



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 11 (2024):

dal|tal|zahl. Inger Christensen und die Gegenwartslyrik

Herausgegeben von Yvonne Al-Taie und Stefanie Heine

Impressum

Die *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik* (Print- und Digitalfassung) wird herausgegeben von:

Franziska Bergmann (Germanistik, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg), Andreas Regelsberger (Japanologie, Universität Trier), Harald Schwaetzer (Philosophisches Seminar, Stuttgart), Christian Soffel (Sinologie, Universität Trier), Henrieke Stahl (Slavistik, Universität Trier)

Geschäftsführung und Kontakt

Prof. Dr. Henrieke Stahl
Fachbereich II: Slavistik
Universität Trier
Kontakt: stahl@uni-trier.de
Tel.: 0651/201-3234

Copyright

Dieser Band ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Die Lizenz sieht vor, dass die Artikel der Zeitschrift frei verwendet, verbreitet und in beliebigen Medien reproduziert werden dürfen unter der Bedingung, dass die/der Verfasser/in und diese Zeitschrift als Quelle unter Angabe von Jahr, Bandnummer und Seiten explizit genannt sind.

Für die Covergestaltung wurde das Motiv "Klang-Schiff" von Simone Frieling verwendet.

ISSN 2698-492X (Print)
ISSN 2698-4938 (Online)

Inhalt

Sommerfugle Sommervögel. Einleitung <i>Yvonne Al-Taie und Stefanie Heine</i>	5
Inger Christensen in Edenkoben <i>Franziska Bergmann</i>	15
Apfelernten mit Inger Christensen. (Silke Scheuermann, Jan Wagner, Uljana Wolf) <i>Yvonne Al-Taie</i>	27
Heliocentric Utopianism: Ecological Imagination and Utopian Longing in Inger Christensen and in Contemporary Danish Literature <i>Tue Andersen Nexø</i>	45
„Verdichtung der Sprachmaterie“ – Thomas Kling und Oswald Egger im Dialog mit Inger Christensen <i>Klaus Müller-Wille</i>	61
Sommervögel finden: Ornitophonische Übersetzungspoetiken bei Mette Moestrup und Nico Bleutge <i>Stefanie Heine</i>	89
Textile Textuality in Inger Christensen: “Letter in April” and Amalie Smith: “Thread Ripper” <i>Lilian Munk Rösing</i>	113
Worte und Dinge und Worte als Dinge. Selbstreferenz in Inger Christensens „alfabet“ und Herta Müllers Collagen im „Schreibheft“ Nr. 74 <i>Jill Thielsen</i>	131
Comparing Inger Christensen and Birgitta Trotzig <i>Dan Ringgaard</i>	149

Inhalt

Töne, Licht und Quallen: Metaphorische Verschiebungen in Inger Christensens „Gopler“ und Pia Tafdrups „De fem sanser“ <i>Henrike Fürstenberg</i>	163
---	-----



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 11 (2024): *dal|tal|zahl. Inger Christensen und die Gegenwartslyrik*

Herausgegeben von Yvonne Al-Taie und Stefanie Heine.

Al-Taie, Yvonne / Heine, Stefanie: Sommerfugle | Sommervögel.

Einleitung. In: IZfK 11 (2024). 5-13.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-2e0e-ffb2

Yvonne Al-Taie (Kiel) und Stefanie Heine (Kopenhagen)

Sommerfugle | Sommervögel. Einleitung

Christensens Sonettenkranz ist der beglückendste, der jemals geschrieben wurde, denn die Leichtigkeit, mit der er vor unseren Augen entsteht, entspricht so ganz dem Titel: *Das Schmetterlingstal*, so heißt er auf Deutsch, was im dänischen Original noch bezaubernder ist, werden die Schmetterlinge bei unseren nördlichen Nachbarn doch ‚Sommervögel‘ genannt: *Sommerfugledalen*.¹

Geradezu hymnisch lesen sich diese Worte, die Jan Wagner, einer der bedeutendsten deutschsprachigen Dichter der Gegenwart, in seinem Bamberger Poetikvortrag dem lyrischen Werk Inger Christensens gewidmet hat. Dieser Satz markiert die Begeisterung und die Hochachtung, mit der das Werk der bedeutendsten dänischen Dichterin des 20. Jahrhunderts von Lyriker:innen der Gegenwart – in Deutschland, aber auch in Skandinavien – rezipiert worden ist.

Aber noch ein zweiter Aspekt scheint in der zitierten Passage aus Jan Wagners Bamberger Poetikvortrag auf: Die genaue Aufmerksamkeit für die Sprache, ihren Klang und die Bedeutungsnuancen, die sie transportiert. Wenn Wagner hier das Wort ‚Sommervögel‘ hervorhebt und betont: ‚werden die Schmetterlinge bei unseren nördlichen Nachbarn doch ‚Sommervögel‘ genannt‘, dann klingt das wie ein ans Dänische angelehnter Neologismus, nach einem Wort, das es im Deutschen nicht gäbe.² Es scheint auf den ersten Blick so, als würde Wagner hier ein Wort aus Christensens Lyrik ähnlich spielerisch übertragen wie es Nico Bleutge in seiner lyrischen Adaption von ‚alfabet‘ tut, der aber nicht an der wörtlichen Bedeutung, sondern am Klang der Wörter interessiert ist und zum Beispiel die Phrase ‚fiskehejren findes‘³ (‚Den Graureiher gibt es‘) in einer

¹ Wagner (2021: 242).

² Die aktuelle Ausgabe des Dudens enthält das Wort ‚Sommervogel‘ tatsächlich nicht.

³ Christensen (1990: 18).

phonetischen Anlehnung an das Original unter Rückgriff auf lexikalisches Material der deutschen Sprache in „fischhaare finden“⁴ überträgt. Obwohl Wagners „Sommervogel“ analog dazu wie eine kühne, wörtliche Übertragung klingen mag, ist das Wort in Wirklichkeit ein Archaismus: Bis ins 18. Jahrhundert war „Sommervogel“ in der Bedeutung von „Schmetterling“ im Deutschen durchaus gebräuchlich. Johann Christoph Adelung verzeichnet das Lemma im „Grammatisch-kritischen Wörterbuch der hochdeutschen Mundart“⁵ ebenso wie Jacob und Wilhelm Grimm im „Deutsche Wörterbuch“⁶. Der lyrischen Qualität dieses Lexems waren sich die Dichter des 18. Jahrhunderts durchaus bewusst. So findet sich in Barthold Heinrich Brockes’ opulentem dichterischen Hauptwerk „Irdisches Vergnügen in Gott“ das Gedicht „Der bunte Sommer Vogel“⁷. Dessen erste beide Verse lauten: „Als ich im Garten jüngst durch dicke Erlen ging // Und mit geöffneter / drauf schnell geschloss’ner / Hand // Ein Sommer-Vögelchen / das flatternd flog / fing“. Ähnlich wie bei Christensen verbindet sich in Brockes physikotheologischer Lyrik die Beobachtung der schönen Gestalt des Schmetterlings mit einer Aufmerksamkeit für Zahlensymbolik und der Frage nach deren Bedeutung für die Ordnung der Welt:

Ja, was mich vor Vergnügen fast erschreckte,
 War, als ich deutlich, hell und rein
 Fünf, acht und neun
 In netten Ziefen drauf entdeckte.
 Ich dachte, was in dieser Zahl
 Doch wol für ein Geheimniß steckte:
 Schloß aber, wie schon oftermal:
 „GOTT hatt uns Menschen werden lassen,
 „Ihn zu bewundern nur / nicht aber Ihn zu fassen.“⁸

Brockes’ Sprechinstanz scheitert an dem Versuch, die mathematischen Ordnungsprinzipien der Welt verstehend zu durchdringen. Inger Christensen hingegen setzt mathematische Strukturmuster und phänomenologische Naturbetrachtung in ihrer Dichtung in Dialog zueinander. Ökologisches Bewusstsein, Aufmerksamkeit für die Natur und sprachliche wie mathematische Strukturen verschränken sich in ihrer Lyrik. Diese Verschränkung versucht Christensen auch durch eine gesteigerte Aufmerksamkeit für die sinnlichen Aspekte der Sprache spürbar zu machen: im „beharrliche[n] Lauschen“ [„ved denne stædige lytten“] auf den

⁴ Bleutge (2020: 19).

⁵ Adelung (1811: Band 4, 139-140).

⁶ Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (1905: Band 10, 1. Abt., Sp. 1563-1565).

⁷ Brockes (1724: 206). Der Titel des Gedichts hat sich über den Verlauf der Ausgaben verändert. In der ersten Auflage von 1721 lautet er noch „Der lehrende Sommer-Vogel | und dessen Lehre“. Ab der vierten Auflage ist das Wort „Sommer-Vogel“ durch „Schmetterling“ ersetzt. Vgl. Brockes (2013: Band 2.2, 915).

⁸ Brockes (1724: 206).

„Klang und Rhythmus der Worte“ [„ordenes klang og rytme“] kann es zu einer „Begegnung mit dem Frühjahrsregen oder dem Raureif“ [„mødet med forårsregnen eller rimfrosten“] kommen, wie sie in einem Essay erläutert.⁹ Solche Begegnungen oder Berührungen werden in ihren Gedichten oft durch Lautkontinuitäten evoziert. In „Sommerfugledalen“ lesen wir zum Beispiel Folgendes:

naturens mest guddommelige fælde,
der fanger hvad der før fløj væk som dage.

Her sidder admiralen I sit spind,
mens den fra forårsgrøn forslugen larve
forvandler sig til det vi kalder sind¹⁰

die göttlichste Falle der Natur,
die fängt, was vorher wegflog wie die Tage.

Hier sitzt der Admiral in seinem Gespinst
während er sich aus einer frühjahrsgrünen gefräßigen Raupe
in das verwandelt, was wir Gemüt nennen¹¹

Das Fangen und Festhalten des Flüchtigen wird durch die f-Laute mit dem Frühjahrsgrün und der Verwandlung eines Schmetterlings in Verbindung gebracht – und beim genauen Hören wird ein Echo von Brockes’ „Sommer-/Vögelchen / das flatternd floge / fing“ vernehmbar.

Die oben zitierte Passage aus einer Poetikvorlesung Jan Wagners ist exemplarisch für ein anhaltendes Interesse der deutschsprachigen wie der skandinavischen Gegenwartsliteratur am Werk Christensens. Nicht zuletzt ist dieses Interesse in den vielfachen Kontakten grundgelegt, die Christensen selbst zu ihren deutschsprachigen Kolleg:innen unterhielt. Sie stand mit der deutschsprachigen Literatur ebenso wie mit ihren deutschen Dichterkolleg:innen in engem Austausch. Den Einfluss der deutschen Romantik auf ihr Werk hat die Forschung bereits vielfach hervorgehoben.¹² Inwiefern die physikotheologische Dichtung der Frühaufklärung als – in der Forschung bisher noch nicht diskutierte – Inspirationsquelle für Christensens Dichtung angesehen werden kann, muss vorerst Desiderat bleiben. Im Zentrum ihrer vielfältigen Beziehungen zu Deutschland steht schließlich ein

⁹ Christensen (1999a: 51); Christensen (2019: 112). Im vorliegenden Heft werden alle dänischen Zitate jeweils auf Dänisch und Deutsch wiedergegeben. Sofern der Satzbau nicht maßgeblich unterbrochen wird, folgt die deutsche Übersetzung auf das dänische Original. Dies gilt auch für diejenigen Essays von Christensen, die zuerst in deutscher Übersetzung publiziert wurden (wie zum Beispiel der hier zitierte „Geheimniszustand“).

¹⁰ Christensen (1999b: 472). Hervorhebungen Y.A. / S.H.

¹¹ Christensen (2020: 9).

¹² Vgl. z.B. Haugland (2014), Harr Svare (2014) und Müller-Wille (2014).

Aufenthalt im Künstlerhaus in Edenkoben im Jahr 1988, dem sie mit „Tilfældighedens ordnede virkning“ [„Die ordnende Wirkung des Zufalls“] einen Essay gewidmet hat. Kurz darauf erschienen erste Gedichtbände von Christensen in deutscher Übersetzung.

Die breitere Rezeption ihrer Lyrik in Deutschland setzte mit den Übersetzungen von „alfabet“ [„alphabet“] (1989) und „brev i april“ [„brief im april“] (1990) ein. Christensens Werk hat bei den Autor:innen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur große Aufmerksamkeit erfahren und ist vielfach rezipiert worden. Davon geben zahlreiche Erwähnungen, größere Essays, aber auch lyrische Hommagen deutschsprachiger Lyriker:innen beredtes Zeugnis ab: So unter anderem Nico Bleutges „Den Wiederholungen folgen. Inger Christensens alfabet/alphabet“ (2020), Jan Wagners oben zitiertes „Weltformeln. Zweiter Bamberger Poetikvortrag, vor allem über Inger Christensen“ (2021), Silke Scheuermanns „Warum Odysseus es im Paradies nicht so mochte. Über Inger Christensen“ (2015), Thomas Klings „Klartext aus Delphi“ (2003), die Beiträge (u.a. von Ulrike Draesner und Lutz Seiler) in „die aprikosenbäume gibt es“. Zum Gedenken an Inger Christensen“ oder Harald Hartungs Gedichtband „Wintermalerei“ (2010).

Christensens Gedichte verbinden das lyrische Sprechen über Natur mit komplexen und hochartifizialen Formexperimenten. In ihrer Lyrik überlagern sich eine Vielzahl von Form- und Strukturprinzipien, die sich wechselseitig ergänzen und bereichern: Mathematische Rechenoperationen, naturwissenschaftliche Strukturmodelle, sprachliche Ordnungsmuster wie das Alphabet oder Variation und Wiederholung syntaktischer Bauformen, lyrische Formprinzipien wie der Sonettenkranz.

Ausgehend von ihrem maßgeblich durch die Schriften Noam Chomskys beeinflussten sprachtheoretischen Interesse entwickelt sie Verfahren sprachlicher Kombinatorik und gestaltet Klang- und Lautgefüge, in denen sich Semantik und Materialität der Sprache ergänzen und die Frage nach dem Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit immer wieder neu ausgelotet wird.

Christensen erprobt mit Hilfe dieser lyrischen Formexperimente ein neues Sprechen über Natur und Natur-Mensch-Verhältnisse. Naturmystik, Idylle und traditionelle *loci* des Paradiesgartens verbindet sie mit verstörenden Formen entfesselter natürlicher Kraft, wie sie in der Atom- oder Wasserstoffbombe freigesetzt wird, und schreibt ihren Gedichten damit die bedrohlichen politischen Szenarien ihrer Zeit ein. Ihre lyrischen Welten sind immer auch bedrohte Welten, in denen sich Lebewesen und Dinge auf der Schwelle zwischen Leben und Tod, zwischen Existieren und Verschwinden bewegen.

Mit dem Titel unseres Bandes versuchen wir diese beiden Aspekte von Inger Christensens lyrischem Schaffen – mathematische Ordnungsmuster und Naturbezug – ebenso einzufangen, wie die Momente des Sprachwechsels und der Mehrsprachigkeit, die in der deutschsprachigen Rezeption ihres Werks ebenso mitschwingen wie in ihren eigenen teils im Original auf Deutsch verfassten

Gedichten. Der Titel des Bandes gestaltet ein Wortspiel zwischen dem Dänischen und dem Deutschen: dal|tal|zahl. Dieser asyndetischen Dreierreihe ist ein doppelter Übersetzungsprozess eingeschrieben, der jeweils vom Dänischen zum Deutschen schreitet. So bewegt sich dänisch „dal“, dem eine Assoziation ans „Sommerfugledalen“ innewohnt, zu seiner deutschen Übersetzung „Tal“, die aber den Übersetzungsprozess nicht stillstellt, sondern einen multilingualen, semantischen Überschuss enthält und wieder zurück auf das dänische Wort „tal“, zu Deutsch „Zahl“, verweist. Das mittlere Wort „tal“ fungiert dabei als Scharnierstelle, dem eine doppelte Semantik – eine deutsche und eine dänische – eingeschrieben ist. Die deutsch-dänische Homonymie des Wortes *tal* pendelt zwischen den beiden zentralen Gegenstandsbereichen, die Inger Christensens Lyrik und deren Rezeption in der Gegenwart prägen: Zum einen dem im Wort „dal“/„Tal“ eingefangene Natur- und Landschaftsbezug, der Inger Christensen zu einem wichtigen Vorbild für die ökokritische Lyrik und das *nature writing* in der skandinavischen und deutschsprachigen Gegenwartsliteratur werden ließ. Zum anderen verweist „tal“/„Zahl“ auf die mathematische Fundierung, die den ästhetischen und poetologischen Prinzipien von Christensens Systemlyrik zugrunde liegt.

Der vorliegende Band versammelt Beiträge, die im Rahmen eines Workshops entstanden sind, der vom 12. bis 14. Oktober in Kooperation mit den Universitäten Kopenhagen und Aarhus an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel stattfand. Die Beiträge untersuchen, wie sich Autor:innen der deutschsprachigen und skandinavischen Gegenwartsliteratur produktiv mit Christensens Werk auseinandergesetzt haben und welche Form- und Strukturprinzipien, Themen und Gegenstände sowie intertextuelle Verweise adaptiert und weiterentwickelt worden sind.

Den sehr konkreten Verbindungen Inger Christensens nach Deutschland spürt FRANZISKA BERGMANN am Beispiel der Aufenthalte im Künstlerhaus Edenkoben nach. Sie rekonstruiert dabei, wie der Ort Eingang in verschiedene essayistische wie lyrische Texte Christensen gefunden hat, und zeigt auf, wie sowohl durch Übersetzungen als auch durch Christensens eigene in deutscher Sprache verfasste Dichtung der Sprachtransfer in diesen Texten präsent ist. Schließlich diskutiert der Beitrag lyrische Interventionen in den Landschaftsraum anhand von Installationen von Gedichten in der Umgebung von Edenkoben. Auf Texttafeln montiert und auf dem „Weg der Gedichte“ im Edenkobener Umland aufgestellt, wird die Auseinandersetzung mit der Landschaft, die in den Gedichten stattfindet, zurück in die Landschaft selbst transportiert. Dies soll die Möglichkeit geben, das im Gedicht festgehaltene, multisensorische Landschaftserlebnis im Rezeptionsprozess nachvollziehbar zu machen.

Der Aufmerksamkeit für die Landschaft in Inger Christensens Dichtung und in deren deutschsprachiger Rezeption spürt auch YVONNE AL-TAIE in ihrem Beitrag nach. Anhand von essayistischen Beiträgen Silke Scheuermanns, Jan Wagners und Uljana Wolfs rekonstruiert sie ein bei deutschsprachigen Gegenwartsauteur:innen zu beobachtendes Interesse an Christensens lyrischer Behandlung sinn-

lich-phänomenaler Erlebnisqualitäten der Natur. In der Konzentration der Forschung auf die strukturalen und sprachtheoretisch-formalen Momente von Christensens Systemdichtung sind diese bisher noch wenig diskutiert worden. Am Paradigma des Haiku, einer Form, in der Christensen auch kleine deutschsprachige Versuche hinterlassen hat, zeigt der Beitrag auf, wie Christensen ihrer Lyrik ein dezidiert sinnliches Moment im Weltverhältnisses einschreibt, das mit dem Soziologen Hartmut Rosa auch als ein Weltverhältnis der Resonanz beschrieben werden kann.

TUE ANDERSEN NEXØS Beitrag ist dem Nachleben von Christensens poetologischem Prinzip der Verstrickung von Kultur und Natur in der dänischen Gegenwartsliteratur gewidmet. Während die zeitgenössische dänische Ökopoese Christensens Lyrik und Sprachphilosophie häufig evoziert und sich viele Ähnlichkeiten beobachten lassen, stellt Andersen Nexø auch bedeutende Unterschiede – insbesondere mit Hinblick auf die Art der Verstrickung – fest. Im Zentrum steht dabei Christensens ‚heliozentristischer Utopismus‘. Während die Extension von Sonnenenergie (u.a. durch Poesie) für Christensen zum Ausgangspunkt einer Vision des besseren Zusammenlebens von Menschen *mit* statt gegen die Natur wird, stellen dänische Gegenwartsauteur:innen wie Theis Ørntoft, Nanna Storr-Hansen oder Jonas Eika Erderwärmung, Klimawandel, Umweltverschmutzung und eine vom Menschen veränderte Natur ins Zentrum ihrer literarischen Werke.

KLAUS MÜLLER-WILLE nimmt das in Deutschland breit rezipierte Langgedicht „det“ zum Anlass, Christensens Einfluss auf Texte von Thomas Kling und Oswald Egger zu untersuchen. Auch hier ist die Verstrickung von Sprache und Welt zentral: Im Rückgriff auf Maurice Merleau-Pontys Phänomenologie der Wahrnehmung geht Müller-Wille dabei insbesondere chiastischen Verflechtungen in der naturphilosophischen Poetik von „det“ nach, die bei Kling und Egger adaptiert und in der jeweilig eigenen Ästhetik produktiv gemacht werden. Neben diesen poetologischen Resonanzen zeichnet der Beitrag auch den konkreten Austausch zwischen Christensen und Kling bzw. Egger nach und diskutiert explizite Referenzen und Bezugnahmen aufeinander – unter anderem anhand von Archivmaterial der Raketenstation Hombroich.

STEFANIE HEINES Beitrag legt den Fokus auf zwei Gegenwartsgedichte, die sich explizit als Umschreibungen von Christensen-Texten verstehen: Nico Bleutges „fischhaare finden“, das als Oberflächenübersetzung von „alfabet“ beschrieben wird, und Mette Moestrups „Hvad betyder det for sommerfuglen“, das zum Großteil aus Übersetzung des Wortes „Schmetterling“ in verschiedene Sprachen und Fragmenten aus „Sommerfugledalen“ besteht. Dem Nexus von Übersetzung und Flugtieren folgt Heine durch *close readings* der Gedichte in schriftlicher und rezitierter Form. Dabei werden insbesondere klangliche und rhythmische Transformationsdynamiken in den Blick genommen, die wiederum mit Christensens poetologischen Reflexionen über Sterblichkeit und Kontingenz in Verbindung gebracht werden.

LILIAN MUNK RÖSING nimmt einen weiteren sinnlich-materiellen Aspekt der Sprache in den Blick: die Verknüpfung von Texten und Textilien. Aus einer feministisch-ökokritischen Perspektive vergleicht der Beitrag Christensens Langgedicht „Brev i april“, das Verbindungen zwischen literarischen Werke und Spinnen (sowohl im textilen als auch im animalischen Sinne) stark macht, mit Amalie Smiths Hybridwerk „Thread Ripper“ (2020), das die Kontinuität von Weben, Text und digitaler Technologie verhandelt. „Brev i april“ kann als labyrinthischer Bild- und Klangteppich beschrieben werden, während Variation und Wiederholung zum strukturgebenden Muster werden. In „Thread Ripper“ ist das Weben ein zentrales Thema und Kompositionsprinzip: Der Text besteht aus zwei parallelen „tracks“, die in der Lektüre verwoben werden. Beide Texte koppeln Formen von *entanglement* an verschiedene Aspekte weiblicher Arbeit.

JILL THIELSENS Beitrag untersucht den intertextuellen Dialog, den Herta Müllers Collagen mit Inger Christensens Langgedichten „alfabet“ und „sommerfugledalen“ unterhalten. Anhand der beiden Collagen „Das ahnungslose Fleisch der Aprikose“ sowie „Die elternlose Aprikose“ rekonstruiert Thielsen das Zeichenverständnis, das Christensens und Müllers Texten zugrunde liegt. Während, so Thielsen, Christensen die Referentialität der Sprache nie suspendiert und ihre Dichtung von dem Gedanken eines durch Sprache bestimmten Zugriffs auf Welt geleitet ist, stellt Müller, auch vermittelt der besonderen medialen Eigenschaften der Collage, die Materialität der Zeichen ins Zentrum, deren Selbstreferentialität ihre Dichtung bestimmt und sie von einer Referentialität auf Welt entkoppelt.

Der Vergleich der Werke von Inger Christensen und der schwedischen Autorin Brigitta Trotzig steht im Zentrum des Beitrags von DAN RINGGAARD. In genauen Lektüren von Gedichten aus Trotzigs „Anima“ und Christensens „Sommerfugledalen“ zeigt Ringgaard, dass die beiden prominenten Vertreter:innen der nordischen Nachkriegsmoderne ihren stilistischen Unterschieden zum Trotz nicht nur die Motivkonstellation Schmetterling/Auge/Tod, sondern auch eine Poetik teilen. So spürt der Beitrag einer Trotzig'schen Version von Christensens Geheimniszustand nach. Der Vergleich macht schließlich auch eine Christensen'sche Version von Trotzigs stilistischer Üppigkeit sichtbar. Verstrickungen der Natur mit Materie, Körper und Geist finden bei beiden Autorinnen verschiedene Ausprägungen: Was bei Christensen als dynamisches System präsentiert wird, ist bei Trotzig animierte blinde Materie.

Der Beitrag von HENRIKE FÜRSTENBERG liest mit Inger Christensen und der knapp zwanzig Jahre jüngeren Pia Tafdrup zwei dänische Dichterinnen in vergleichender Perspektive und stellt dabei den unterschiedlichen Metapherngebrauch ins Zentrum ihrer Überlegungen. Ausgehend von *close readings* des Gedichts „Gopler“ aus Inger Christensens Gedichtband „lys“ von 1962 und Pia Tafdrups Gedichtband „De fem sanser“ (2014–2022) entfaltet sie die These, dass Christensens Gedichte stärker von metaphorischen Verschiebungen geprägt sind, in denen die verschiedenen Bedeutungsebenen der Texte untrennbar ineinander verschränkt sind, während bei Tafdrup die Bedeutungsebenen, auch durch den

verstärkten Einsatz der Figur des Vergleichs, voneinander unterscheidbar bleiben. Christensen generiert mithin Berührungspunkte zwischen Denk- und Gegenstandsbereichen, die außerhalb der Sprachlogik unverbunden bleiben und eröffnet dergestalt ihren Leser:innen, so Fürstenberg, „neue kognitive Erfahrungswelten“.

Ermöglicht wurde die deutsch-dänische Kooperation, die sich in den Beiträgen dieses Bandes dokumentiert, durch eine Förderung aus Mitteln des Internationalisierungsfonds der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Eine großzügige Förderung durch das Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel und dem Institut für Kunst und Kulturwissenschaft (IKK) der Universität Kopenhagen erlaubte uns überdies, eine Lesung der Autorin Silke Scheuermann in unseren Workshop zu integrieren. Ihnen allen sei herzlich gedankt. Danken möchten wir nicht zuletzt den Herausgeber:innen der „Internationalen Zeitschrift für Kulturkomparatistik“ für die Aufnahme unseres Bandes in die Reihe.

Kiel und Kopenhagen, im März 2024

Literaturverzeichnis

- Adelung, Johann Christoph (1811): Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, Wien.
- Bleutge, Nico (2020): Den Wiederholungen folgen. Inger Christensens *alfabet / alphabet*. Heidelberg.
- Brockes, Barthold Heinrich (1724): Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend aus Physicalisch- und Moralischen Gedichten. Hamburg.
- Brockes, Barthold Heinrich (2013): Irdisches Vergnügen in Gott. Erster und zweiter Teil. Herausgegeben u. kommentiert von Jürgen Rathje. In: Ders.: Werke. Band 2.2. Göttingen.
- Christensen, Inger (2020): Das Schmetterlingstal. Ein Requiem. Übersetzt von Hanns Grössel. Frankfurt am Main.
- Christensen, Inger (2019): Essays. Hemmelighedstilstanden / Del af labrynter. København.
- Christensen, Inger (1990): *alfabet / alphabet*. Übersetzt von Hanns Grössel. Münster.
- Christensen, Inger (1999a): Der Geheimniszustand und das „Gedicht vom Tod“. Herausgegeben von Michael Krüger, übersetzt von Hanns Gössel. München.
- Christensen, Inger (1999b): Sommerfugledalen. In: *Samlede digte*. København. 471-485.
- Grimm, Jacob und Wilhelm (1905): Deutsches Wörterbuch, 1. Abt. Bd. 10, Leipzig.
- Harr Svare, Silje Ingeborg (2014b): Secret or Secretlessness? On poetological Dialogue and Affinities in Inger Christensen, Peter Waterhouse and Novalis. In: *Romantik. Journal for the Study of Romanticisms* 3 (2014). 81-89.
- Haugland, Anne Gry (2014): Native and Deep-Rooted. Postions in Inger Christensen's Philosophy of Nature. In: *Romantik. Journal for the Study of Romanticisms* 3 (2014). 91-97.

- Müller-Wille, Klaus (2014): Dispersion, Counter-Symbols and Mutual Representation – Inger Christensen's *det* and Novalis's *Die Lehrlinge zu Sais*. In: *Romantik. Journal for the Study of Romanticisms* 3 (2014). 99-109.
- Wagner, Jan (2021): *Weltenformeln*. Zweiter Bamberger Poetikvortrag, vor allem zu Inger Christensen. In: Ders.: *Der glückliche Augenblick. Beiläufige Prosa*. Berlin. 226-249.



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 11 (2024): *dal|tal|zahl. Inger Christensen und die Gegenwartslyrik*

Herausgegeben von Yvonne Al-Taie und Stefanie Heine.

Bergmann, Franziska: Inger Christensen in Edenkoben.

In: IZfK 11 (2024). 15-25.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-faf3-ad31

Franziska Bergmann (Erlangen)

Inger Christensen in Edenkoben

This article discusses the high regard for Danish poet Inger Christensen in Germany and her connection to the Künstlerhaus [Artists' Residence] in Edenkoben, located in Rhineland-Palatinate. The Künstlerhaus serves as a cultural institution where international artists from various fields can reside and collaborate. Inger Christensen had strong connections with the Künstlerhaus Edenkoben and participated in its German-Danish poetry project. During her visits to Edenkoben, she wrote several poems. In an essay, the poet described Edenkoben's landscape as paradise-like. This article, on the one hand, examines these texts in the context of Inger Christensen's stay in Edenkoben. On the other, it sheds light on "Weg der Gedichte", a project that stages Inger Christensen's poem "Erinnerung an Edenkoben" in a public space around the Künstlerhaus, showcasing the role of poetry in rural settings and its ability to enhance the experience of nature and hiking.

Keywords: Inger Christensen, Edenkoben, poetry and landscape, paradise, poetry in public spaces, rural settings and poetry

Inger Christensen (1935–2009) is held in high esteem in Germany, which certainly has to do with her status as one of the most important poets of the 20th century worldwide, whose "form-conscious poetry is among [...] the most innovative in Europe"¹. She was nonetheless very well-versed in German-language literature, as she read works by Goethe, Heine and Rilke at an early age, translated Johannes Bobrowski, Wolfgang Hildesheimer and Peter Handke as well as Kleist's "Penthesilea" and found the sound of the German language particularly

¹ Wiemers (2022). Translation: F.B.

appealing.² She emphatically states that German shaped her “angle of entry into world literature”³. Several monographs could be written about Inger Christensen’s relationship with Germany and the German language. In the following, however, I would like to concentrate on just one aspect of this broad topic and examine Inger Christensen’s connection to the Künstlerhaus Edenkoben.

The Künstlerhaus Edenkoben is a cultural institution in a rural area of Rhineland-Palatinate (figure 1) where fellows from literature (and other arts and cultural fields such as visual arts, music and translation) can work and live together for a limited period of time.



Figure 1: Künstlerhaus Edenkoben.

Especially for comparative literature, the Künstlerhaus Edenkoben is an interesting object of study, because the gatherings of the different artists are implicitly oriented towards one of Goethe’s reflections on the concept of world literature. Goethe states:

Wenn wir eine [...] allgemeine Weltliteratur zu verkündigen gewagt haben, so heißt dieses nicht, daß die verschiedenen Nationen von einander und ihren Erzeugnissen Kenntnis nehmen, denn in diesem Sinne existiert sie schon lange [...]. Nein! Hier ist vielmehr davon die Rede, daß die lebendigen und strebenden Literatoren einander kennenlernen und durch Neigung und Gemeinsinn sich veranlaßt finden, gesellschaftlich zu wirken. Dieses wird aber mehr durch Reisende als durch Korrespondenz bewirkt, indem ja *persönlicher Gegenwart* [emphasis: F.B.] ganz allein gelingt, das wahre Verhältnis unter Menschen zu bestimmen und zu befestigen.⁴

It is precisely this personal presence of writers (and other artists) of different national origins, which Goethe has in mind here, that the programme of the Künstlerhaus Edenkoben is concerned with (however—and this must be emphasized at

² Cf. *ibid.*

³ *Ibid.* Translation: F.B.

⁴ Goethe (1989: 79).

this point—, the programme is limited to the encounter of writers from European countries; thus, there can be no talk of ‘world’ literature in a fully global sense). The website of the Künstlerhaus informs us that the aspect of crossing spatial borders is supplemented by that of crossing them in terms of content, because at the same time it is decidedly about the encounter of different arts. Accordingly, the self-description of the Künstlerhaus states:

Die Vergabe von Stipendien an Künstlerinnen und Künstler verschiedener Genres und ein Veranstaltungsprogramm, das vor allem zeitgenössische Literatur und Lyrik, aber auch Musik und Bildende Kunst vorstellt, ermöglichen und fördern solche Begegnungen. “Grenzüberschreitungen”, inhaltlich wie räumlich, haben von Anfang an das Profil des Künstlerhauses geprägt. Gemeinsame Projekte mit den französischen Nachbarn, die poetische Auseinandersetzung mit europäischen Sprachen, aber auch die Beschäftigung mit gefährdeten regionalen Kulturräumen haben das Fremde näher gerückt und Edenkoben zu einem Ort für Entdeckungen gemacht.⁵

Inger Christensen was connected to the Künstlerhaus Edenkoben in many ways. This connection was not only characterised by close exchange with other artists in the sense of Goethe’s concept of world literature, as the following reading of the poem “Hvad er min døde sprukne krop?” [“Was ist mein totrissiger Körper?”] shows. Inger Christensen’s intensive encounters with the landscape also had a great influence on her work, which is why I deal with the texts “Tilfældighedens ordnede virkning” [“Die ordnende Wirkung des Zufalls”] and “Erinnerung an Edenkoben” in the second part of this article. Goethe’s concept of world literature and the personal contact between poets of different national origins projected in it would thus have to be supplemented by another moment of encounter with regard to Inger Christensen in Germany: the encounter of a Danish author with the Rhineland-Palatinate landscape around Edenkoben.

In 1988, Inger Christensen appeared at the Künstlerhaus Edenkoben for the first time as part of a Danish-German poetry meeting called “Poesie der Nachbarn. Dichter übersetzen Dichter”, which had been inviting foreign and German-speaking poets to work together on translations since 1988. Over the course of a week, “poems by authors from the host country are translated into German in a joint multilingual dialogue”⁶. The participants then present the results of the workshop in the form of a bilingual matinee reading and publish them in an anthology that is also bilingual. This anthology is edited by Gregor Laschen, the founder of the “Poesie der Nachbarn” programme, among others, in the “Edition die horen”.⁷

The poem written by Inger Christensen in this context and translated into German by Gregor Laschen reads as follows:

⁵ <https://www.kuenstlerhaus-edenkoben.de/willkommen>.

⁶ Ibid.

⁷ Cf. <https://www.kuenstlerhaus-edenkoben.de/poesie-der-nachbarn>.

INGER CHRISTENSEN

HVAD ER MIN DØDE SPRUKNE KROP?

Hvad er min døde sprukne krop?
 Myrer i sne har intet at gøre
 Nej digt digt digt er min krop
 Jeg skriver det her: hvad er min krop?
 Og myrerne flytter mig planløst,
 bort, ord efter ord, bort.

WAS IST MEIN TOTRISSIGER KÖRPER?

Was ist mein totrissiger Körper?
 Die Ameisen im Schnee haben nichts zu tun.
 Mein Gedicht Gedicht Gedicht ist mein Körper
 Dies schreibe ich hier: was ist mein Körper?
 Und die Ameisen tragen mich planlos
 fort, Wort für Wort, fort.

Gregor Laschen

Figure 2: Hvad er min døde sprukne krop? / Was ist mein totrissiger Körper?

This poem creates a horror-like scene of physical decay and coldness, exploring the intertwining of self, world and poetry, which is a recurring theme in Inger Christensen's work. The ants—with their black colour on snow, resembling letters on white paper—become something like a medium in this one-stanza poem. They transport the poet's words—also a part of her body marked by death—to another place. We will return to this close relationship between world, poetry and body later when we focus on Christensen's poem "Erinnerung an Edenkoben". What I would like to mention here is that the bilingual publication of the poem makes it possible for German readers who do not speak Danish to get as accurate an impression of Inger Christensen's Danish version as possible. On the one hand, this one-stanza poem is not so difficult for Germans to access, because Danish and

German are related and have numerous grammatical and lexical similarities. On the other, Gregor Laschen's translation makes great efforts to remain as close as possible to the original. This becomes particularly clear in the translation of the last verse, because the German version succeeds in transferring the internal rhyme from Danish into German, while losing the rhythm: "bort, ord efter ord, bort" / "fort, Wort für Wort, fort" ["away, word for word, away"]. Stronger deviations are found in verse 3, however, because the German version, unlike the Danish original, does not have "Nein" ("Nej") ["no"] at the beginning of the verse and also clarifies the polyvalent "digt, digt, digt", which in Danish can be used not only as a noun ("Gedicht") ["poem"], but also as an imperative in the sense of "dichte!" ["compose"] or "erdichte!" ["fabricate"].

While Edenkoben as a place is not yet explored in "Hvad er min døde sprukne krop?" but only represents the place where the poem was composed and translated, Edenkoben makes explicit appearance in Inger Christensen's highly associative essay "Tilfældighedens ordnede virkning" ["Die ordnende Wirkung des Zufalls"], first published in 1994. Under the subheading "Edenkoben", Inger Christensen reflects on paradise, which is not surprising with the name Edenkoben. While paradise is usually associated in a topical way with exoticized warmer regions ("Det første paradis, Edens have, er altid subtropisk. Et havelandskab med palmer, vindruer o.s.v."⁸ ["The first paradise, the Garden of Eden, is always subtropical. A garden landscape with palms, grapes, and so on."]), for Inger Christensen this small town in a wine-growing region of Rhineland-Palatinate represents a kind of northern paradise. Here no palm trees grow, but wine is nevertheless omnipresent ("Overalt vinbjerger. Overalt denne nøjagtige forberedelse af rusen."⁹ ["Vineyards everywhere. Everywhere this meticulous preparation for intoxication."]). However, Edenkoben is now only a fading form or a modern image¹⁰ of the biblical paradise—too many irritating things are mixed into the image of the actual paradise here.

This includes work, which is alluded to by "denne nøjagtige forberedelse af rusen" ["this meticulous preparation for intoxication"], it also includes factories, which, along with nature, shape the landscape of Edenkoben and "sikkert forurener og ødelægger alt i miles omkreds"¹¹ ["surely contaminate and destroy everything within the radius of miles"], and it includes the birds, which are supposed to be "paradisfugle"¹² ["birds of paradise"], but which can only be identified as starlings or redwings. These birds fly so close together in flocks that they encapsulate "hele

⁸ Christensen (2019: 24). Translations of "Tilfældighedens ordnede virkning": F.B.

⁹ Ibid.

¹⁰ Cf. *ibid.*

¹¹ *Ibid.*, 25.

¹² *Ibid.*, 26.

landskabet [...] i en slags sky [...], [...] en slags ursuppe”¹³ [“the entire landscape [...] into a black cloud [...], [...] a kind of primordial soup”].

Not least because of the second part of its name, Edenkoben is not an exemplary Garden of Eden. Koben, as a barkeeper explains to the Danish poet in an inn, is “det gamle ord for stald”¹⁴ [“the old word for stable”]:

[M]en Eden betyder Eden ligesom i Edens have, og Koben er det gamle ord for stald. Stald, gentager han [kroejeren, F.B.]. Sådan som denne vinstue er en stald. Folk, der kommer her, er som heste; de kan ikke gå videre uden mad og drikke. Men hvorfor i det hele taget gå videre, tilføjer han. Og ser ud, som om han har fundet sin egen måde at indrette sig på i en mangelfuld verden. En verden altså, hvor paradiset mangler, men hvor der af og til findes en stald, der får os til at huske på det manglende. Et sted, hvor vi er fremmede og alligevel hjemme.¹⁵

[B]ut Eden means Eden, as in the garden of Eden, and Koben is the old word for stable. Stable, he [the innkeeper] repeats. Like the way in which this inn is a stable. The people who come here are like horses; they can’t go on without food and drink. But why go on at all, he adds. And it seems as if he had found his own way of arranging himself in a deficient world. A world, that is, which lacks paradise, but where there’s sometimes a stable that makes us remember the lack. A place where we are strangers but still at home.

The Edenkoben landscape with its clouds of birds appears again as a motif in a poem that Inger Christensen wrote and published in German in 2007, called “Erinnerung an Edenkoben”:

Inger Christensen, Erinnerung an Edenkoben

Grün in Grün und später Blau in Blau
Regen stürzt schon aus den Vogelwolken
Edenkoben überschwemmt von Zwitschern
Gelb in Gelb dann plötzlich Rot in Rot
Oder später dann der reine Purpur
Regenbogen zweimal Regenbogen

Landschaft also draußen vor dem Fenster
Aber Landschaft auch schon eingedrungen
Schon durch meine Augen eingedrungen
Chaotisch wo der Weg zu meiner fernen
Hand gesucht wird, die als Teil der Landschaft
Edenkoben schreiben kann, ganz Wort, ganz
Name, dennoch Landschaft zweimal Landschaft¹⁶

Formally, the poem is an acrostic. The acrostic (Greek: verse tip) is a play of letters in written poetry that is already used in the Old Testament,¹⁷ among other

¹³ Ibid., 25.

¹⁴ Ibid., 26.

¹⁵ Ibid., 26-27.

¹⁶ <https://www.kuenstlerhaus-edenkoben.de/weg-der-gedichte/autoren-2>.

¹⁷ Cf. Ernst (1991: 23).

places, and in which the initial letters of the verses – read vertically from top to bottom –, form a word, a sentence or some other kind of regularity. In “Erinnerung an Edenkoben”, the form of the acrostic allows Inger Christensen to inscribe herself in the tradition of the dedicatory poem.¹⁸ The first letters of the verses form the name of Gregor Laschen, the fellow poet who initiated the programme “Poesie der Nachbarn. Dichter übersetzen Dichter” and translated Inger Christensen’s “Hvad er min døde sprukne krop?” into German.

The biblical reference, which is already implied in the formal design of “Erinnerung an Edenkoben” as an acrostic, is also present in the poem’s content, because for Inger Christensen Edenkoben does indeed bear features of the Garden of Eden—as explained above—and the poem evokes the beauty of the landscape around the Künstlerhaus in a sensorily impressive way. The landscape is dominated here by strong colours (Grün, Blau, Gelb, Rot, Purpur, Regenbogen) [green, blue, yellow, red, purple, rainbow] and acoustically salient flocks of birds, which in the speaker’s perception appear as rain clouds and seem to flood the landscape with their sonic quality, i.e., their twittering. In terms of landscape representation, “Hvad er min døde sprukne krop?” and “Erinnerung an Edenkoben” could not be more different: While “Hvad er min døde sprukne krop?” creates a nauseating horror scenario, the landscape in Edenkoben is characterised by exuberant vitality and apparently universal harmony. The poems are similar, however, in that they both establish a close connection between the speaker’s body, her poetry and nature. In this context, the principle of doubling in “Erinnerung an Edenkoben” is particularly significant, and immediately noticeable in the first verse, where we read “Grün in Grün” and “Blau in Blau”. Further doublings are found in verse 4 with “Gelb in Gelb” and “Rot in Rot”, in verse 5 with the colour noun “Purpur” which doubles the syllable “pur”, in verse 6 “Regenbogen zweimal Regenbogen” [“rainbow twice rainbow”], with the repetition of “Landschaft” [“landscape”] in verses 7 and 8, the identical last word “eingedrungen” [“penetrated”] in verses 8 and 9, and the final verse with “Landschaft zweimal Landschaft”. This principle of doubling points to the double existence of the Edenkoben landscape: on the one hand, it is the landscape perceived outside the window that penetrates the speaker’s body through her eyes, and there, on the other, it is transformed into an imagined landscape. The speaker’s hand, which is explicitly identified as a part of the external landscape, then translates the landscape into language by writing the word or name Edenkoben. Accordingly, “Erinnerung an Edenkoben” postulates an all-encompassing interweaving of the subject of perception, the object of perception and the writing of poetry, whereby poetry is the medium by means of which the object of perception can create a poetically formed expression in language after the perceived landscape has found its way through the eyes into the hand of the speaker.

¹⁸ Cf. Burdorf (2015: 53).

It is noteworthy that the principle of the doubled landscape is also implemented by the Künstlerhaus Edenkoben in a project that began in 2007, called “Weg der Gedichte”, which undertakes an interesting staging of Inger Christensen’s “Erinnerung an Edenkoben” in public space. On the website of the Künstlerhaus Edenkoben you can find an aerial view of the “Weg der Gedichte” (figure 3). Poems by artists who were guests of Edenkoben are printed on the boards at each of the numbered markers. Inger Christensen’s poem “Erinnerung an Edenkoben” can be found at waymarker number 14.



WEGFÜHRUNG 2

Autoren 2

11 Ralph Dutli

12 Ralf Thenior

13 Arnfried Astel

14 Inger Christensen

15 Wolfgang Hilbig

16 Baldur Óskarsson

17 Jan Wagner

18 Annukka Peura

19 Jan Koneffke

20 Ernest Wichner

Figure 3: Weg der Gedichte.

While research on poetry has so far concentrated on urban areas with regard to the staging of poetry in public space,¹⁹ the “Weg der Gedichte” project at the same time calls for a closer look at the presentation of poetry in rural areas. This should be productive insofar as there are many examples and traditions for the staging of poetry in non-urban spaces or in natural surroundings. Examples include haiku boards in Japanese gardens and parks, the Katikati Haiku Pathway in New Zealand,²⁰ the Haiku Trail between Bad Bayersoien and Bad Kohlgrub,²¹ or the Ludwig Uhland Liederweg on a forest trail between Tübingen and Wümlingen.²² In urban space, poetry inter alia draws attention to the tension between sensory overload and strategies of inner distancing to which the subject is exposed in the big city. As Claudia Benthien shows, poetry in an urban environment can for example create moments of irritation by unexpectedly addressing the distanced persona in a publicly presented text as “Du” [“informal you”], thus suspending the feeling of anonymity.²³

Poetry in rural areas, however, is predominantly staged in areas that serve recreation and are considered pleasant and idyllic. Most of the poems there deal with

¹⁹ Cf. the project *Public Poetry: Lyrik im urbanen Raum* by Claudia Benthien, which is currently being researched and for which there is, among other things, this publication: Benthien (2019).

²⁰ Cf. <https://poetrysociety.org.nz/affiliates/haiku-nz/nz-haiku-showcase/katikati-haiku-pathway/>.

²¹ Cf. <https://www.ammergau-alpen.de/tour/themenweg-der-haiku-weg-bad-bayersoien-bad-kohlgrub>.

²² Cf. <https://www.tuepedia.de/wiki/Ludwig-Uhland-Liederweg>.

²³ Cf. Benthien (2019).

the beauty of nature itself and thus function less as a means of irritation than of contemplation by expressing the atmosphere of the landscape in an aesthetically condensed way. Edenkoben's "Weg der Gedichte" is a collection of such poems, which, according to the project description on the website of the Künstlerhaus, speak "von der Weinlese, von der frühen Mandelblüte, vom Blick über das Edenkobener Tal, von der Hagebutte, [oder] von den 'Honigvögeln', die die Wörter von den Tischen im Garten Eden picken"²⁴ ["of the grape harvest, of the early almond blossoms, of the view over the Edenkoben Valley, of the rose hip, [or] of the 'honey birds' that pick the words from the tables in the Garden of Eden"]. At the same time, the selected poems reflect on their production-aesthetic conditions by dealing concretely as well as metaphorically "[mit] der Tätigkeit des Übertragens, der Spracharbeit" und dem "Nachdichten"²⁵ ["the activity of transfer, of language work and paraphrasing"] of the perceived landscape.

Inger Christensen's "Erinnerung an Edenkoben" thus fits into the programme of the "Weg der Gedichte" with its emphasis on the doubled landscape, describing the process of how the intersubjectively perceivable external landscape becomes a lyrically formed one in the poem via the path of the speaker's imagination. The signboard with Inger Christensen's poem at the side of the path allows hikers to adopt this subjectively coloured view of the speaker on the Edenkoben landscape and thereby also gain a doubled perspective in the sense of the last verse, which concludes with "Landschaft zweimal Landschaft"²⁶.

Conclusion

This article examined Inger Christensen's poetic work during her stay at the Künstlerhaus Edenkoben in Rhineland-Palatinate and her engagement with this place. In the sense of Goethe's concept of world literature, the Künstlerhaus sees itself as a place where poets from different countries get into close contact with each other and become artistically productive together. It was demonstrated that for Inger Christensen the Künstlerhaus not only became a place of intensive encounter with other poets (especially with her colleague and translator Gregor Laschen), as the poems "Hvad er min døde sprukne krop?" and "Erinnerung an Edenkoben" show.

At the same time, the intensive encounter with the landscape of Edenkoben became formative for Inger Christensen, insofar as "Erinnerung an Edenkoben" and "Die ordnende Wirkung des Zufalls" take up the place name Edenkoben associatively and deal with paradise-like landscapes. This close relationship

²⁴ <https://www.kuenstlerhaus-edenkoben.de/weg-der-gedichte>.

²⁵ Ibid.

²⁶ <https://www.kuenstlerhaus-edenkoben.de/weg-der-gedichte/autoren-2>.

between the poet and the landscape surrounding her during her time at the Künstlerhaus, which is also marked as physical, is ultimately also acknowledged in the project “Weg der Gedichte”, in which the poem “Erinnerung an Edenkoben”, printed on a board, offers hikers the possibility of retracing Inger Christensen’s poetic experience of landscape by reading it on a path in Edenkoben.

References

- Benthien, Claudia (2019): Public Poetry. Lyrik im urbanen Raum. In: Christine Lötscher et al. (eds.): *geschichte der gegenwart*. <https://geschichtedergegenwart.ch/public-poetry-lyrik-im-urbanen-raum/> [07/10/2022].
- Burdorf, Dieter (2015): *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart.
- Christensen, Inger (2019): Tilfældighedens ordnende virkning. In: *Essays. Del af labyrinten / Hemmelighedstilstanden*. Kopenhagen. 9-36.
- Ernst, Ulrich (1991): *Carmen Figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Köln, Weimar, Wien.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1989): *Sämtliche Werke. Schriften zur allgemeinen Naturlehre, Geologie und Mineralogie*. Edited by Wolf von Engelhardt and Manfred Wenzel. Vol. 25. Frankfurt a.M.
- Wiemers, Carola (2022): Inger Christensen: „Sich selber sehen möchte die Welt.“ Wer diese Stimme gehört hat, vergisst sie nicht mehr. <https://www.deutschlandfunk.de/wer-diese-stimme-gehört-hat-vergisst-sie-nicht-mehr-100.html> [30/09/2022].
- <https://poetrysociety.org.nz/affiliates/haiku-nz/nz-haiku-showcase/katikati-haiku-pathway/> [07/10/2022].
- <https://www.ammergauer-alpen.de/tour/themenweg-der-haiku-weg-bad-bayersoien-bad-kohlgrub> [07/10/2022].
- https://www.kuenstlerhaus-edenkoben.de/fileadmin/Assets/Bilder/KH_Edenkoben/PDN/Leseprobe_Band_1_Daenemark.jpg [07/10/2022].
- <https://www.kuenstlerhaus-edenkoben.de/poesie-der-nachbarn> [30/09/2022].
- <https://www.kuenstlerhaus-edenkoben.de/weg-der-gedichte> [07/10/2022].
- <https://www.kuenstlerhaus-edenkoben.de/weg-der-gedichte/autoren-2> [07/10/2022].
- <https://www.kuenstlerhaus-edenkoben.de/willkommen> [30/09/2022].
- <https://www.tuepedia.de/wiki/Ludwig-Uhland-Liederweg> [07/10/2022].

Copyright information for the figures:

- 1: https://kulturland.rlp.de/de/aktuelles/detail/news/detail/News/30-jahre-erfolgsgeschichte-kuenstlerhaus-edenkoben/?no_cache=1 [07/10/2022].
- 2: https://www.kuenstlerhaus-edenkoben.de/fileadmin/Assets/Bilder/KH_Edenkoben/PDN/Leseprobe_Band_1_Daenemark.jpg [07/10/2022].
- 3: <https://www.kuenstlerhaus-edenkoben.de/weg-der-gedichte/weg-2> [07/10/2022].



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 11 (2024): *dal|tal|zahl. Inger Christensen und die Gegenwartslyrik*

Herausgegeben von Yvonne Al-Taie und Stefanie Heine.

Al-Taie, Yvonne: Apfelernten mit Inger Christensen. (Silke Scheuermann, Jan Wagner, Uljana Wolf). In: IZfK 11 (2024). 27-43.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-3b59-7084

Yvonne Al-Taie (Kiel)

Apfelernten mit Inger Christensen. (Silke Scheuermann, Jan Wagner, Uljana Wolf)

Apple Picking with Inger Christensen. (Silke Scheuermann, Jan Wagner, Uljana Wolf)

Inger Christensen, maybe the most vividly received Danish writer in contemporary German poetry, is often discussed in the light of her poetry's formal innovativeness. This paper will shift the focus on poetry's relation to the world as another aspect repeatedly addressed by contemporary German poets when referring to Christensen's work. Discussing three essays by Silke Scheuermann, Jan Wagner, and Uljana Wolf this paper traces their approaches to Inger Christensen's poetry with a particular interest in personal encounters with nature and real-world sensual experiences as the core and outset of Inger Christensen's poetic writings. The paper tries to conceptualize this perspective on her poetry by referring to the Haiku as a form of poetry that depicts a sensual and affective experience of nature along with Roland Barthes related concept of *tangibilia* on the one hand and to the sociological concept of resonance as developed by Hartmut Rosa on the other.

Keywords: Inger Christensen, Silke Scheuermann, Jan Wagner, Uljana Wolf, Haiku

Inger Christensen ist immer wieder zum Referenzpunkt deutschsprachiger Gegenwartslyriker:innen geworden. Diese Bezugnahmen auf das lyrische und poetologische Werk der Dänin finden sich auffällig häufig in Essays und poetologischen Schriften. Aufmerksamkeit und Bewunderung erfahren insbesondere Struktur und Form(strenge) von Christensens Dichtung, die zugleich mit einer ungewöhnlichen sprachlichen Leichtigkeit einhergehen. Der Verweis auf das

mathematische Verfahren der Fibonacci-Folge¹ in Verschränkung mit enzyklopädisch-lexikographischen Verfahren, die dem Langgedicht „alfabet“ [„alphabet“] zu Grunde liegen, ist in Abhandlungen über Christensen geradezu topisch.² Ebenso begeistert das Schreiben eines Sonettenkranzes wie „Sommerfugledalen“ [„Das Schmetterlingstal“], der etwa Silke Scheuermann zu ihrem Sonettenkranz „Vogel Flüge“³ inspirierte. Ohne expliziten Verweis auf Inger Christensen experimentierte auch Franz Josef Czernin immer wieder mit dem Sonett und dem Sonettenkranz.⁴ Inger Christensen gilt darüber hinaus als eine frühe Repräsentantin ökokritischen Schreibens in Dänemark.⁵ Mit den Gedichten „det“ [„das“] und „alfabet“ reiht sich Christensen in die Systemdichtung ein und schließt damit an die strukturalistisch und sprachphilosophisch ausgerichtete Lyrik der 1960er Jahre und der Neo-Avantgarde an. Zugleich, so zeigt Klaus Müller-Wille eindrücklich in seinem Beitrag in diesem Heft, geht Christensen mit der phänomenologischen Dimension ihrer Dichtung deutlich über diese Dichtung hinaus und erweist sich dadurch anschlussfähig für die Lyriker:innen der 1990er Jahre.⁶ So verbindet sie in „alfabet“ mit der Systemdichtung politisch-apokalyptische Bilder der Weltzerstörung in Zeiten des Atomkriegs.⁷ Das Gedicht enthalte, so Lutz Rühling, einen „alle Aspekte menschlichen Welterlebens repräsentierenden Reichtum“⁸. Während Rühling diesen auf eine „grundsätzliche, regressiv pessimistische Deutung der Zivilisation“⁹ zuspitzt bzw. verengt, zeigt die deutschsprachige Gegenwartslyrik einen anderen Zugang zu Christensens lyrischem Werk, der einer zugewandten Haltung zur Natur und dem menschlichen Welterleben in der Natur besondere Aufmerksamkeit schenkt. Diesem Interesse an Christensens Lyrik, das den Weltbezug, der ihrer Lyrik zu Grunde liegt, ins Zentrum stellt, möchte ich mich in diesem Beitrag widmen.

Ich möchte dem im Folgenden anhand von drei essayistischen Texten von Silke Scheuermann, Jan Wagner und Uljana Wolf nachgehen, in denen die Apfelernte als eine Konstellation aus Natur, menschlichen Praktiken und symbolischen Diskursen auf je eigene Art einen Referenzpunkt bildet. Die Essays dieser drei deutschsprachigen Autor:innen, die ich im Folgenden näher betrach-

¹ Vgl. die ausführliche Darstellung bei Grage (2011) sowie den Lexikoneintrag von Rühling (2020).

² Vgl. z.B. Bleutge (2020); Kling (2003); Hartung (2010) sowie die Sammlung: „die aprikosenbäume gibt es“. Zum Gedenken an Inger Christensen“ (Buselmeier: 2010).

³ Scheuermann (2013: 145-161).

⁴ Vgl. z.B. die Folge von Gedichtbänden, die unter den Titeln „Die Kunst des Sonetts“ I bis III erschienen sind (Czernin 1985–1993).

⁵ Haugland (2014: 91-97).

⁶ Vgl. den Beitrag von Klaus Müller-Wille in diesem Heft.

⁷ Vgl. Rühling (2020).

⁸ Rühling (2020).

⁹ Ders.

ten möchte, teilen das Interesse am Anekdotischen. Sie alle nähern sich Inger Christensen und ihrem Werk erstaunlicherweise nicht über den (lyrischen) Text, sondern über kleine, unscheinbare lebensweltliche Begebenheiten. Man kann den Grund dafür in den Gattungen sehen: in der Poetikvorlesung, die durch anschauliches Schildern die Hörer:innen erreichen und fesseln will (Jan Wagner), im Essay, der ausgehend von einer persönlich erlebten Begebenheit die Gedanken entfaltet (Silke Scheuermann), oder in der persönlichen Erinnerung als Beitrag zu einer Gedenkschrift für Inger Christensen (Uljana Wolf). Man kann den – zweifelsfrei gegebenen – gattungs- und anlassbezogenen Gründen zum Trotz danach fragen, was dieser wiederholt gewählte Zugang zu Christensens Werk mit dem Werk selbst zu tun hat. Eher anekdotische Erzählungen und Erinnerungen in den poetologischen und essayistischen Schriften von Lyriker:innen haben wohl nicht zuletzt aufgrund des lange wirkmächtigen Diktums vom ‚Tod des Autors‘¹⁰ in der literaturwissenschaftlichen Forschung kaum Beachtung gefunden, während Dichterkolleg:innen solche Äußerungen mit weit größerer Aufmerksamkeit verfolgten.

Im Folgenden möchte ich die drei essayistischen Beschäftigungen mit Christensens lyrischen Arbeiten unter zwei in allen diesen Essays wiederkehrenden Aspekten betrachten und deren Zusammenhang herausarbeiten: zum einen das Interesse an den konkreten lebensweltlichen Bezügen und lokalen Referenzen, die Christensen Dichtung zu Grunde liegen, zum anderen die Aufmerksamkeit für die strenge Formgebung ihrer Lyrik. Der sinnlich-erlebende und praktisch-handelnde Weltzugriff ist bei Christensen immer verschränkt mit einem Nachdenken über die inhärenten Formprinzipien der Natur; beides: sinnlich-erlebende Weltbeziehung und formale Abstraktion verbindet sie in ihrer Dichtung.

1. Evas Apfel: Im eigenen Garten (Silke Scheuermann)

Silke Scheuermann situiert ihr Nachdenken über Inger Christensen in ihrem eigenen Garten. In den mäandernden Reflexionen über ihren Garten, die von Robert Harrisons Essay „Gardens, An Essay on the Human Condition“¹¹ inspiriert sind und ausgehend von den Mühen und Anreizen des Gärtnerns, über Odysseus und Kalypso auf Ogygia, Gartencenter und die Hochglanzprospekte der Gartenzeitschriften bis hin zu Adam und Eva führen, vermerkt sie Folgendes:

Das Paradies ist zwar einerseits eine famose Idee und wird seit Jahrhunderten gerne bildhaft ausgeschmückt. Aber da Adam und Eva nicht die Schöpfer der schönen Umgebung waren, musste das Experiment zwangsläufig rasch scheitern: Hätten sie etwas zu bestellen, zu gärtnern gehabt, wäre das alles anders gekommen.¹²

¹⁰ Zu dem auf einen Essay von Roland Barthes (1984: 61-67) zurückgehenden Diktum und den Debatten darüber vgl. grundlegend: Jannidis / Lauer / Matínez / Winko (1999).

¹¹ Harrison (2008).

¹² Scheuermann (2015: 141).

Unter Rekurs auf Robert Harrisons Essay korrigiert sie die Paradiesvorstellung dahingehend, dass ein Garten nicht zum Müßiggang einlädt, sondern umsorgt werden will. Harrison liest in diesem Essay nicht nur die biblische Genesiserzählung und deren Darstellungen in der Kunst gegen den Strich, sondern entfaltet seine Überlegungen auf Grundlage eines reichen literarischen Quellenspektrums. Das Gärtnern wird darin fundamental von paradiesischen Gartenvorstellungen unterschieden, insofern es die sorgende Interaktion und Bearbeitung von Welt voraussetzt, während der bestellte und unveränderliche Garten Eden keinen Raum für (Für-)Sorge und Gestaltung lässt, somit also nur „auf Kosten einer absoluten Isolierung von der Welt der Sterblichen“¹³ zu haben ist. Von diesen Überlegungen ausgehend nähert sich Scheuermann Inger Christensens bekanntem Essay „Tilfældighedens ordnede virkning“ [„Die ordnende Wirkung des Zufalls“], in dem Christensen, ihren Aufenthalt im Künstlerhaus Edenkoben in Rheinland-Pfalz erinnernd, über das Paradies nachdenkt. Scheuermann zitiert einzelne Passagen aus dem Essay. Eine erste Passage bezieht sich auf das Amorphe, das „Gefühl, im Formlosen aufzugehen“¹⁴ [„en følelse af at opgå i det formløse“]¹⁵, das nur in kurzen rauschhaften Augenblicken in einer Annäherung erfahren und als Glückszustand empfunden werden kann. Dann aber nimmt Christensen Abstand von solchen rauschhaften Einheitsvorstellungen:

Alles andere wäre tödlich. Das Erlebnis eines scheinbaren Mangels an Unterschied zwischen Haus und Luft, Körper und Welt, zwischen Mensch und Mensch ist angenehm, ja geradezu paradiesisch angenehm, wäre in seiner extremen Konsequenz aber tödlich, ganz einfach ein Auslöschen des einzelnen Individuums.¹⁶

Erstaunlich ist Inger Christensens Beschreibung des Paradieses als Zustand des Todes und der Auslöschung, in dem die Unterscheidung fehlt.¹⁷ Ähnliche Gedanken finden sich bei Harrison, allerdings getragen von anderen Prämissen. Für Harrison ist nicht das Paradies in letzter Konsequenz tödlich, sondern der Tod die notwendige Bedingung, einem unveränderlichen Zustand des Paradieses zu entkommen. So beschreibt er das Paradies als stillgestellte Zeit, die den Tod nicht kennt.¹⁸ Der Tod und mit ihm die Sorge ist für Harrison „der Preis eines unerschöpflichen Reichtums – der Offenbarung der sichtbaren Welt.“¹⁹ Harri-

¹³ Harrison (2010: 16).

¹⁴ Christensen (1999b: 81).

¹⁵ Christensen (2019a: 18).

¹⁶ Christensen, zitiert nach Scheuermann (2015: 141f.).

¹⁷ So verweist Christensen in dem Essay „Tilfældighedens ordnede virkning“ auch auf die Unterscheidung als Grundlage des Paradieses: „Men hvis ørkenen ikke fandtes, denne antihave [...], ville haven heller ikke findes, fordi den netop er defineret gennem sin afgrænsning fra ørkenen.“ (Christensen 2019a: 20). „Aber gäbe es nicht die Wüste, diesen Antigarten [...], so gäbe es auch den Garten nicht, eben weil er durch seine Abgrenzung von der Wüste definiert ist.“ (Christensen 1999b: 83).

¹⁸ Harrison (2010: 33).

¹⁹ Ders., 36.

sons ‚sichtbare Welt‘ und Christensens ‚Unterscheidung‘ scheinen auf verwandte Konzepte zu verweisen, begreift man Unterscheidung im Gegensatz zum Amorphen als *morphe*, als Form. Form bedarf der Unterscheidung und die sichtbare Welt einschließlich ihrer dynamischen Veränderlichkeit gründet in der Unterscheidung von Gestalten.

Christensen verortet das Unterscheiden einerseits in den Dingen und andererseits in der Sprache. Die Rezeption von Noam Chomskys Sprachphilosophie, auf die in Kurzportraits der dänischen Dichterin im deutschsprachigen Raum immer wieder hingewiesen wird, ist mithin die nächste Station in Scheuermanns Nachdenken mit und über Christensen. Christensen selbst äußert sich in ihrem Essay „I begyndelsen var kødet“ [„Im Anfang war das Fleisch“] zur Bedeutung von Chomskys generativer Grammatik und Transformationsgrammatik für ihre Dichtung. Die „Vorstellungen von einer angeborenen Sprach-Fähigkeit und von universellen formalen Regeln für die Konstruktion von Sätzen“²⁰ [hans ideer om en medfødt sprog-evne og om universelle formale regler for sætningskonstruktion“²¹], die einerseits die Struktur der Sprache bestimmen, andererseits die unendliche Bildung von Sätzen ermöglichen, faszinierte sie und wurde zum Motor ihrer an strukturalen-mathematischen Modellen orientierten Systemdichtung. Silke Scheuermann bezieht sich auf diesen Aufsatz, interessiert sich dabei aber nicht für die Bedeutung des strukturalen Moments der Sprachtheorie Chomskys, sondern konzentriert sich auf Christensens von Chomsky entlehnte Idee einer natürlichen Sprache. Wörtlich zitiert sie die Passage: „En ubeviselig vished om, at sproget er en direkte forlængelse af naturen. At jeg havde samme ‚ret‘ til at tale, som træet til at sætte blade.“²² [„Eine unabweisbare Gewißheit, daß die Sprache eine direkte Verlängerung der Natur ist. Daß ich dasselbe ‚Recht‘ hatte, zu sprechen, wie der Baum, Blätter zu treiben.“²³] Ähnlich formuliert Christensen diesen Wunsch in „Tilfældighedens ordnede virkning“ als Sehnsucht nach jenem Moment im Schreibvorgang, an dem der Zufall übernimmt, „der Punkt, wo die Sprache lebendig und selbsterzeugend wird, im selben Sinne, wie der Sonnenblumenkern zu einer Sonnenblume wird.“²⁴ [„det punkt, hvor sproget

²⁰ Christensen (1993a: 31).

²¹ Christensen (2019d: 135).

²² Christensen (2019d: 135).

²³ Christensen (1993a: 31); Scheuermann (2015: 143). An anderer Stelle formuliert Christensen dies zurückhaltender als Wunsch: „Man ville selvfølgelig drømme om at kunne sige, at det kunne gøres med samme lethed som den, hvormed en plante sætter blade og blomster. Så digtet inde fra frøets indvendige himmel blev løftet op i hele sin ydre udfoldelse, som netop den plante, netop det digt.“ Christensen (2019b: 111). [„Man würde natürlich davon träumen, sagen zu können, daß es sich mit derselben Leichtigkeit machen ließe, mit der eine Pflanze Blätter und Blüten treibt. So daß das Gedicht aus dem inneren Himmel des Samenkorns in seiner ganzen äußeren Entfaltung emporgehoben würde wie genau diese Pflanze, genau dieses Gedicht.“] (Christensen 1999a: 50).

²⁴ Christensen (1999b: 79).

bliver levende og selvproducerende, i samme forstand som solsikkekernen bliver til en solsikke.“²⁵] Sprache, so die hier formulierte These, ist dem Menschen genauso natürlich, wie dem Baum – und, nebenbei bemerkt, auch dem Menschen – das physische Wachstum. Diese Überlegungen implizieren aber noch etwas anderes: Die Verwandtschaft von Sprache und physisch-körperlicher Wirklichkeit der Dinge liegt auch in der Form und deren dynamischer Organisation. Sprache wie Wachstum folgen natürlichen Regeln und bilden dabei natürliche Formgebungen aus, deren ordnender Strukturierung von Welt zugleich etwas Kontingentes anhaftet. So kommentiert Scheuermann: „[W]ie Evas Apfel, lat. *malum*, genauso gut eine andere Frucht, etwa ein Granatapfel oder eine Feige gewesen sein können“²⁶.

Über das Wort „Granatapfel“ spielt Scheuermann zugleich einen erneuten Verweis auf Harrisons Essay ein, der wiederum eine ganze Kaskade an intertextuellen Referenzen aktiviert, die über Eleanor Wilner bis zu Penelope reichen.²⁷ Wilner ersetzt in ihrem Gedichtband „The Girl with Bees in Her Hair“ Evas Apfel durch einen Granatapfel, dessen in rotes Fruchtfleisch eingebettete Samen sie als „Augen der Natur“ interpretiert, durch deren Verzehr Eva die Erkenntnisfähigkeit im Sinne einer Sehkraft gewinnt.²⁸ Wilners Denkfigur entfaltet damit grundlegend andere Konnotationen als Scheuermanns Aufnahme des Wortes Granatapfel, das sie nicht zum Sehen und zur Visualität führt, sondern zur Sprache. Entsprechend verweist Scheuermann neben dem Granatapfel auch auf das lateinische Homonym *mālum/malum*, das neben Apfel auch das Laster und den Fehler bezeichnet, in dem sich zugleich die kulturhistorische Zuschreibung spiegelt, mit der der Apfel in Folge der Sündenfallerzählung versehen wurde. Scheuermann spielt damit auf eine Kontingenz des Namens an. Die Benennung ist arbiträr, dennoch ist sie nicht gleichgültig. Denn das Wort Apfel unterscheidet sich vom Wort Granatapfel wie sich die beiden Früchte unterscheiden, und es markiert diese Unterscheidung in der unterschiedlichen Benennung.

In Silke Scheuermanns Überlegungen zu Inger Christensens Modell des Gartens geht es um zwei miteinander verschränkte Formen des Weltzugriffs: Einerseits um Praxis und Praktiken des Gestaltens von Welt, wie das Gärtnern, durch die der Mensch mit Natur in Interaktion tritt, andererseits um die Wiederholung dieses Weltzugriffs in der Sprache und deren Potential zur Strukturierung von Welt.

²⁵ Christensen (2019a: 16).

²⁶ Scheuermann (2015: 143).

²⁷ Vgl. Harrison (2010: 34f.)

²⁸ Vgl. Ders., 35.

2. Apfelpflücken: In Inger Christensens Garten (Jan Wagner)

Jan Wagner widmet seine zweite, „Weltenformeln“ überschriebene Bamberger Poetikvorlesung Inger Christensen.²⁹ Er beginnt mit einer Erinnerung an eine Lesung Inger Christensens auf dem Berliner Poesiefestival, auf dem sie unbeeindruckt vom sie umgebenden Trubel der Stadt ihr Langgedicht „alfabet“ liest. Von dieser Anekdote aus leitet Wagner zu einer knappen Skizze ihrer Biographie über, die ihn zu ihrem Heimatort Vejle führt, bei dem seine Ausführungen im darauffolgenden Abschnitt verweilen. Vejle, am Ende eines Ostseefjords in Süddänemark gelegen, war das Sommerrefugium in Inger Christensens Kindheit. Das „Schneiderhaus“ unweit von Vejle und mit Blick auf die Förde³⁰ beschreibt sie in einem ihrer Essays ausführlich, aus dem Jan Wagner zitiert:

Hvis vi bare kom ,over til sommerhuset‘, så var sommeren reddet. Så havde vi et rigtigt sommerland at erobre. Og vi havde et hus. [...] Solidariteten, det fælles, frivillige arbejde på huset og haven var slående, fordi det var selvfølgelig [...] vi var simpelt hen *alle sammen* med til det hele, til at fælde træer, lave trapper af jernbanesveller, plukke æbler, male havemøbler, sprede grus, sætte broen i vandet, drikke kaffe, spille bold, hejse flaget, synge og gyngede i gyngen i træet med augustæblerne.³¹

Wenn wir nur „ins Sommerhaus hinüber“ kamen, dann war der Sommer gerettet. Dann hatten wir ein richtiges Sommerland zu erobern. Und wir hatten ein Haus. [...] Die Solidarität, die gemeinsame, freiwillige Arbeit in Haus und Garten war einleuchtend, weil sie selbstverständlich war – [...] wir machten ganz einfach alle bei allem mit: Bäume fällen, aus Eisenbahnschwellen Treppen bauen, Äpfel pflücken, Gartenmöbel anstreichen, Kies ausstreuen, den Bootssteg ins Wasser setzen, Kaffee trinken, Ball spielen, die Fahne hissen, singen und auf der Schaukel in dem Baum mit den Augustäpfeln schaukeln.³²

Über das Apfelmotiv stellt Wagner eine assoziative Verbindung zwischen Christensens Sommerhaus und Dylan Thomas' Gehöft „Fern Hill“ her: „Wie Thomas ‚prince of the apple towns‘,“ – schreibt Wagner, sich eines Zitats aus Dylan Thomas Gedicht „Fern Hill“ bedienend, – „war Christensen also dänische Prinzessin eines kindlichen Apfelreichs“. Die unter Rekurs auf Thomas verwendete aristokratische Metaphorik von Prinz und Prinzessin verfehlt dabei den in Deutschland ohnehin oft übersehenen sozialpolitischen Impetus, von dem Christensens Essay getragen ist.³³ Wagners Interesse gilt nicht gesellschaftlichen Utopien, sondern der Bedeutung der Kindheit und des Kindseins für die dichte-

²⁹ Wagner (2021: 226-249).

³⁰ Ders., 229.

³¹ Essay-Titel: „auf Deutsch“ („auf Dänisch“; Christensen 1982: 10-11).

³² Christensen (1993b: 9).

³³ Vgl. bereits der Titel „Frihed, lighed og broderskab i sommerhuset“ ist in der deutschen Übersetzung zu einer Art Untertitel „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit im Sommerhaus“ reduziert worden, dem Essay selbst hat man die neue Überschrift „Das Schneiderhaus“ gegeben.

rische Phantasie. Er konzentriert sich dabei vor allem auf das wirklichkeitsschaffende Moment kindlichen Spiels, das er als Grundlage der Dichtung begreift. Dabei übersieht Wagner jedoch eine Dimension der bei Christensen beschriebenen kindlichen Tätigkeiten, die m. E. die Grundlage für die wirklichkeitsschaffende Phantasie bildet: Die beschriebenen Tätigkeiten sind keinesfalls nur als Spiel angelegt, sondern als kindliche Teilhabe an den Aufgaben in Haushalt und Handwerk, die eine solidarische Gemeinschaft der gemeinsamen Weltgestaltung und Weltfürsorge entwerfen. Diese Tätigkeiten konstituieren einen Weltzugriff, der an das bei Scheuermann reflektierte Gärtnern als Sorgen und Pflegen erinnert, ein Tätigwerden und ein Gestalten der eigenen Umgebung. Beschrieben wird mithin kein kontemplativer, sondern ein praktischer, gestaltender Weltzugriff.

Auch Jan Wagner bezieht Christensens Dichtung auf die Genesis: „Das *alphabet* ist ein ähnliches Schöpfen aus dem Nichts heraus, ex nihilo, ein Anschöpfen gegen das Nichts – und damit zumindest ein bescheidenes Echo der Genesis“³⁴, schreibt Wagner. Während Wagner hier von einer Schöpfung aus dem Nichts spricht, ist die biblische Genesiserzählung doch vor allem eine Erzählung der Unterscheidung und der Formgebung: Gott scheidet Licht und Finsternis, Wasser und Himmel. Und so ist es eher der Prozess der Formgebung, auf dem Christensens Vergleich zwischen Dichtung und Schöpfung beruht.³⁵ Dieser Vergleich liegt den berühmten Christensen-Zitaten zu Grunde, in denen sie Schreiben in Analogie zum Wachstum von Blättern begreift. Unter Bezugnahme auf das Novalis-Zitat „Das Äußere ist ein in Geheimnißzustand erhobnes Innre“ schreibt Christensen:

At finde sin egen adgang til denne hemmelighedstilstand er vanskeligt. Man ville selvfølgelig drømme om at kunne sige, at det kunne gøres med samme lethed som den, hvormed en plante sætter blade og blomster. Så digtet inde fra frøets indvendige himmel blev løftet op i hele sin ydre udfoldelse, som netop den plante, netop det digt.³⁶

Seinen eigenen Zugang zu diesem Geheimniszustand zu finden, ist schwierig. Man würde natürlich davon träumen, sagen zu können, daß es sich mit derselben Leichtigkeit machen ließe, mit der eine Pflanze Blätter und Blüten treibt. So daß

³⁴ Wagner (2021: 233).

³⁵ Vgl. dazu auch die Ausführungen von Inger Christensen in „Die ordnende Wirkung des Zufalls“, wo sie schreibt, man müsse sich das Formlose „als eine Art Entstehungsstätte“ vorstellen, „ungewiß, unbestimmbar, wie seinerzeit, als die Brechung des Lichts die ersten mikroskopischen Eigenbewegungen im Stoff hervorrief, noch weit entfernt von den komplizierten organischen Formen, die wir kennen, und noch weit entfernt von unseren unermüdlchen Beschreibungen davon und von den nüchterneren Abstraktionen dieser Beschreibungen, z.B. in der Geometrie.“ Christensen (1999b: 81f.). „En slags tilblivelsessted, uvist, ubestemmeligt, som da lysets brydning i sin tid fremkaldte de første mikroskopiske egenbevægelser i stoffet, endnu langet fra de komplicerede organiske former, vi kender, og endnu længere fra vores utrættelige beskrivelser af dem, og fra disse beskrivelser mere nøgterne abstraktioner f.eks. i geometrien.“ Christensen (2019a: 18-19).

³⁶ Titel: „auf Deutsch“ („auf Dänisch“; Christensen 2019b: 111).

das Gedicht aus dem inneren Himmel des Samenkorns in seiner ganzen äußeren Entfaltung emporgehoben würde wie genau diese Pflanze, genau dieses Gedicht.³⁷

Und an anderer Stelle im selben Text: „wie bekommt man Form und Inhalt dazu, in- und miteinander zu leben und heranzuwachsen, wie es z.B. mit dem Wachsen der Pflanzen in der Natur der Fall ist?“³⁸

Wagner ruft dieses Zitat auf und erinnert daran, dass sich die Fibonacci-Folge, derer sich Christensen in „alfabet“ bedient, auch im Wachstum von Pflanzen, etwa der Sonnenblume, beobachten lasse.³⁹ Dabei betont Wagner die Übereinstimmung von Welt und Form in Christensens Dichtung, etwa unter Verweis auf „Sommerfugledalen“: „auch in diesem großen Gedicht [„Sommerfugledalen“, Y.A.] kommen Form und Welt auf geradezu magische Weise zur Deckung“⁴⁰. Die Verschränkung von Sprache bzw. lyrischer Form und phänomenologischem Welterleben bildet mithin auch für Wagner den Fluchtpunkt seines Nachdenkens über Christensens Dichtung. Auf die Spuren der Erlebnisqualitäten hinter Christensens „Sommerfugledalen“ begibt sich Uljana Wolf.

3. Apfelernte: Mit Inger Christensen im Brajčínotal (Uljana Wolf)

Die 74. Nummer der „Schreibhefte“, herausgegeben von Inger Christensens deutschem Übersetzer Hanns Grössel und Norbert Wehr, ist Inger Christensen gewidmet und versammelt neben Übersetzungen aus deren Werk zahlreiche Nachrufe und Erinnerungen deutschsprachiger und skandinavischer Dichter:innen. Ein kleiner Beitrag, nur der Auszug aus einem Brief an Hanns Grössel, stammt von Uljana Wolf.

Jan Wagner bezieht sich in seiner Poetikvorlesung ausführlich auf das Brajčínotal, jenem Tal in Mazedonien, das als Wirklichkeitsreferenz im Hintergrund von Christensens „Sommerfugledalen“ steht. Ihm aber sind „Motive [...] Formen, Farben und Namen“⁴¹, die von Christensen mit eigenen Kindheitserinnerungen, biologischem Wissen und mystischem Denken überschrieben werden, wichtiger als der konkrete geographische Ort. Uljana Wolf hingegen geht es genau um diesen Ort. Sie hat ihn aufgesucht und schildert in jenem Brief ihre Eindrücke von dieser Reise. Was sie in dem Brief berichtet, ist die Reflexion einer Koinzidenz sowie eine kleine Anekdote. Die Koinzidenz besteht darin, dass Uljana Wolf „beim Mittagmahl in einer kleinen Schenke südlich des Klosters Sveta Petka“ von der Verleihung des Nobelpreises an Herta Müller erfährt. Ihr

³⁷ Christensen (1999a: 50).

³⁸ Dies., 49. „Og hvordan får man form og indhold til at leve og vokse frem i og med hinanden, ligesom det f.eks. er tilfældet med planternes vækst i naturen?“ Christensen (2019b: 110).

³⁹ Wagner (2021: 245).

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ders., 243.

Aufenthalt in Brajčino zu Ehren Inger Christensens just am Tag der Bekanntgabe der Literaturnobelpreisträgerin interpretiert sie als eine Art symbolische Preisverleihung auch an Inger Christensen: „Mir kam es so vor, mitten in den Hügeln des Brajčinotals, mit einem Rakija in der Hand, als wäre so, durch ausgerechnet meine bescheidene Anwesenheit in dem Dorf, ein Stück vom Nobelpreis auch an Inger gegangen...“⁴² Auch hier steht das sinnliche Erleben im Zentrum: der berausende Genuss des Rakija, im Moment des Trinkens und Zuprostens in der Hand gehalten, die Wahrnehmung der das Tal umgebenden Hügellandschaft. Datum und Ort werden auf diese Weise mit Bedeutung versehen, die genaue Lokalisation und zeitliche Situierung – „beim Mittagmahl in einer kleinen Schenke südlich des Klosters Sveta Petka“ – weckt Assoziationen an das instantane Schreiben, das wenige Jahre später die sozialen Medien hervorgebracht haben, etwa jene Text-Bild-Tweets mit dem ebenso knappen wie topischen Kommentar „*Ortsname*, jetzt“, der die augenblickliche Anwesenheit an einem Ort dokumentiert und in Echtzeit momenthafte Erscheinungsweisen eines Ortes der Netzwelt übermittelt. 2009 findet diese Übermittlung bei Uljana Wolf im Medium des Briefes noch zeitverzögert und versehen mit der Reflexion der Rückschau statt. Entsprechend fügt sie in Parenthesen eine weitere Erinnerungsschleife hinzu: „(Fast genau ein Jahr zuvor hatte ich die Ehre, mit unter anderem Herta Müller und Inger Christensen beim Pastior-Festival in Sibiu ein paar Tage zu verbringen, auch daran mußte ich denken.)“⁴³ In dieser Erinnerung werden wiederum die aktuelle Nobelpreisträgerin und die zweite, ergänzend hinzu Imaginierte an einem Ort der tatsächlichen gemeinsamen Begegnung zusammengeführt. Es folgt die Schilderung einer kleinen Anekdote aus dem Dorf Brajčino – der Besuch bei einer achtzigjährigen Dame. Gerahmt ist diese kleine Anekdote von der knappen Beschreibung der Landschaft, die die Topoi einer Idylle⁴⁴ oder eines Landschaftsgemäldes aufruft: „Das Dorf ist wunderschön. Man hört den Bach überall plätschern, die Berge liegen sanft rundum, in den Tälern die Apfelernte.“⁴⁵ Mit den drei Informationen: die überall vernehmbare akustische Sensation des plätschernden Baches, die topographische Einbettung des Dorfes in eine Hügellandschaft und die einfache, naturverbundene Tätigkeit der Apfelernte, entwirft Wolf mit ganz wenigen Worten die atmosphärische Situation des Ortes.

Am Ende der kleinen Schilderung verweist Uljana Wolf auf beiliegende Fotos, die sie in einem sprachlichen Duktus kommentiert, der an die „gibt es“-Epiphern und deren dänisches Original „finds“ aus „alfabet“ erinnert: „Schmetterlinge gab es, wie Sie sehen können, auch, und in den Wiesen fand ich eine Raupe, die mich ein paar Stunden wie ein Talisman begleitete.“ Ähnlich wie ein Social Media-Post fügt auch Wolf ihrem Text Fotografien bei. Eine dieser Foto-

⁴² Wolf (2019: 199).

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Zu den geläufigen Merkmalen der Idylle vgl. Häntzschel (2007: 122ff.).

⁴⁵ Wolf (2019: 199).

grafien ist in der Zeitschrift reproduziert und zeigt den von Bäumen umgebenen Flusslauf, der zusammen mit der Beschreibung akustisch und visuell evoziert wird. Die multimediale – textuelle wie visuelle – Repräsentation der Schmetterlinge und der Hinweis auf die Raupe sind natürlich Anspielungen auf Inger Christensens „Sommerfugledalen“. Uljana Wolf hat keinen literarischen Beitrag zu dem Sonderheft beigesteuert. Anstatt Inger Christensens Erbe in der lyrischen Form nachzuspüren, sucht sie die Wirklichkeit hinter Christensens Gedicht.

4. *Äpfel und Aprikosen: Tangibilia*

Wir haben es hier mit drei unterschiedlichen Annäherungsweisen an Inger Christensens lyrisches Werk zu tun – über die eigene Lebenswelt und die Literatur bei Silke Scheuermann, intertextuell über die Literatur und über Christensens Lebensdokumente bei Jan Wagner und schließlich über das Aufsuchen von geographischen Orten auf den Spuren von Christensens Reisen bei Uljana Wolf. Ein Referenzpunkt bleibt dabei stets die Natur, repräsentiert immer wieder im symbolisch überdeterminierten Apfel und in der Apfelernte.

Für die intrikate Verschränkung von Welt und Form, die sich in diesen Referenzen artikuliert, gibt es bei Jan Wagner einen Hinweis, der auf den ersten Blick recht beliebig gewählt zu sein scheint: Er vergleicht das Formbewusstsein, das Inger Christensens Dichtung auszeichnet, mit dem Haiku. Vergleichspunkte sind für ihn das strenge Kompositionsprinzip, die Behandlung der kleinen, unscheinbaren Naturgegenstände sowie das Vertrauen „auf den Leser als Mitschöpfer, als kreativen Partner“.⁴⁶ Folgt man diesem Hinweis auf das Haiku weiter, erschließen sich darüber erstaunliche Konzeptionen eines lyrisch artikulierten Weltverhältnisses, das eine neue Perspektive auf Inger Christensens Dichtung erlaubt. So ist mit den kleinen Naturgegenständen ein Aspekt des Haiku berührt, das es als Vergleichsform interessant macht: Roland Barthes spricht in „Die Vorbereitung des Romans“ von den Tangibilia als dem Grundelement des Haiku. Barthes schenkt jenen Wörtern besondere Aufmerksamkeit, „die konkrete Dinge als Referenten haben, grob gesagt: Objekte, die man berühren kann, *tangibilia*.“⁴⁷ Es sind vor allem solche Tangibilia, die Christensen als Wörter in ihren Gedichten versammelt und die in den sinnlichen Erscheinungsweisen, die sie evozieren, der Regelmäßigkeit der Form ein Moment flüchtiger Wahrnehmung hinzufügen.

Aus dieser Perspektive kann man sich noch einmal dem Apfel beziehungsweise der Apfelernte nähern, bei denen es sich nur scheinbar um ein zufälliges, unscheinbares Detail handelt, das sich in allen betrachteten Texten wiederfindet. Begibt man sich anhand dieses Details auf die Spur Roland Barthes, so findet

⁴⁶ Vgl. die recht umfangreichen Ausführungen zum Vergleich zwischen Christensens „alfabet“ und dem Haiku bei Wagner (2021: 238-240; Zitat: 240).

⁴⁷ Barthes (2008: 197).

man bei ihm den Hinweis, dass das Haiku die Flüchtigkeit einer dynamischen, stets veränderlichen Umgebung in der sprachlichen Gestalt der Tangibilia einfängt: „Vorbeiflug des TANGIBILE: wie ein Aufleuchten des Referenten, eine Art unterschwelliger Vision: Das Wort *macht* ihn blitzartig *sichtbar*.“⁴⁸ Das Wort, eingebettet in die rhythmische Form- und Klangstruktur des Haiku, lässt seinen Referenten, das Objekt, für einen Augenblick aufscheinen, ja macht es geradezu greifbar. Das Haiku steht damit auch für das instantane „Hier, Jetzt“, das eine Konstellation aus sinnlich berührbarer Umgebung und persönlichem Erleben benennt. So verweist Roland Barthes auf die Beziehung zwischen wahrnehmendem Subjekt und Umgebung, die die Poetik des Haiku bestimmt: „Ein Haiku ist das, was eintritt (Kontingenz, Mikroabenteuer), insofern es das Subjekt umgibt – das jedoch nur existiert, sich nur Subjekt nennen kann, dank dieser flüchtigen und beweglichen Umgebung“⁴⁹. Hier ist nicht mehr – wie Jan Wagner suggeriert – das Subjekt Schöpfer der Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit ist ebenso Schöpferin des Subjekts. Oder anders ausgedrückt: beide sind nur in ihrem Aufeinander-Bezogen-Sein denkbar. Ein ähnlicher Gedanke der Wechselseitigkeit zwischen Subjekt und Wirklichkeit bzw. Kunst findet sich bei Inger Christensen bezogen auf die Kunst Michelangelos: „Men han bliver jo ikke mindre, fordi man siger at kunsten udfolder sig gennem ham, end fordi man siger at han udfolder sig gennem kunsten. Begge dele sker vel.“⁵⁰ [„Aber wenn man sagt, daß die Kunst sich durch ihn [Michelangelo] entfaltet, wird er ja nicht kleiner, als wenn man sagte, daß er sich durch die Kunst entfaltet. Es geschieht ja wohl beides.“]⁵¹

Das Haiku gilt als japanische Naturdichtung, die sich durch die strenge Form aus drei Einheiten von 5-7-5 Moren bzw. Silben, Reimlosigkeit und die Naturthematik auszeichnet. Für das klassische japanische Haiku ist überdies das Jahreszeitenwort (*kigo*) relevant sowie eine zäsurbildende Schnittsilbe.⁵² Das Haiku handele stets von einem „Naturgegenstand außerhalb der menschlichen Sphäre, der in einer konkret-ereignishaften einmaligen Situation und als unmittelbar gegenwärtig dargestellt wird“ und dabei keine symbolische oder metaphorische Sinnschicht enthält, so Andreas Degen.⁵³ Bei Barthes spielt vor allem „die affizierende Ereignishaftigkeit des Haiku“ eine wesentliche Rolle.⁵⁴ Die beiden japanischen Philosophen Toshihiko Izutsu und Toyo Izutsu gehen in ihrer

⁴⁸ Ders., 108.

⁴⁹ Ders., 103.

⁵⁰ Christensen (2019c: 76).

⁵¹ Christensen (1997: 152).

⁵² Vgl. Degen (2021: 181-182).

⁵³ Ders., 182-183.

⁵⁴ Ders., 186.

Haiku-Theorie⁵⁵ von einem „dynamische[n] Moment der dialektischen Begegnung des erkennenden, schöpferischen Subjekts mit der NATUR“ aus, „in dem die existentielle Gesamtheit des schöpferisch-erkennenden Subjekts der äußeren Welt begegnet.“⁵⁶ Sie betonen ein „dynamisches Moment in der Begegnung zwischen dem Subjekt der Naturbetrachtung und dem phänomenalen Naturobjekt“⁵⁷, das im Haiku zur Darstellung kommt.

Dieses Verständnis des Haikus und seiner Funktion weist eine beachtliche konzeptuelle Nähe zu Hartmut Rosas sozialphilosophischem Konzept der Resonanz als einer spezifischen Form des Weltverhältnisses auf.⁵⁸ Insbesondere die Ereignishaftigkeit der im Haiku zum Ausdruck kommenden „Subjekt-Objekt-Begegnung“⁵⁹ sowie das Affiziertwerden sowohl durch die Begegnung mit dem natürlichen Weltausschnitt als auch mit der ästhetischen Form des Haiku sind Momente, die Hartmut Rosa – ohne (notwendigen) Bezug auf ästhetische Objekte – als konstitutive Momente eines resonanten Weltverhältnisses beschreibt. Mit dem Konzept der Resonanz versucht Rosa eine Form der Weltbeziehung terminologisch zu fassen, die ein Gegenmodell zur Entfremdung darstellt und durch einen Beziehungsmodus zwischen Subjekt und Welt(ausschnitt) bestimmt wird. Ein resonantes Weltverhältnis ist eine durch Affizierung und Emotion getragene Haltung, „in der sich Subjekt und Welt gegenseitig berühren und zugleich transformieren.“⁶⁰ Rosa betont, dass es sich dabei nicht um eine „Echo-, sondern eine Antwortbeziehung“ handelt, bei der „beide Seiten *mit eigener Stimme* sprechen“⁶¹. Ähnlich formulieren es Izutsu und Izutsu für das „poetische ‚Feld‘ des *haiku* [...], in dem das dialektische Ereignis der Subjekt-Objekt-Begegnung stattfindet.“⁶² Dazu schreiben sie:

Sowohl das schöpferisch-erkennende Subjekt als auch das erkannte Objekt erschließen einander von Moment zu Moment ihre eigenen Erscheinungs-Aspekte in ihrer grenzenlosen Vielfalt und Farbigkeit. Ein bestimmter Erscheinungs-Aspekt des schöpferisch-erkennenden Subjekts beleuchtet draußen einen bestimmten speziellen Aspekt des erkannten Objekts, das seinerseits wiederum den selbst-erhellenden Brennpunkt auf einen anderen speziellen Aspekt des erkennenden Subjekts richtet, und immer so weiter; und jede Phase dieser erhellenden Übereinstimmung bildet das potentielle poetische ‚Feld‘ des Ereignisses selbst.⁶³

⁵⁵ Degen (2021) verweist hier auf die auf Englisch verfasste Schrift „The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan“ von 1981.

⁵⁶ Izutsu/Izutsu (1988: 96). Hervorhebung im Original.

⁵⁷ Degen (2021: 188).

⁵⁸ Vgl. Rosa (2018).

⁵⁹ Ders., 192.

⁶⁰ Ders., 298.

⁶¹ Ders., 298. (Kursivierung: Rosa).

⁶² Izutsu/Izutsu (1988: 105).

⁶³ Dies., 105-106.

In dem von Jan Wagner aufgeworfenen Gedanken einer Nähe zwischen Christensens Dichtung und dem Haiku ebenso wie in dem auffälligen Interesse der Gegenwartsautor:innen an Inger Christensens persönlichem Erleben bestimmter Orte – dem dänischen Schneiderhaus, dem rheinland-pfälzischen Edenkoben oder dem mazedonischen Brajčinotal –, artikuliert sich, so meine These, ein Interesse an einer bestimmten Interaktionsweise mit Welt, die die Grundlage von Christensens Dichtung bildet und die man mit Hartmut Rosa als ein Weltverhältnis der Resonanz bezeichnen könnte. Die Suche nach diesem eigenen resonanten Weltverhältnis ausgehend von der Lyriklektüre steht dabei insbesondere in dem Essay von Silke Scheuermann und dem Brief von Uljana Wolf im Mittelpunkt ihrer Annäherungen an das lyrische Werk Inger Christensens.

*

Inger Christensen hat selbst eine kleine Folge von Haikus gedichtet, die sie auf Deutsch verfasst hat und die im Nachlassband „Verden ønsker at se sig selv“ [„Sich selber sehen möchte die Welt“] veröffentlicht worden sind. Der Zyklus von neun Haikus, der den Titel „Kleiner Regenbogen. Haikus“ trägt, folgt dem Farbspektrum von Schwarz über Purpur, Rot, Organe und Gelb zu Grün, Blau, Lila bis hin zu Weiß und entspricht damit Christensens lyrischem Verfahren der strukturellen Adaption natürlicher Skalen. Die Farbnennung, die an einem Gegenstand oder einem Naturphänomen exemplifiziert wird, findet sich jeweils im ersten Vers. Eine Gartenbank bildet den Weltausschnitt, der als Exemplifikation der Farbe Grün lyrisch umspielt wird:

grüne gartenbank
paß auf sie wackelt immer
sitzt dicht zusammen⁶⁴

Gewiss folgt dieses Haiku nicht den strengen Gattungsregeln der japanischen Tradition,⁶⁵ es ist vielmehr als eine westliche Adaption der Gattung zu begreifen. Die grüne Gartenbank, die durch die Farbnennung und den im Kompositum evozierten Garten eine Parklandschaft imaginieren lässt, wird durch den Appell und den Hinweis auf ihre mangelnde Standfestigkeit im zweiten Vers als tangibler Gegenstand, mit dem man körperlich in Interaktion tritt, vorgestellt. Die Verschiebung der im zweiten Vers wiederholten Appellstruktur vom Singular in den Plural erweitert das entworfene körperliche Interagieren mit der skizzierten räumlich-gegenständlichen Szene in eine zwischenmenschliche Interaktion. Berührt wird im Sitzen nicht nur die wackelige Parkbank, sondern auch der Körper eines Mitmenschen, mit dem man, den instabilen Stand der Bank ausbalancierend, dicht zusammenrückt.

⁶⁴ Christensen (2022: 11).

⁶⁵ Vgl. Degen (2021: 181-182).

Um das sinnliche Moment des flüchtigen Aufflackerns im Haiku einfangen zu können, muss die gewählte Tangibilia durch ihre bloße Nennung diese vielfach sinnlich berührbare Gestalt zu evozieren vermögen. So unterscheidet Roland Barthes zwischen „stereotypen, abgegriffenen“ Tangibilia, an denen sich das Konkrete verflüchtigt habe – als Beispiel dient ihm die Rose –, und „frischen“, „starken“ Tangibilia, sein Beispiel ist das weiße Eisenkraut.⁶⁶ Damit lässt sich etwas von der Eindringlichkeit erklären, die Christensens Aprikosenbäumen innewohnt, die das Langgedicht „alfabet“ eröffnen: „abrikostræerne findes, abrikostræerne findes“⁶⁷ [„die aprikosenbäume gibt es, die aprikosenbäume gibt es“⁶⁸]: Ein Apfelbaum – ein *æbletræ* im Dänischen, der anders als im Deutschen durch seinen Anlaut nicht die Position des ersten Buchstabens des Alphabets repräsentieren könnte – ist symbolisch überdeterminiert und letztlich stereotyp geworden. Der Aprikosenbaum hingegen trägt – in seiner Semantik wie in seiner Phonetik – dieses verblüffende Moment, das die sinnlichen Qualitäten des Referenten ins Bewusstsein ruft. In der handelnden Interaktion mit Welt bewahren der Garten, der Apfelbaum und die Apfelernte ihre Erlebnisqualitäten eines resonanten Weltverhältnisses. Davon handeln Inger Christensens Kindheitserinnerungen ans Schneiderhaus in Vejle, Silke Scheuermanns Kontemplationen im eigenen Garten und Uljana Wolfs Reiseerinnerungen an Brajčino. Im literarischen Text durch ein Wort repräsentiert, ist die Wirkung des Aprikosenbaumes jedoch ungleich größer. Inger Christensens Gedichte führen uns somit vielleicht auf Apfelernten ebenso wie auf *Aprikosenlesen*.

Literatur

- Barthes, Roland (1984): La mort de l’auteur. In: Ders.: Le bruissement de la langue, Paris. 61-67.
- Barthes, Roland (2008): Die Vorbereitung des Romans. Vorlesungen am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980. Übersetzt von Horst Brühmann. Frankfurt am Main.
- Bleutge, Nico (2020): Den Wiederholungen folgen. Inger Christensens *alfabet / alphabet*. Heidelberg.
- Buselmeier, Michael (Hg.) (2010): „die aprikosenbäume gibt es“. Zum Gedenken an Inger Christensen. Heidelberg.
- Christensen, Inger (1982): Frihed, lighed og broderskab I sommerhuset. In: Dies.: Del af labyrinten. Essays. Gylding. 9-14.
- Christensen, Inger (²1990): *alfabet/alphabet*. Digte/gedichte. Aus dem Dänischen und mit einer Nachbemerkung von Hanns Grössel. Münster.
- Christensen, Inger (1993a): Im Anfang war das Fleisch. In: Dies.: Teil des Labyrinths. Essays. Übersetzt von Hanns Grössel. Münster. 29-34.

⁶⁶ Barthes (2008: 108).

⁶⁷ Christensen (²1990: 8).

⁶⁸ Christensen (²1990: 9).

- Christensen, Inger (1993b): Das Schneiderhaus. In: Dies.: Teil des Labyrinths. Essays. Übersetzt von Hanns Grössel. Münster. 7-13.
- Christensen, Inger (1997): Unsere Erzählung von der Welt. In: Dies.: Ein chemisches Gedicht zu Ehren der Erde. Auswahl ohne Anfang und Ende. Herausgegeben von Peter Waterhouse. Übersetzt von Hanns Grössel. Salzburg, Wien. 151-157.
- Christensen, Inger (1999a): Der Geheimniszustand. In: Dies.: Der Geheimniszustand und das „Gedicht vom Tod“. Essays. Übersetzt von Hanns Grössel. München / Wien. 48-56.
- Christensen, Inger (1999b): Die ordnende Wirkung des Zufalls. In: Dies.: Der Geheimniszustand und das „Gedicht vom Tod“. Essays. Übersetzt von Hanns Grössel, München / Wien. 70-103.
- Christensen, Inger (2018): Verden ønsker at se sig selv. Herausgegeben von Marie Silkeberg und Peter Borum. Kopenhagen.
- Christensen, Inger (2019a): Tilfældighedens ordnende virkning. In: Dies.: Essays. Del af labyrinten / Hemmelighedstilstanden. Kopenhagen. 9-36.
- Christensen, Inger (2019b): Hemmelighedstilstanden. In: Dies.: Essays. Del af labyrinten / Hemmelighedstilstanden. Kopenhagen. 109-116.
- Christensen, Inger (2019c): Vores fortælling om verden. In: Dies.: Essays. Del af labyrinten / Hemmelighedstilstanden. Kopenhagen. 76-80.
- Christensen, Inger (2019d): I begyndelsen var kødet. In: Dies.: Essays. Del af labyrinten / Hemmelighedstilstanden. Kopenhagen. 133-137.
- Christensen, Inger (2022): Sich selber sehen möchte die Welt. Gedichte, Erzählungen und Essays aus dem Nachlass. Herausgegeben und übersetzt von Klaus-Jürgen Liedtke. Einige Übersetzungen von Hanns Grössel. Münster.
- Czernin, Franz Josef (1985–1993): Die Kunst des Sonetts. Linz.
- Degen, Andreas (2021): Zeichen und Energie. Zur Theorie des Haiku bei Roland Barthes (1970) und Toshihiko und Toyo Izutsu (1981). In: Gölz, Christine / Kliems, Alfrun / Krehl, Birgit (Hg.): Haiku – Epigramm – Kurzgedicht. Kleine Formen in der Lyrik Mittel- und Osteuropas. Köln. 181-195. (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 55).
- Grage, Joachim (2011): Die Abwehr des Zufalls. Inger Christensen und die sprachbildende Kraft der Mathematik. In: Zahlen, Zeichen und Figuren. Mathematische Inspirationen in Kunst und Literatur. Herausgegeben von Andrea Albrecht / Gesa von Essen / Werner Frick. Berlin / Boston. 511-528. (= *linguae & litterae* 11).
- Häntzschel, Günter (2007): Art.: Idylle. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Herausgegeben von Fricke, Harald / Braungart, Georg / Grubmüller, Klaus / Müller, Jan-Dirk / Vollhardt, Friedrich / Weimar, Klaus. Berlin / New York. Band. 2. 122-125.
- Harrison, Robert (2008): Gardens. An Essay on the Human Condition. Chicago / London.
- Harrison, Robert (2010): Gärten. Ein Versuch über das Wesen des Menschen. Übersetzt von Martin Pfeiffer. München.
- Hartung, Harald (2010): Wintermalerei. Gedichte. Göttingen.
- Haugland, Anne Gry (2014): Native and Deep-Rooted. Positions in Inger Christensen's Philosophy of Nature. In: Romantik. Journal for the Study of Romanticisms. 3,1 (2014). 91-97.
- Izutsu, Toshihiko / Izutsu, Toyo (1988): Die Theorie des Schönen in Japan. Beiträge zur klassischen japanischen Ästhetik. Herausgegeben von Franziska Ehmcke. Köln.

- Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Matínez, Matías / Winko, Simone (Hg.) (1999): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen.
- Kling, Thomas (2003): Klartext aus Delphi. Inger Christensens Det/Dat. In: Die Zeit. 20.03.2003.
- Rosa, Hartmut (²2018): Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung. Berlin.
- Rühling, Lutz (2020): Christensen, Inger: alfabet. digte. In: Kindlers Literatur Lexikon. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart.
(https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007/978-3-476-05728-0_9289-1).
- Scheuermann Silke (2013): Vogelflüge (2008). In: Dies.: Der Tag an dem die Möwen zweistimmig sangen / Der zärtlichste Punkt im All. Gedichte 2001–2008. Frankfurt am Main. 145-161.
- Scheuermann, Silke (2015): Warum Odysseus es im Paradies nicht so mochte. Über Inger Christensen. In: Dies.: Und ich fragte den Vogel. Lyrische Momente. Frankfurt am Main. 140-143.
- Wagner, Jan (2021): Weltenformeln. Zweiter Bamberger Poetikvortrag, vor allem zu Inger Christensen. In: Ders.: Der glückliche Augenblick. Beiläufige Prosa. Berlin. 226-249.
- Wolf, Uljana (2019): Briefauszug. In: Schreibhefte. Zeitschrift für Literatur. Band 74: Die Leere Seite – Ein Inger-Christensen-Alphabet. Zusammenbuchstabiert von Hanns Gössel und Norbert Wehr. 199.



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 11 (2024): *dal|tal|zahl. Inger Christensen und die Gegenwartsliryk*

Herausgegeben von Yvonne Al-Taie und Stefanie Heine.

Nexø, Tue Andersen: Heliocentric Utopianism: Ecological Imagination and Utopian Longing in Inger Christensen and in Contemporary Danish Literature. In: IZfK 11 (2024). 45-60.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-6b3d-474a

Tue Andersen Nexø (Copenhagen)

Heliocentric Utopianism: Ecological Imagination and Utopian Longing in Inger Christensen and in Contemporary Danish Literature

This essay discusses the relationship between Inger Christensen's work and contemporary Danish eco-literature. Christensen can seem like a towering predecessor. Yet, the relationship is more complex than a question of anxiety of influence. This essay argues that Christensen and contemporary Danish literature exhibit differing ecological imaginaries, and that this becomes clear when one examines Christensen's utopian writing, her heliocentric utopianism, of the late seventies and early eighties, and when one examines how ecological threats are depicted in her work. For Christensen, the paradigmatic threat to the world is the nuclear bomb and its excessive use of energy, for today's literature it is the feedback loops of pollution, exemplified in the threat of climate change.

Keywords: Inger Christensen, Danish Literature, Utopianism, Ecological Imaginaries

The shadow of Inger Christensen sometimes seems to be overwhelming for contemporary Danish literature, looming so large that many younger authors approach her major works with caution or only obliquely. If one tries to find works that are in explicit, intertextual dialogue with her *oeuvre*, for instance, the most obvious have clearly taken pains to distance themselves from her tone and

ambitions.¹ This is the case in Kristina Nya Glaffey and Maja Lee Langvad's "Madalfabet" ["Food Alphabet", 2019], which rewrites parts of "alfabet" (1981) but substitutes the original works' lists of phenomena of the world with words pointing towards a very Copenhagen-centered fixation on gourmet food. The famous first line of the work is thus no longer "the apricot trees exist; the apricot trees exist", but "the apricot tarts exist; the apricot tarts exist".²

It is also the case in Martin Larsen's "Parasitsonetterne" ["The Parasite Sonnets", 2017], a conceptual work which transforms Christensen's "Sommerfugledalen" ["Butterfly Valley", 1991] into beautiful graphs and illegible strings of text. As a last example, Mette Moestrup repeatedly quotes the first words of "Sommerfugledalen" in the poem "Hvad betyder det for sommerfuglen" ["What Does It Mean for the Butterfly" from her collection "Dø, løgn, dø", 2012]). However, Moestrup does not let the fluttering of butterflies trigger analogies between insect and planet, or awaken memories of a past that almost magically cover the reality of death, as Christensen does. Instead, she calls forth the name for "butterfly" in various European and non-European languages in an open-ended meditation on the meaning of cultural and linguistic difference for the natural world—a question that seems foreign to Inger Christensen's work.³

But even if one looks beyond the realm of direct intertextual allusions, the legacy of Christensen's work seems pervasive in recent Danish literature. Her essays and books are easily posited as precursors—perhaps towering precursors—to the massive resurgence of eco-poetry in the last fifteen years of Danish literature. When writers such as Amalie Smith, Nanna Storr-Hansen, Theis Ørntoft, Lea Marie Løppenthin and—in prose—Jonas Eika attempt to reimagine the relationship between society, language, consciousness, and our material surroundings, they do so in ways that seem to echo the work of Inger Christensen. They share her idea that any attempt to see human civilization as the opposite of a pristine nature is untenable. Like her, they insist upon describing how geological, biological and chemical rhythms and processes traverse human consciousness, language and society. Like her, they use literature as a privileged site for the articulation of such a re-imagining of the relationship between what was once called nature and culture.

Furthermore, even though they do not share her interest in procedural form, they do share her interest in a poetic vocabulary of shifting or collapsing scales. Like her, they are interested in images that show how cosmic, societal, linguistic, and cellular planes of existence are conflated, and sometimes even mirror

¹ Interestingly, this seems not to be the case in the international reception. See for instance Sofia Roberg's discussion of the international, poetic reception of Inger Christensen's "alfabet" in "Besvärge världen. En ekopoetisk studie i Inger Christensens alfabet". Roberg (2022: 201f.).

² Glaffey / Langvad (2019: 5): "abrikostærterne findes; abrikostærterne findes".

³ Moestrup (2012: 56-58).

each other. “[E]t digt star / mellem lamellerne / og damper / svampene vokser sig gigantiske / midt i forhaven / de vil tale / samme sprog / som huset” [“a poem stands / between the gills / and oozes / the fungi grow gigantic / in the middle of the garden / they want to speak / the same language / as the house],” writes Nanna Storr-Hansen in the poem “Blåhvid slim” [“Blue-white Mucus”, from “Bøgetid”, 2022],⁴ producing a Christensen-like mirroring of nature (fungi) and culture (house) through language, understood as a thing they could have in common.

Yet, as I will try to show in this essay, even though this new generation does inherit a specific set of interests—the reexamination of the relationship between nature and culture through poetry and literature; a decentering of human subjectivity; an interest in an imagery of shifting and collapsing scales—from Inger Christensen, the writers do not share the presuppositions behind Inger Christensen’s specific way of conflating nature and culture. More specifically, they do not share her conception of what threatens to deform or stop the rhythms and processes of biological space. They do not inhabit quite the same ecological imagination as Inger Christensen did. To fully see these differences, I think one must begin by revisiting Christensen’s poetological writings from the 1970’s, her work on what she called a “utopian vocabulary”.

Heliocentric Utopianism

It is well known that Inger Christensen insisted upon a continuity between literary form and biological processes. This insistence—and the poetic practice that has been its result—has most often been interpreted as a poetics of “mimicry”, that is, a poetics insisting that literary form can mimic or elucidate the forms and processes of a biological world, just as the patterns on the wings of a butterfly can mimic the eyes of a larger animal.⁵ Closely related to this argument is a focus on Christensen’s philosophy of language, and its thesis that human language should be understood as an extension of biosemiotic processes. As Anne Gry Haugland has shown, however, for Inger Christensen, the relationship between language, poetry and the processes of nature exceeded questions of representation. The potential of language and art are not just the reenactment of natural processes; by elucidating these processes, art also became the site where “biological space, the world, uses the word ‘I’ in order to know itself,” as Christensen writes in the essay “Afrealisering” [“det er ikke personen ‘jeg’, der taler, men det biologiske rum, verden, der bruger ordet jeg for at kende sig selv”]⁶. It is the site

⁴ Storr-Hansen (2022: 128). Translation: T.A.N.

⁵ See Lyngsø (1997).

⁶ Christensen (2019: 203). Translation: T.A.N.

where the processes of the world fold in upon themselves and thus attempt to come to some kind of self-consciousness.⁷

Christensen's poetological writings span several decades, however. Even though there is a remarkable consistency in her core ideas and convictions, the emphasis changes from text to text. I would argue that at least in some of her essays, she articulates a vision that is not just about an aesthetic or linguistic *mimicry* of natural forms and processes, but extends her discussion to forms of life and forms of society. Consider this passage from the late essay "Silken, rummet, sproget, hjertet" ["Silk, the Universe, Language, the Heart"]:

Måske det, at formerne i forvejen eksisterer i verden. Et træ eksisterer i sin træskikkelse, og derfor kan også mit liv, eller hele min families liv, antage denne skikkelse. Men på en måde ikke som en sammenligning, snarere som en form, der er den samme. Og som også kunne være en digtform. Og her skal former ikke betragtes som statiske, men som fortløbende processer, der indimellem tydeliggøres.

Forms already exist in the world. A tree exists in its tree-configuration, and so my life too, or my whole family's life, can take on that configuration. But not as a comparison, rather as a form that is the same. And one that could also be the form of a poem. And here forms must not be considered as static, but as ongoing processes, occasionally made clear.⁸

Here, too, poetry is thought as something that is able to mimic nature's forms, or, to be more precise, mimic a series of structured processes running through biological space. Here, however, mimicry is not only or primarily a question of poetry or language, but an argument about forms of individual and interpersonal life. It is not just a question of linguistics and literary aesthetics, but of ethics and politics, a question regarding how we can find better ways of living. Furthermore, the argument does not hinge upon questions regarding the nature of language, but around a choice. Our lives and our poetry could extend the processes of nature, but—at least implicitly—they could also not do so.

I suspect that the critical reception's focus on biosemiotics, and on Christensen's philosophy of nature and poetry, and on the ideal of a poetry that can somehow elucidate already existing forms and processes of nature have obscured this political—utopian—aspect of Christensen's ecopoetics. It has also obscured their temporal aspect, that is, Christensen's attempt to think forms of poetry, life and society not just as a mimicry, but also as *extensions* or *elaborations* of the processes of nature. As it turns out, the utopian and the temporal aspects are closely connected.

⁷ See Haugland (2014a and 2014b). I should note there are significant differences in the interpretation of Christensen's philosophy of nature within the critical reception. One fault line is, as Fjørtoft has shown, whether one understands Christensen's philosophy of nature through a metaphysical or a neo-materialistic lens. Fjørtoft (2011).

⁸ Christensen (2019: 44). Translation: T.A.N.

The temporal and political aspects of Inger Christensen's thinking is most forcefully articulated in five short essays written from 1979 to 1981, called "Forsøg til en utopisk ordbog" ["Attempts at a utopian dictionary"]. These were originally written for the magazine "Krise og utopi" ["Crisis and Utopia"] that Christensen co-edited with Niels I. Meyer and Ole Thyssen from 1979 to 1984, and then reprinted in Christensen's first collection of essays "Del af labyrinten" ["Part of the Labyrinth", 1982]. Each essay examines a specific word, often one considered central to the political and economic horizon of seventies and post-seventies Europe, and tries to redefine it. There are thus essays on "work", on "growth", and—as the third—on "energy". This third essay begins with a description of the sun's rays hitting the earth. It then describes biological life as the attempt to "soften" or "smoothe" ["udglatte"] the shock of the transformation of solar energy from light to heat.⁹ Christensen writes:

planterne med deres omvendte pyramider har løftet jorden op mod lyset for at mildne processen, men i selv mildningen ligger allerede differentieringen, i differentieringen tallene, og i tallene genkendelsen og intelligensen.

The plants with their inverse pyramids have lifted earth up towards the light in order to soften the process, but in this softening already lies differentiation, in the differentiation the numbers, and in the numbers recognition and intelligence.¹⁰

In a—for Christensen—typical argumentative move, what is often thought of as distinctively human attributes (the use of numbers; intelligence) turns out to exist in the growth patterns of prehistoric plant life. As the essay goes on, it also turns out that humanity ought to be thought not as a discontinuous break away from this primordial logic, but rather as its continuation, or, to be more precise, a further elaboration of it. Man is neither more nor less than the (to date) final curvature of earthly life's primordial "softening" of the sun's energy. We too are a detour in energy's flow from light to heat.

Jeg forestiller mig videre, at de dynamiske situationer der styrer udviklingen af naturfænomenerne er de samme som dem der styrer udviklingen af mennesket og af menneskenes samfund. At mennesket er en del af det jordiske livs forsøg på at mildne chokbølgen fra solen. At vi ganske vist ikke har planternes umiddelbare stofskifte med lyset. Men at vi yderst med vores bevægelige tilnærmelser til sandheden differentierer den entydige nedbrydning af sollyset. Således er vi med vores kroppe som dele af det biologiske rum en slags afbøjning, en underdrejning af et brat og udifferentieret varmespild, en slags omvej, en rumlig forsinkelse af solens død, som er det vi kalder liv. [...] Vores trang til fremtid, vores forplantning og vores arbejde, hele vores utopiske funktion er vores evne til at transponere energi og formilde, måske ligefrem forskønne nedbrydningen ved vores blotte eksistens. [...] Det vi må sætte alt ind på er de smukkeste, de omstændeligste og mest lærerige omveje til målet.

Furthermore, I imagine that the dynamic situations which govern the development of natural phenomena, are the same that govern the development of humanity and

⁹ Christensen (2019: 211). Translation: T.A.N.

¹⁰ Ibid. Translation: T.A.N.

of human societies. That humanity is part of earthly life's attempt to soften the shockwave from the sun. That we might not have the immediate metabolism of plants with light. But that we, with our movable approximations to truth, are an outermost differentiation of the unambiguous breakdown of the sun's light. Thus, as part of biological space, we with our bodies are a kind of bending, a twisting and dragging on of a sudden and undifferentiated heat waste, a kind of detour, a spatial delay of the death of the sun, which is what we call life. [...] Our craving for future, our reproduction, and our work, all of our utopian function is our ability to transport energy and mollify, perhaps even beautify decomposition through our mere existence. [...] [W]e have to wager everything on the most beautiful, the most circumstantial and the most instructive detours.¹¹

This is the idea I would like to call Inger Christensen's heliocentric utopianism. It is an image not so much of a new society and its institutions, but of a way of life guided by the principle of extending and elaborating the "softening" of the sun's energy already present in the photosynthesis of plants. As described in the essay, the flow of energy is at the same time a movement towards death (or, to be more precise, entropy), and biological life itself: the evolution of life is here conceived as the ever more differentiated elaboration of the movement towards entropy. The utopian function is the way we insert ourselves into, but also extend this constant differentiation—the detour of biological life—of solar energy's cosmic push toward death. A utopian civilization would be one which has this constant extension and elaboration (rather than, for instance, economic growth) as its ultimate guiding principle. Poetry would be one of the ways we as humans enact this extension, but so could new ways of living be.

Such an extension would follow the same principles of softening and delaying as the plants from the beginning of the essay. In this limited sense, Inger Christensen advocates for a mimicry of biological processes. But the emphasis is not on reproducing the forms or processes of nature, nor on the world gaining a kind of self-consciousness through language. It instead highlights processes of elaboration and extension as they happen in time, and on a kind of utopian impulse or principle pointing toward further, future elaborations.

Why is this called utopian? And why this quite strange expression "utopian function"? At a general level, the essays articulate a vision, however much *in nuce*, of a better way of living together. Their premise is that Western societies in the late twentieth century do not take form as a continuation of the processes of biology but are built around a misrepresentation of nature as unformed, as something which needs to be controlled, mastered and exploited by humanity. Inger Christensen's utopian dictionary thus calls for a different, better, more beautiful form of collective life.

More specifically, and without knowing for sure, I suspect an inspiration from the German thinker Ernst Bloch in this passage from Inger Christensen. Bloch was one of the most important theoreticians of utopian longings in the twentieth

¹¹ Ibid. Translation: T.A.N.

century, and one of the first to focus more on the principles and affects behind utopian longings than on the specific outline of an imagined utopian society. There is a passage from his opus magnum “The Principle of Hope” (1954) that not only uses the expression “utopian function”—which Bloch uses quite frequently—but also shows uncanny affinities with the passage from Christensen’s essay on energy. Bloch discusses how physical reality itself can foreshadow a coming utopia through what he calls “real-ciphers”:

[...] such real-ciphers exist precisely *because the world-process itself is a utopian function, with the matter of the objectively Possible as its substance*. The utopian function of humanly conscious planning and change here represents only the most advanced, most active outpost of the aurora-function circulating in the world: of the nocturnal day in which all real-ciphers, i.e. process-forms still occur and are located.¹²

As one can see, the connection between utopian longings and futurity—that is, between utopia and a temporal push towards something new that is somehow prefigured in what already exists—is a central premise in Bloch’s writings. And even though Bloch’s formulations are certainly enigmatic, it seems clear that he articulates a vision where human activity is just an aspect of the world’s movement towards something better, in his work articulated as a coming dawn. The “real-cipher” is thus his term for the ways the processes of the world themselves point towards a better future, and at the same time function as signs of the forward movement towards this future.

Nevertheless, and in spite of passages such as these: “The Principle of Hope” is primarily focused on the future-orientedness of *mankind* and of human consciousness. And even in the quote above, Bloch’s image is of a sunrise, of the dawning light, of the sun as perceived from earth and by sentient beings. In Inger Christensen, human utopian impulses are instead an extension of the solar energy running through the earth. In that sense too, the utopian vision of Christensen is heliocentric.

Threats against the Extension of Life

Within the literary oeuvre of Inger Christensen, the five essays from “Krise og utopi” are closely connected to “alfabet”, which was published in 1981 and written the same years as the essays. Even though “alfabet” as a book is incredibly bleak rather than utopian, it is easy to read it as an attempt to produce a literary version

¹² Bloch (1986: vol. I, 177). Italics: T.A.N. In the German original: “Es gibt eben deshalb solche Real-Chiffren, weil der Weltprozess selber eine utopische Funktion ist, mit der Materie des objektiv Möglichen als Substanz. Die utopische Funktion der menschlich bewussten Planung und Veränderung stellt hierbei nur den vorgeschobensten, aktivsten Posten der in der Welt umgehenden Aurora-Funktion dar: des nächtlichen Tags, worin alle Real-Chiffren, das heisst Prozessgestalten noch geschehen und sich befinden.” (Bloch 1959, vol. 1: 203).

of the processes of extension and elaboration described in “Energi”. At the same time, the book articulates the antithesis of such a process.

“alfabet” depicts the growing forth of a world, and shows biological and human life as a constant temporal process of formal echoes, but also of elaborations and differentiations. The book enacts this unfolding through a continued, intricate complication of its own formal and syntactic patterns, and through a constant complication of its own grammatical and semantic resources.¹³ As part of this process, the book’s evocation of a growing world ends up including a series of phenomena which threaten to destroy the world. The most important of these is the nuclear bomb. When the bomb is evoked the four-beat rhythm the preceding parts suddenly stops, and the book makes its decisive break away from the paratactic listing of things that “exist”.

Why the nuclear bomb? There are, of course, historical reasons; “alfabet” was written during the cold war. But there is also what one could call a conceptual reason. If biological life is conceived as the softening of energy’s transformations, as the “delay” or the “detours” of solar energy flowing through the earth’s system, then its antithesis would be the fastest and most direct discharge of energy possible, the one with the least detours. In “alfabet”, the nuclear bomb becomes an image of such intensity and haste, perhaps most clearly in the passages prefiguring the nuclear explosion in the ending of the poem “ice ages exist”. Interestingly, a similar dichotomy is repeated in an unfinished poem called “oil”, clearly written to be part of “alfabet”, but not included in the final composition of the book, and now published in the recent collection of Christensen’s unpublished drafts “verden ønsker at se sig selv” [“The World Wants to See Itself”, 2018]. I will just quote some excerpts.

Olien findes; ornamenterne, orglerne,
 olien findes, orkideerne findes;
 jorden og dens omveje findes
 orkideernes omveje, orglernes omveje, oliens
 og ornamenternes sammenslyngede omveje –
 [...]

Nu tænder vi lyset. Bruger et sted
 noget sammenstuvet plankton. Forbruger
 som mennesker millioner af somre i døgnnet

Opruster. Opkøber somre. Overvåger
 somre. Fastsætter prisen på somre.
 Truer med at lukke for somrene
 én gang for alle. Oplagrer somre
 så priserne stiger. Afbrænder somre. [...]

¹³ For a detailed analysis of the “formal narration” of “alfabet” and how it adheres a principle of constant extension and elaboration, see Nexø (1998).

For at opvarme den korte industrisommer.
 For at opvarme den hektiske banksommer
 For at opvarme hele denne vestlige sommer,
 hele denne helige militærsommer. Der er
 krig. Det er derfor der er krig. Der er
 hele tiden krig.

Oil exists; the ornaments, organs
 oil exists; orchids exist;
 earth and its detours exist; the detours
 of orchids, the detours of organs, the oil's
 and the ornament's entwined detours—
 [...]

Now we turn on the light. Somewhere use
 some plankton crammed together. Consume
 as humans millions of summers a day

Arm up. Buy up summers. Monitor
 summers. Decide the price of summers.
 Threaten to close down the summers
 once and for all. Store summers,
 so the prices go up. Burn up summers. [...]

In order to heat the short industrial summer.
 In order to heat the hectic bank summer.
 In order to heat this whole western summer,
 this whole holy military summer. There is
 war. That is why there is war. There is
 always war.¹⁴

There is a lot to say about this poem, especially with regard to its aggressive, angry tone, so alien to the final version of “alfabet”.¹⁵ Here I just want to note that it confirms a clear opposition in Christensen’s ecological imaginary. On the one hand, you find the utopian ideal of life and literature as an extension of the processes and forms of biology. Christensen understands this extension as the continuation of biological life’s primordial “softening”, the way it is a “detour” of the energy of the sun. On the other, you have the threats to this extension, which in “alfabet” and in “oil” are understood through the image of a too fast, too direct discharge of energy. “Consume / as humans millions of summers a day”, as the poem states, before it directly connects oil to war and death.

The sun is thus both an image of life and death in these texts. The nuclear bomb’s blinding light is like the sun and is at the same time in opposition to the

¹⁴ Christensen (2018: 127f.). Translation: T.A.N.

¹⁵ For a discussion of the relation between the unpublished drafts and the finished book, see Nexø (2020).

life created by the sun in “alfabet”, mainly because it cannot be delayed or softened. And oil is repeatedly described as the product of “summer”, that is, as compressed organic material originally produced through photosynthesis. Yet, in its burning, it is the opposite of life, because its discharge of energy does not allow for any detour.

Explosion or Pollution

I want to make clear that I think this is an exceptionally powerful and original conception of the relationship between biology, society, and literature, and of the normative principles that an ecological utopianism might have as its core. I also think that there is something slightly dated to it. Read today, it is striking that Christensen writes about the energy of the sun transforming itself into heat—and then doesn’t write a word about global warming. Apparently, the rise of carbon dioxide in the atmosphere and the threat of global warming were not part of her horizon around 1980, when “Energi” and “alfabet” were written. At a more abstract level, I would argue that the concept of pollution is peripheral to her ecological imagination. The idea that processes (industrial or agricultural or of consumption) have harmful byproducts that undermine or deform the possibilities of surrounding life is not something Christensen ignores, exactly, yet it is nothing she actively conceptualizes. Her ecological imagination is more interested in recursive processes—the same structures repeated and transformed within themselves—rather than in feedback loops, where a process intervenes in its own conditions of possibility.

Here I would like to return to contemporary Danish literature. I think the distinction between nuclear explosions and their too hasty movement of energy on the one hand, and pollution’s unwanted feedback loops on the other, allows us to see how the ecological imagination of contemporary Danish literature is different from the one found in Inger Christensen. While these texts depict humanity’s entanglement with their physical and biological environment, too, and are written so as to refute any clean dichotomy between culture and nature, the threats against the processes of nature are depicted differently. Pollution and the consequences of pollution are the foundational premise of the recent outpour of eco-poetry in Denmark. Often explicitly written within the horizon of anthropogenic climate change and a crisis in biodiversity, the premise of these works is the examination of a “nature” which has ceased to function like it used to do, that has undergone weird and fundamental transformations as a consequence of feedback loops caused by humanity. Their premise is, one could say, an ecological imaginary that seems more interested in a historical moment of “post-nature”, a state of being that bears many resemblances to the concept of “the mesh” as developed by the literary critic and theorist Timothy Morton, but is at the same time an image of a historical change. In that sense, the contemporary writers do not share Christensen’s conception of culture or language as the extension of

natural processes, but depict how humanity's activities seem to change the fundamental processes of nature.

Much of this can be seen in the Danish writer Theis Ørntoft's second book of poetry, "Digte 2014", where he writes as if disaster has already struck, not in the form of a bomb, ending all life, but rather in a kind of change in the balance or boundaries between what we would consider nature and culture. The first, untitled poem of the book begins with the killing of nature as a mother-like figure:

I nat, i år
 et sted imellem alle sine atomer
 døde det man kaldte min mor.
 Det siges at hun stadig sang mens de skar hende op.
 Det siges at olien dryppede fra hendes lever.

Tonight, this year
 some place between all its atoms
 what they called my mother died
 It is said that she still sang while they cut her up.
 It is said that oil dripped from her liver.¹⁶

However, in this book the death of "nature"—described as something in between a gaia-like figure and a large whale—does not lead to a world of industry, artifice and design, but to a radical instability of any dividing line between the processes of nature and its others, be it civilization or consciousness. As in Inger Christensen, there is still a sense of collapsing scales, but rather than describing language or human activities as extensions or elaborations of the processes of nature, Ørntoft excels in surreal images that mix up the boundaries between inside and outside, and let history, natural processes, technology, and bodily existence mingle in incongruous ways:

Verdenshistorien fortalt for mine efterkommere: Omkring kridttiden flød en gruppe stamceller hen over bunden på et fluorescerende ocean og nåede frem til noget andet end gæller. Omkring stenalderen udslettede man en insektart med et tryk på en knap. [...] omkring år 2090 skiftede man alle lufthavne ud med insekters vejrtrækning i grønne, kvadrerede rum, omkring år 3000 var mennesket ikke længere fysisk, lad os sige det var sådan, og sådan blev det sandt, lad os rejse en grædemur fyldt med huller, der uafbrudt føder albinobørn, lad os lægge os på bunden af Marianergraven og læse vækstrater med infrarøde støj i øjnene; den er ikke falder i åndedrættets afgrund og farer vild i majsmarkerne dernede, er endnu ikke klar til at være levende.

History of the world told to my descendants: around the Cretaceous Period a group of stem cells floated across the floor of a fluorescent ocean and arrived at something other than gills. Around the Stone Age a species of insects was wiped out with a push on a button. Around the Book of Exodus someone spat blood into my amniotic fluid. [...] around 2090 all airports were replaced with the breathing of insects in green rooms with square patterns, around the year 3000 mankind

¹⁶ Ørntoft (2014: 5). Translation: T.A.N.

were no longer physical, let us say that is how it was, and that is how it became true, let us erect a wailing wall filled with holes, constantly birthing albino children, let us lie on the bottom of the Mariana Trench and read growth rates with infrared noise in our eyes; the one who does not fall into the breath's abyss and gets lost in the corn fields down there are not yet ready to be living.¹⁷

As several critics have noted, there are clear affinities between Ørntoft's apocalyptic visions and the concept of "dark ecology" as it is theorized by Timothy Morton.¹⁸ Morton, too, is interested in swapping an older conception of "nature" with what for him is a proper form of ecological thought. This way of thinking would highlight interconnectedness, highlight processes that run through both humans and our surrounding environment, but also highlight a sense of collapsing temporalities and scales, and the experience of phenomena that are both incomprehensible and strangely intimate. For Morton, ecological thought is one that accepts that "the insides of organisms teem with aliens", as he writes in his attempt to explain the structure of "the mesh", his word for everything's interconnectedness, rather than a world where "forms already exist in the world," as Inger Christensen wrote in "Silken, sproget, rummet, hjertet", and are recognizable and repeatable.¹⁹

Rather than Inger Christensen's vision of dynamic, structured processes running through the world and repeated and extended by us, Ørntoft's poems attempt to show how we—human subjectivities—are enmeshed in something radically strange, something where everything seems interconnected without producing a stable whole. This ecological imaginary, this interest of strange interconnectedness and incongruous mixing of scales is one he shares with a whole generation of Danish writers of ecological literature, including those who write in less apocalyptic, even mundane or idyllic tonalities. They too are more interested in images highlighting the collapse and intermixing of different scales rather than images highlighting the repetition of patterns and structures at different scales of existence. In "Bøgetid", for instance, Nanna Storr-Hansen describes her boyfriend lighting a fire in the stove of the rural house they have recently moved into, and depicts the smoke with a metaphor that seems both similar to and very different from anything found in Inger Christensen.

vi sender en tarm a sod
op i æteren
en lille befrugtning

we send an intestine of soot
up into the ether
a small impregnation²⁰

¹⁷ Ørntoft (2014: 53). Translation: T.A.N.

¹⁸ See for instance Thomsen (2015 and 2016).

¹⁹ Morton (2010: 36).

²⁰ Storr-Hansen (2022: 129). Translation: T.A.N.

The metaphor—chimney smoke as an intestine—highlights the billowing movement of smoke, perhaps especially smoke as it would be depicted on a kid’s drawing. It also highlights the idea of soot being a kind of polluting waste, of smoke being so to say the excrement of fire. It enacts a both slightly brutal and slightly comical mixing of tonalities—the meeting of lowly intestines with the somewhat high style of using “ether” for air or the sky—and of the outside environment and bodily interiority. Such incongruity is, I would say, more in line with Morton’s concept of “the mesh” than with Inger Christensen’s ecological imaginary.

One should also note, however, that both Theis Ørntoft and Nanna Storr-Hansen write about a post-natural world, a world where the balances between nature and its others have shifted, and where nature is never seen in itself, but always mixed with the processes and detritus of human existence. While Morton’s vision of “the mesh” is a vision of a new ontology, these works are attempts to envision an epochal change happening with “nature”. They describe a natural order that has been pushed, slightly or more dramatically, but always irrevocably, into new and stranger states of being.

Utopia in the Mesh?

Let me end this comparison between Inger Christensen and contemporary Danish ecological writing by noting how their differing ecological imaginaries lead to different ways of letting ecology intersect with utopia. No contemporary Danish works attempt to produce that kind of temporal push towards new “detours”, that Inger Christensen theorized in her essay “Energi” and formally tried to enact in “alfabet”. In fact, to the extent that one finds utopian moments in contemporary Danish literature, these are local rather than extensions of supposedly global processes. They typically consist of images of small communities—sometimes just mother and child—finding ways of living with a “nature” that is broken or changed.

The most interesting of these can be found, I think, in Jonas Eika’s collection of short stories called “Efter solen” [“After the Sun”, 2018]. One of its stories, the very strange, speculative “Bad Mexican Dog”, is about a global group of young “beach boys” working at a beach club in Cancún, Mexico, living lives caught in what one of them calls “én stor soløkonomi” [“one big economy of the sun”].²¹ “Soløkonomi” has a double meaning here. One is local: the group of boys earns money servicing sunbathing tourists, fetching them water and snacks, applying sun lotion to their bodies and so on. The other meaning is global: sun economy is the way the energy of the sun filters through the world, but a world which is depicted as fundamentally broken, both ecologically—all Eika’s stories

²¹ Eika (2018: 146); Eika (2021: 181).

depict nature as mutated and polluted—and economically, depicting a system of exploitation that only gives room to the most precarious of lives.

The beach boys are depicted as a close-knit, fragile community. They seem to share all money they make. They are far from being adults. They have intense, tender feelings for each other, which seamlessly move from caresses to collective masturbation to sex—it is as if sex for them is just another form of cuddling. They also have some kind of supernatural ability or at least access to strange energy sources. When they masturbate, they produce a life-inducing ooze, which they collect in a pool of stagnant water. At one point they penetrate themselves anally with the stubs of parasols and chant songs in order to bring one member of their community back from the dead. Later on, they do the same with the things of the beach—they bring sunscreen and reclining chairs back to life, even though these are objects that have never lived.

In that sense, the story depicts a world that no longer respects the boundaries between natural and artificial, and between natural phenomena and objects produced for profit. Neither does it respect the boundary between human and non-human. Gradually, the prose of the story mutates into strange visions of the beach boys becoming—or transforming into—shrimps, so that they are both beach boys servicing tourists and crustaceans cleaning other animals in a polluted ocean, far away from the rays of the sun. They are trying, one could say, to make vital connections to each other and to the things around them, ignoring all distinctions between living and non-living, natural and manmade. At the same time, they are trying to liberate themselves from “the economy of the sun” understood both as the social organization of the beach club and the forms of life directly connected to the energy of the sun. As they chant in one of their rituals:

Efter solen, efter solen
 er tingene ved siden af sig selv
 tavse, uden nytte, sat fri
 til det ukendte liv vi spørger til
 Hvorfor starter gribben altid med øjnene?
 Hvilke sider af dig så vi ikke
 liggestol, eftersol, Para-sol
 får det bedste ud af det der er
 efter solen, efter solen²²

After the sun
 after the sun
 things are beside themselves
 quiet, futile, set free
 into the unknown life we're asking about
 Why does the vulture always start with the eyes?
 Which sides of you didn't we see

²² Eika (2018: 155).

beach chair, after-sun, Para-sun
 making the best of the things that are
 after the sun, after the sun . . .²³

Is this a utopian vision? I think it is interesting to try to read it as one.²⁴ It shares with Inger Christensen the ambition to connect utopian longing with an ecological imagination. Both connect utopia to cosmic, material energies. However, in Eika, utopian collectivity is not seen as a continuation of the energy of the sun. It is instead seen as a liberation from it. Furthermore, there is no temporal push, no idea of an extension of the existing energy flows of the world, but rather an image of the world as a mesh of degraded, “broken” processes—degraded and degrading for the lives caught within them—and a magic or impossible alternative. Utopia is no longer depicted as a principle for a new society, but as a local enactment of new, strange connections, whose building bricks are the material of this polluted mesh. Here, too, the differing ecological imaginaries produce very different aesthetic and political visions, hiding, so to say, in texts reacting to the same core issues: humanity’s interconnectedness with surrounding processes of nature and the ways we seem to threaten their continued existence.

One final thought: in Inger Christensen’s essays and poetry, the utopian function is at the same time threatened and unambiguous. Her work and poetry never doubts the attractiveness of poetry written or lives lived as extensions of the processes of biology. I do not think Eika’s depiction of the community of beach boys is ironic, but I do think it raises a different kind of question for its readers: from what position in the world would this community of beach boys be viewed as unambiguously attractive? What situation—economically and ecologically—has forced such a longing into being? It is, then, an ambiguous utopia, letting utopia be a warning as much as a dream.

Literature

Bloch, Ernst (1959): *Das Princip Hoffnung*. In fünf Teilen. Frankfurt am Main.

Bloch, Ernst (1986): *The Principle of Hope*. Cambridge.

Christensen, Inger (1981): *alfabet*. København.

Christensen, Inger (2018): *Verden ønsker at se sig selv*. Edited by Marie Silkeberg and Peter Borum. København.

Christensen, Inger (2019): *Essays*. København.

Eika, Jonas (2018): *Efter solen*. København.

²³ Eika (2021: 193).

²⁴ Thomsen and Friis (2020: 92f.) also discuss the community of “beach boys” as a utopian space, based in a queer and non-capitalist re-evaluation of the products of a capitalist and environmentally broken world.

- Eika, Jonas (2021): *After the Sun*. Translated by Nicolette Hellberg. New York.
- Fjærtøft, Henning (2011): *Jordsanger*. Økokritiske analyser af Inger Christensens lange dikt. Trondheim
- Glaffey, Kristine Nya / Langvad, Maja Lee (2019): *madalfabet*. København.
- Haugland, Anne Gry (2014a): *Native and Deep-rooted*. Positions in Inger Christensen's Philosophy of Nature. In: *Romantik*. Vol. 3 (2014). 91-97.
- Haugland, Anne Gry (2014b): *Sprogets natur: natur og tegn i Inger Christensens naturfilosofi*. In: *Kritik*. vol. 211 (2014). 65-72.
- Larsen, Martin (2017): *Paradissonetterne*. København.
- Lyngsø, Niels (1997): *Mimesis, mimicry, mise-en-abime: overvejelser over Inger Christensens Sommerfugledalen*. In: *Kritik*. Vol. 125/126 (1997). 90-99.
- Moestrup, Mette (2012): *Dø. Løgn. Dø*. København.
- Morton, Timothy (2010): *The Ecological Thought*. Harvard.
- Nexø, Tue Andersen (1998): *Vækstprincipper*. Systemernes betydning i Inger Christensens alfabet. In: *Passage*. Vol. 30 (1998). 77-90.
- Nexø, Tue Andersen (2020): *Vreden, barnet, håbet*. Skjulte ansatser i udkastene til Inger Christensens alfabet. In: *Genbesøgt: Inger Christensens efterladte papirer*. Edited by Dan Ringgaard and Jonas Ross Kjærgaard. Aarhus. 70-89.
- Roberg, Sofia (2022): *Besvärja Världen*. En ekopoetisk studie i Inger Christensens alfabet. Malmö.
- Storr-Hansen, Nanna (2022): *Bøgetid*. København.
- Thomsen, Thorsten Bøgh (2015): *Flydende noiagratin: apokalypseæstik i Theis Ørntofts Digte 2014*. In: *Spring*. Vol. 38 (2015). 35-59.
- Thomsen, Thorsten Bøgh (2016): *Lykke i ulykkens tid: Klimasorg og økomelankoli i Victor Boy Lindholms "Guld" og Theis Ørntofts "Digte 2014"*. In: *K&K*. Vol. 44 (2016) Nr. 121. 221-242.
- Thomsen, Thorsten Bøgh / Friis, Elisabeth (2020): *Glo ikke så romantisk! Økolitterære former*. In: *K&K*. Vol. 48 (2016) Nr. 129. 77-100.
- Ørntøft, Theis (2014): *Digte 2014*. København.



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 11 (2024): *dal|tal|zahl. Inger Christensen und die Gegenwartsliteratur*

Herausgegeben von Yvonne Al-Taie und Stefanie Heine.

Müller-Wille, Klaus: „Verdichtung der Sprachmaterie“ – Thomas Kling und Oswald Egger im Dialog mit Inger Christensen. In: *IZfK* 11 (2024). 61-87.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-4f0e-d0f1

Klaus Müller-Wille (Zürich)

„Verdichtung der Sprachmaterie“ – Thomas Kling und Oswald Egger im Dialog mit Inger Christensen

„Verdichtung der Sprachmaterie“ – Thomas Kling and Oswald Egger in Dialogue with Inger Christensen

In order to shed light on the important function Inger Christensen had for the German poetry scene in the 1990s and 2000s, the article examines texts by Thomas Kling and Oswald Egger. The central argument is that both Kling and Egger drew on Christensen's sophisticated nature-philosophical inspired poetics in “det”/“das” to break away from an experimental poetry that is primarily interested in questions of language and media theory. Both seem to be particularly fascinated by Christensen's attempt to think of the relationship between language and the world in terms of a chiasmic entanglement, which shows clear traces of Maurice Merleau-Ponty's phenomenology of perception. But despite this similarity, they react very differently to the poetological considerations of the Danish poet. Both do not adopt Christensen's reflections uncritically but attempt to utilize them for their own aesthetic purposes.

Keywords: Inger Christensen, Thomas Kling, Oswald Egger, Maurice Merleau-Ponty, intertextuality, chiasm, natural philosophical aesthetics

1. *„Ich hätte gerne mehr Vorbilder!“*

Man hat nicht oft Gelegenheit, über das vollkommene Kunstwerk nachzudenken, nicht in einer Zeit wie der unseren, die von allem reichlich hat und manches besser kann als jede vor ihr und so vieles gleichzeitig will, nur eben das eine gerade nicht:

das vollkommene Kunstwerk. Manchmal aber scheint es Ausnahmen zu geben, und auf eine solche hinzuweisen erlaubt mir der heutige Anlaß.¹

Deutsche Lyriker:innen scheinen sich regelrecht überbieten zu wollen, wenn es um Beschreibungen der Gedichte Inger Christensens geht. Die panegyrische Formulierung, mit der Durs Grünbein seine Laudatio zur Verleihung des Unseld-Preises einleitet, ist nur eines von vielen Beispielen, anhand derer sich die fast überschwängliche Begeisterung belegen ließe, mit der Inger Christensen im deutschsprachigen Raum rezipiert wurde. Die Reihe der Autor:innen, die Christensen euphorische Rezensionen, Essays oder Gedichte widmen, reicht von Marcel Beyer über Friederike Mayröcker, Herta Müller, Oskar Pastior, Peter Waterhouse, Ernest Wichner bis hin zu Uljana Wolf.²

Auch Thomas Kling und Oswald Egger setzen sich in unterschiedlichen Zusammenhängen für die Vermittlung der dänischen Lyrikerin ein. Entsprechend leicht lassen sich konkrete biografische Verbindungen zwischen Kling, Egger und Christensen nachweisen. Christensen, die Deutsch sprach und schrieb, publiziert schon 1990 in der von Egger herausgegebenen Zeitschrift „Der Prokurist“. Spätestens ab den 1990er Jahren nimmt sie eine wichtige Position auf dem doch überschaubaren literarischen Feld der deutschsprachigen Lyrik ein. Sie tritt regelmäßig auf den gleichen Literaturfestivals auf wie Kling und Egger. Die drei publizieren auch weiterhin in den gleichen Zeitschriften und Anthologien. Schließlich war Christensen sehr eng mit der Raketenstation Hombroich verbunden, die sie – wie Egger auch – als Stipendiatin besuchte.³ In einem im „Museum Insel Hombroich“ verfassten und auf den „17. Mai 2002“ datierten Schreiben an ihren Übersetzer Hanns Grössel erwähnt Christensen, dass sie beide Dichter auf der Raketenstation getroffen habe:

P.S. Ja, und ich habe auch Thomas Kling auf seiner Raketenstation besucht, und Oswald Egger ist hier Stipendiat, abgesehen von meiner Lesung zu Pfingsten ist es also reines Geschenk und Freude.⁴

In diesem Artikel geht es mir allerdings weniger um den Beleg solch konkreter Interaktionen als um den Versuch nachzuweisen, dass sich die beiden deutschen Autoren nicht nur intensiv mit den poetologischen Positionen Christensens auseinandergesetzt haben, sondern dass sie auch in ihren eigenen Texten nach je unterschiedlichen Lösungen suchten, um Christensens Überlegungen kritisch zu

¹ Vgl. Durs Grünbeins Essay „Im Schmetterlingstal“ (Grünbein 2019: 465).

² Einen Eindruck von der Verwurzelungen Christensens in der deutschsprachigen Literatur vermitteln die Anthologien Grössel / Wehr (2010) und Buselmeier (2010).

³ Im Archiv der Raketenstation befinden sich Briefe und Programme, aus denen hervorgeht, dass Christensen 1994, 2000 und 2002 auf der Raketenstation war. Am 23. Mai 1994, 1. Juni 2000 und 19. Mai 2002 führte sie Lesungen im Rahmen des 5., 8. und 9. Inselfestivals durch. Ein großer Dank für die Unterstützung bei der Recherche geht an Ute Langanky und Filine Wagner.

⁴ Brief von Inger Christensen an Hanns Grössel vom 17. Mai 2002 (Christensen 2010).

adaptieren oder progressiv voranzutreiben. Tatsächlich stößt man in Besprechungen von Klings und Eggers Texten immer wieder auf kurze Verweise auf Christensen. Egger selbst macht 2010 in einem Interview augenzwinkernd auf die Bedeutung der dänischen Autorin für sein Schreiben aufmerksam. So beantwortet er die intrikate Frage, vor wessen Einfluss er sich am meisten ängstige, bezeichnenderweise mit einem indirekten Hinweis auf Inger Christensen:

Bis 20 habe ich ausschließlich Brecht und Max Bense gelesen. Hölderlin oder Celan kamen erst sehr spät dazu. Ich hätte gerne mehr Vorbilder! Jemand sagt mir kürzlich, ich sei von der dänischen Lyrikerin Inger Christensen beeinflusst. Als mein Vater starb, waren seine letzten Worte „A-ge-ge – Ach geh.“ Ich beschäftigte mich damals mit der „Ae-ne-is“, ich dachte lange über rhythmische Probleme nach – wie gewinnt man Zeit, indem man möglichst viele Silben eines Wortes betont?⁵

Schon die raffinierte Art und Weise, mit der Egger auf die heikle Frage nach der (immer mit der symbolischen Vaterfunktion verbundenen) Einflussangst reagiert, macht es schwer, im Folgenden von einer einseitigen Rezeption oder gar dem Einfluss zu sprechen, den Christensen auf Kling oder Egger ausgeübt hätte. Die unterschiedliche Art und Weise, mit der die beiden deutsche Poeten auf Christensen reagieren, zeigt, dass eher von einer produktiven Aneignung auszugehen ist.

Meine Ausführungen zu dieser Rezeptionsgeschichte setzen mit dem Essay ein, mit dem Kling 2003 auf die erste vollständige deutsche Übersetzung von „det“ reagiert. Der Text, in dem Kling selbst eine eigenwillige poetologische Position in Anlehnung an Christensens Langgedicht formuliert, hat einen erheblichen Einfluss auf die spezifische Rezeption der dänischen Lyrikerin im deutschsprachigen Raum ausgeübt. Nach einer Analyse von Klings Gedichtzyklus „Eine Hombroich-Elegie“ aus „Sondagen“ (2002) werde ich anschließend auf Eggers opus magnum „Die ganze Zeit“ (2010) eingehen, das ich hier als eine Art Antwort auf die in Inger Christensens „det“ entworfene Form einer sprachlich konstituierten Kosmogonie lesen möchte. Bevor ich jedoch auf Klings und Eggers Christensen-Adaptionen eingehe, soll ausführlicher auf „det“ und die Essays Bezug genommen werden, in denen Christensen den Bezug zu „det“ nutzt, um eine naturphilosophisch begründete Poetik zu entwickeln.

2. Zu einer Poetik des „Dazwischenseins“ – Inger Christensens „det“ (1969)

Die Publikation von „det“ markiert zweifelsohne eine Zäsur in der dänischen Literaturgeschichte. Schon das Cover des Buches, das 1969 im renommierten Gyldendal-Verlag erschien, signalisiert einen medientheoretischen Anspruch. Zu sehen ist die erheblich vergrößerte und vertikal am rechten Rand gedruckte Buchstabenfolge „d e t“, die in einer auffälligen Schreibmaschinentypographie gehalten ist. Die Abbildung ruft gleichermaßen Vorstellungen von einer maschinellen Produktionsinstanz des Textes wie kybernetische Reflexionen über die Differenz von

⁵ Oswald Egger in einem Interview mit Erich Klein. Vgl. Egger (2010a).

Rauschen und Information wach, die im zeitgenössischen Diskurs sehr beliebt waren. Die Anspielungen werden durch die typographische Gestaltung des Textes verstärkt, der ebenfalls in einer außergewöhnlichen Schreibmaschinentypografie gedruckt und nach augenfälligen mathematischen Gliederungsprinzipien gestaltet ist. Dies gilt insbesondere für den ersten Teil des in die drei Abschnitte „Prologos“, „Logos“ und „Epilogos“ gegliederten Buches, in dem ein 66-zeiliger Textblock von zwei 33-Zeilern, drei 22-Zeilern, sechs 11-Zeilern, elf 6-Zeilern, zweiundzwanzig 3-Zeilern, dreiunddreißig 2-Zeilern und sechsundsechzig 11-Zeilern gefolgt wird. Aufmerksamen Leser:innen wird nicht entgangen sein, dass die einzelnen Zeilen dabei jeweils genau über 66 Anschläge verfügen.⁶

Nicht zuletzt diese Gestaltung des Textes dürfte dazu geführt haben, dass er in der dänischen Rezeption früh mit dem Schlagwort einer „Systemdichtung“ verbunden wurde, in der die Textfunktion Autorschaft angeblich durch abstrakte, sprachliche Regulierungsmechanismen und algorithmische Operationen ersetzt werde.⁷ Die entsprechende Rede von einer durch die Freisetzung einer rein sprachlichen Dynamik generierten Autopoiesis des Textes findet in den diversen intertextuellen Referenzen des Textes selbst Nahrung. So ist der lange Mittelteil des Buches „Logos“ nach den sprachwissenschaftlich inspirierten Begriffen „Szenen“, „Handlingen“ und „Teksten“ gegliedert, die wiederum in die Kategorien „symmetrier“, „transitiviteter“, „kontinuiteter“, „konnexiteter“, „variabiliteter“, „extensioner“, „integriteter“ und „universaliteter“ unterteilt werden. Letztere Begriffe entstammen der Präpositionslehre des dänischen Sprachphilosophen Viggo Brøndals, der eine wichtige Rolle in der Gründung der Kopenhagener Schule spielte. Brøndals Präpositionstheorie, die stark von der philosophischen Logik geprägt ist, interessiert sich für das Netz von abstrakten Relationen, das durch die Sprache etabliert wird. Brøndal geht weiterhin davon aus, dass diese nach rein linguistischen Strukturen gegliederte räumliche Ordnung unseren Bezug zur Welt reguliert.⁸ In späteren Kommentaren zum Text kommt Christensen entsprechend auf das Phänomen eines durch Präpositionen konstituierten unsichtbaren Sprachraums von „Vergleichen und Relationen“ zu sprechen, „aus denen die Welt in sich selbst besteht“.⁹ Erst dieser bewegliche Sprachraum böte die „unerschöpflich große, immer existierende Vergleichsgrundlage“, die es überhaupt ermögliche, die Ordnung der Dinge fortlaufend neu zu konstellieren sowie neue metaphorische Übertragungen zu etablieren:

⁶ Mit welcher Akribie Christensen bei diesen mathematischen Systematiken vorgeht, zeigen schon die wenigen Faksimile-Abbildungen von Manuskripten zu „det“, die im Rahmen der Edition ihrer nachgelassenen Schriften publiziert wurden. Vgl. Christensen (2018: 351-366).

⁷ Vgl. dazu stellvertretend Hejlskov Larsen (1967), Hejlskov Larsen (1971), Glienke (1975) und Kreutzer (1975).

⁸ Vgl. dazu Baumgartner (1975) und Müller-Wille (2009). Die nachfolgende Darstellung zu „det“ lehnt sich in weiten Teilen an den letztgenannten Aufsatz an.

⁹ Vgl. Inger Christensens Essay „Geheimniszustand“ (Christensen 1999: 39).

Alle præpositioner er nærmest usynlige. De holder sproget oppe paa samme måde som rummet bærer planeterne. I deres begrænsede antal, op, ned, ud, ind, over, under, o.s.v. holder de bevidstheden I same slags bevægelse som verden. De sætter alle substantiver på plads i forhold til hinanden og bekræfter os stiltiende i, at vi på forhånd i verden er båret oppe af et udtømmelig stort, altid eksisterende sammenligningsgrundlag.¹⁰

Alle Präpositionen sind am ehesten unsichtbar. Sie erhalten die Sprache auf dieselbe Weise, wie der Raum die Planeten trägt. In ihrer begrenzten Anzahl, oben, unten, außen, innen, über, unter und so weiter, halten sie das Bewusstsein in derselben Art von Bewegung wie die Welt. Sie setzen alle Substantive auf ihren Platz im Verhältnis zueinander und bestärken uns stillschweigend darin, dass wir von vorneherein in der Welt getragen sind von einer unerschöpflich großen, immer existierenden Vergleichsgrundlage.¹¹

Doch der sprachtheoretische Referenzrahmen von „det“ erschöpft sich keineswegs in diesen Referenzen auf die Kopenhagener Schule. Neben Brøndal spielt der Text auch auf Algirdas Julien Greimas und andere französische Strukturalisten an, wobei gleichermaßen auf Funktionsweisen narrativer Muster, tropologischer Übertragungen (insbesondere Metaphern) wie allgemeiner räumlicher Ordnungs- und Machtsysteme Bezug genommen wird.

Auch wenn sich solchermaßen eine sprachphilosophische Lesart des Textes aufdrängt, die ihn in den strukturalistischen Debatten der Zeit verortet, kann kein Zweifel darin bestehen, dass dieser Zugang nur eine Lektüreooption des Textes erschließt. Zunächst ist auffällig, dass Christensen die Anspielungen auf sprachliche Ordnungen und Ordnungsmuster mit politischen Überlegungen verknüpft, welche vor allem die im Langedicht entworfene Narration prägen. So ist immer wieder davon die Rede, dass die durch die Sprache etablierten Ordnungen, die sich etwa in architektonisch gestaltete Räume versteinern, durchschlagen werden müssen. Das Bemühen um eine entsprechende Dynamik schlägt sich in Anspielungen auf die Sprechakttheorie – also auf einen anderen Umgang mit der Sprache – nieder, was hier mit der Hoffnung verbunden wird, dass sich sprachliche Ordnungen aufbrechen und verflüssigen lassen. In diesen Passagen merkt man dem Text deutlich den Spirit der 1968er an. So wird nicht nur auf den Vietnamkrieg und die Blumenkinder, sondern auch auf die anti-psychiatrische Bewegung und die Entropie sozialer Ordnungen angespielt.¹²

Auch diese, am deutlichsten von zeittypischen Diskursen geprägte Bedeutungsschicht des Textes offeriert nur einen eher oberflächlichen Zugang zu „det“. Einen Einstieg zu den komplexeren sprachphilosophischen Reflexionen, die dem Langedicht zugrunde liegen, bieten eher Anspielungen auf Dante, Blake und vor allem Novalis, die den Mittelteil durchziehen. Christensen nutzt den Bezug zu Novalis, um über ein Wechselverhältnis zwischen ‚Sprache‘ und ‚Welt‘ zu

¹⁰ Christensen (2019: 30-31).

¹¹ Christensen (1999: 39).

¹² Vgl. etwa Christensen (1969: 108, 124, 182, 75); Christensen (2002: 205, 237, 353, 139).

reflektieren, das sich nicht in einer schlichten Bezeichnungsfunktion erschöpft.¹³ Es geht um Formen sprachlicher Mimesis, in denen das Verhältnis von ‚Natur‘ und ‚Sprache‘ eher über die Gedankenfigur einer unähnlichen Ähnlichkeit gefasst wird, die Christensen häufig mit chiastischen Formulierungen zum Ausdruck zu bringen versucht. Immer wieder wird so mit unterschiedlichen Metaphern auf eine fundamentale biologische Verfasstheit der Sprache – ein der Sprache inhärentes Wachstum oder eine buchstäbliche Körperlichkeit, Fleischhaftigkeit der Sprache – und äquivalent auf diverse Schriftsysteme der Natur angespielt.¹⁴ Das Kreisen um eine konstitutive Verschränkung von einer sich natürlich entfaltenden Sprache und einer sprachlich verfassten Natur zielt letztlich darauf ab, klassische philosophische Dichotomien zu unterlaufen.¹⁵ Dies schlägt sich etwa im berühmten Auftakt zum „Prologos“ nieder, in dem Christensen explizit an kosmogonische Traditionen in der Lyrik anknüpft, die hier bewusst mit phänomenologischen Reflexionen über ein taktiles Weiterleben verschränkt werden, das von dem Wechselspiel zwischen „Berühren“ und „Berührt werden“ lebt:

Det. Det var det. Så er det begyndt. Det er. Det bliver ved. Bevæger sig. Videre. Bliver ved. Bliver til det og det og det. Går videre end det. Bliver andet. Bliver mere. Kombinerer andet med mere og bliver ved med at blive andet og mere. Går videre end det. Bliver andet end andet og mere. Bliver noget. Noget nyt. Noget stadig mere nyt. Bliver i næste nu så nyt som det nu kan blive. Fører sig frem. Flanerer. Berører, berøres.¹⁶

Das. Das war es. Jetzt hat es begonnen. Es ist. Es währt fort. Bewegt sich. Weiter. Wird. Wird zu dem und dem und dem. Geht weiter als das. Wird andres. Wird mehr. Kombiniert andres mit mehr und wird fortwährend andres und mehr. Geht weiter als das. Wird andres als andres und mehr. Wird etwas. Etwas neues. Etwas immer neueres. Wird im nächsten nu so neu wie es nur werden kann. Stellt sich dar. Flaniert. Berührt, wird berührt.¹⁷

Nicht von ungefähr gehört Maurice Merleau-Ponty zu den wichtigsten Referenzgrößen des Textes. Dabei scheint sich Christensen vor allem für dessen

¹³ Ausführlich zum Bezug auf Novalis vgl. Haugland (2014), Harr Svare (2014a), Harr Svare (2014b) und Müller-Wille (2014).

¹⁴ Zur umfassenden Bedeutung dieser biologischen Sprachmetaphorik bei Christensen vgl. Munch Terkelsen (1995), Haugland (2002) und Haugland (2012).

¹⁵ Dies erklärt auch, wieso Inger Christensens Lyrik in neueren ökokritisch inspirierten Studien häufig als prominentes Beispiel firmiert. Tatsächlich deutet ihre spezifische Art, Merleau-Pontys wahrnehmungstheoretische Schriften für ein neues Verständnis von Sprache und der chiastischen Verschränkung von ‚Sprache‘ und ‚Natur‘ in Anspruch zu nehmen, auf aktuellere (dänische) Ansätze in einer ökokritisch inspirierten Literaturwissenschaft hin. Vgl. Westling (2016). Vgl. dazu auch den ökokritischen Klassiker „The Spell of the Sensuous“ (1996) von David Abram, der Merleau-Pontys Überlegungen zur partizipatorischen Natur der Wahrnehmung ebenfalls zum Ausgang nimmt, um daraus eine andere Theorie der Sprache und Schrift abzuleiten. Vgl. Abram (2015).

¹⁶ Christensen (1969: 9).

¹⁷ Christensen (2002: 11).

Überlegungen zu einer gelebten Form von Räumlichkeit zu interessieren, die es erlaubt, die Verabsolutierung sprachlicher Raumstrukturierungen in Frage zu stellen. Tatsächlich lässt sich Merleau-Ponty in „Das Sichtbare und das Unsichtbare“ auf eine Kritik an den statischen räumlichen Schematisierungen ein, die in dem unbewussten Gebrauch von Präpositionen zum Ausdruck kommt: „Wir müssen die alten Vorurteile zurückweisen, die den Leib in die Welt und den Sehenden in den Leib oder umgekehrt die Welt und den Leib in den Sehenden packen wie in eine Schachtel.“¹⁸ Gegen Modelle, die mit unterschiedlichen Innen-Außen-, Vordergrund-Hintergrund-Differenzen arbeiten, greift er auf topologische Modelle zurück, die er in unterschiedlichen ineinander verschränkten Überkreuzungen zum Ausdruck bringt:

Aber mein sehender Leib unterhält diesen sichtbaren Leib und mit diesem alles Sichtbare. Es gibt ein wechselseitiges Eingelassensein und Verflochtensein des einen ins andere. Oder vielmehr, wenn man auch hier wieder auf das Denken in Ebenen und Perspektiven verzichtet, so gibt es zwei Kreise, zwei Wirbel oder Sphären, die konzentrisch sind, solange ich naiv dahinlebe, und leicht gegeneinander verschoben, sobald mein Fragen beginnt [...].¹⁹

Merleau-Ponty greift in diesem Zusammenhang selbst auf den rhetorischen Begriff des Chiasmus (der syntaktischen Überkreuzung zweier invers aufeinander bezogenen Begriffspaare) zurück, um diese Verflechtungsstrukturen zu beschreiben.²⁰ Dabei begreift er den Chiasmus nicht als statisch-ausgeglichene, sondern als spannungsgeladene dynamische Struktur. Mit der Betonung des konstitutiven Intervalls, der Verschiebung, die sich zwischen Sehen und Gesehen-Werden, Berühren und Berührt-Werden auftut, wendet sich Merleau-Ponty gegen holistische Vorstellungen, die den Rekurs auf ursprüngliche Wechselverhältnisse zwischen Sehen und Sichtbarkeit (oder gar zwischen einer subjektiven und objektiven Welt-sicht) zu affirmativen imaginären (narzisstischen) Spiegelungen nutzen. Die von Merleau-Ponty aufgezeigten Chiasmen sollen dagegen helfen, Unsichtbarkeiten und Latenzen des vermeintlich ‚eigenen‘ Sehens und Berührens aufzudecken, die in einen produktiven „Doppelbezug [des Leibes] durch Aufklaffen Spaltung seiner eigenen Masse“²¹ münden:

Wenn ich zurückfinde zur wirklichen Welt, so wie sie unter meinen Händen, vor meinen Augen und um meinen Leib herum existiert, so finde ich mehr als nur ein Objekt: ein Sein nämlich, an dem mein Sehen teilhat, eine Sichtbarkeit, die älter ist als meine Operationen oder meine Akte. Aber das bedeutet nicht, das ich mit ihm verschmelzen oder koinzidieren würde: im Gegenteil, es liegt daran, dass mein Leib sich durch eine Art Aufklaffen ins Zwiegeteilte öffnet und es zwischen ihm als gesehenem und sehendem, zwischen ihm als berührtem und berührendem zu einer

¹⁸ Merleau-Ponty (1985: 182). Zum Verhältnis zwischen Christensens Poetologie und Merleau-Pontys chiasmatischem Denken vgl. Seedorf (2002).

¹⁹ Vgl. Merleau-Ponty (1985: 182).

²⁰ Vgl. das Kapitel „Die Verflechtung – Der Chiasmus“ in „Das Sichtbare und das Unsichtbare“; Ders., 172-203.

²¹ Ders., 191.

Überlappung oder einem Übergreifen kommt und man schließlich sagen muss, dass die Dinge in uns eingehen, so wie wir auf die Dinge eingehen.²²

Erst das ‚Aufklaffen‘ des Leibes – das heißt das differenzierte Erleben des Leibes als sehender/fühlender und gesehener/gefühlter – entfaltet eine Dynamik, die zu fortlaufenden Schleifen zwischen perzipierendem Leib und perzipiertem Körper führen. Dies gilt auch für die Entfaltung der Raumparadoxien. Die Verortung des Körpers in einem gegebenen Außenraum erlaubt es zum einen, die Kontingenz der leiblichen Räumlichkeit aufzuzeigen (d.h. die Tatsache zu betonen, dass der Raum nicht *im* Leib oder *in* einem *im* Leib zu lokalisierenden Sehen oder Tasten verortet werden kann). Die Rückführung des Außenraumes auf eine leibliche Orientierung erlaubt es zum anderen, die Universalität einer homogenen Raumvorstellung in Frage zu stellen (d.h. die Tatsache zu betonen, dass der Leib nicht einfach ein Körper *in* einem homogenen Raum ist). Ausgehend von der Kritik an einem verräumlichenden Schachtel-Denken, die häufig in eine durch Kursivierungen oder Anführungszeichen akzentuierte Distanzierung von Präpositionen mündet,²³ versteht man, warum sich Merleau-Ponty gegen eine codierte und codierende Sprache wendet, die „das kontinuierliche Gewebe zerreißt, das uns auf vitale Weise mit den Dingen [...] verbindet und sich wie ein Schirm dazwischenschiebt“.²⁴

Auch Christensen lässt sich in „det“ in auffälliger Weise auf eine Erkundung von Zwischenräumen ein, die sie explizit nicht als Leerräume, sondern als Mischräume – als „mellemværen“ [„dazwischensein“], „mellemkomster“ [„dazwischenkünften“], „mellemliggende“ [„dazwischenliegendem“], „mellemværende“ [„dazwischenseiendem“] – zu denken versucht, die in „mellemkygger, -stiller, -ting“ [„zwischen Schatten“, „-stellungen“, „-dingen“], in „meddelelsens mellemformer“ [„zwischenformen der mitteilung“], in „tankens mellemstader“ [„den zwischenstadien des gedankens“] und in den „følelsens mellemkulturer“ [„zwischenkulturen des gefühls“] zum Ausdruck kommen:²⁵

Existerer der ikke et mellemrum
 som ikke er et tomrum
 og ikke er et stridsrum
 [...]
 et interregnum
 hvor alle kan komme
 ligge

²² Ders., 164.

²³ Wie in dem nachfolgenden Beispiel geht diese Akzentuierung der Präpositionen häufig mit einem Denken des Leibes einher: „Die gesehene Welt ist nicht ‚in‘ meinem Leib, und mein Leib ist letztlich nicht ‚in‘ der sichtbaren Welt“ (ders., 182).

²⁴ Ders., 166. Zu einer ähnlichen Kritik an der Droge der Sprache vgl. Serres (1998:7).

²⁵ Christensen (1969: 63-64) und Christensen (2002: 115-117). An dieser Stelle sei auch auf Gaston Bachelards Studie über die Phänomenologie des Raums in der Poesie und insbesondere das schöne Kapitel „Die Dialektik des Draussen und des Drinnen“ verwiesen (Bachelard 1975: 242-262).

og være
uden for sig selv
fælles om at fatte den fælles ufattelighed
[...]
Hvorfor skulle det ikke være den eneste verden²⁶

Gibt es nicht einen zwischenraum
der kein leerraum ist
und kein streitraum
[...]
ein interregnum
wohin alle kommen
wo alle liegen
und ausserhalb
ihrer selbst sein können
gemeinsam die gemeinsame unfassbarkeit fassen
[...]
Warum sollte das nicht die einzige welt sein²⁷

Das Zitat spielt auf die monistische Vorstellung „einer einzigen Welt“ an, die an anderer Stelle des Langgedichts auch in dem Gedanken zum Ausdruck gebracht wird, dass sich die „vielfältigen bedeutungen“, die wir buchstäblich in „denselben alten Stoff“ der Welt legen, auf eine „einfältige mehrdeutigkeit“ zurückführen lassen:²⁸ „at der af de mangfoldige betydninger opstår en så enfoldig flertydighed“.²⁹

Gleichzeitig jedoch hält der Text im Erkunden der verschiedenen Zwischenformen einer „kulturelle[n] natur“³⁰ paradoxerweise an der Differenz von ‚Kultur‘ und ‚Natur‘ fest. Dies gilt auch dann, wenn die Positionen von (Sprach-)Kulisse und Welt mit den Formulierungen „die welt [...] als kulisse“ [„verden [...] som kulisse“] und „die kulisse [...] als welt“ [„kulissen [...] som verden“] reversibel gemacht und ineinander verflochten werden.³¹ Gleichzeitig deutet das Zitat an, dass Christensen wie Merleau-Ponty auf komplexere topologische Modelle zurückzugreifen versucht, um den Tücken eines dichotomischen Denkens zu entkommen. Schon in dem frühen Essay „Jeg tænker, altså er jeg en del af labyrinten“ [„Ich denke, also bin ich Teil des Labyrinths“] spricht sie explizit von „einem Möbiusband zwischen Mensch und Welt“.³² In späteren Essays wird sie die grundlegende topologische Überlegung, dass „[d]ie Sprache nicht von der Welt

²⁶ Christensen (1969: 63-64).

²⁷ Christensen (2002: 115-117).

²⁸ Dies., 105.

²⁹ Christensen (1969: 58).

³⁰ Dies., 115.

³¹ Dies., 49 und Christensen (2002: 87).

³² Christensen (1993: 71).

getrennt werden [kann], ohne dass die Welt von sich selbst getrennt wird“³³ noch weiter ausbauen und in Anlehnung an die um 300 nach Christus entstandene Poetologie „Wen fu“ von Lu Chi im Bild einer um- und verschlingenden Stofflichkeit zu fassen versuchen:

[S]ilken, som i sin vævede sammenhæng af natur og kultur illuderer et tomrum, så afgørende nyskabt og mulighedsfyldt, at det er parat til at tage imod det uendelige verdensrum og rumme det, krænge det indad som i et møbiusbånd og lade det forblive i denne uudgrundelige svingning mellem ude og inde [...].³⁴

[D]ie Seide, die in ihrem gewebten Zusammenhang aus Kultur und Natur eine Leere illudiert, so entscheidend neugeschaffen und möglichkeitsgefüllt, dass sie bereit ist, den unendlichen Weltraum aufzunehmen und ihn zu enthalten, ihn nach innen zu krepeln wie in einem Möbiusband und ihn in dieser unergründlichen Schwingung zwischen aussen und innen verbleiben zu lassen [...].³⁵

Vor dem Hintergrund des chiasmatischen Denkens Merleau-Pontys gewinnen auch das „stürmische zutrauen zur biologie“³⁶ [„en stormende tillid / til biologien“]³⁷, das in „det“ immer wieder zum Ausdruck gebracht wird, sowie die metaphorischen Vermengungen von Sprache und Körper, die in Formulierungen wie „ordnes interne sexualitet“³⁸ [„die interne sexualität der worte“],³⁹ „Det banker som en sætning under huden“⁴⁰ [„Es klopft wie ein satz unter der haut“]⁴¹ oder in den langen Reflexionen über die ‚Sprache der Zellen‘ im „Epilogos“ gipfeln, an Relevanz. Auch hier geht es darum, stabile Relationen zwischen Natur und Kultur reversibel zu machen und auf die stoffliche Textur eines Zwischenraums oder sinnlichen Gemenges zu verweisen.⁴² Ein schönes Beispiel für dieses mischende Verfahren bietet folgende Passage aus dem zweiten Gedicht der „extensioner“ in „scenen“, die nicht von ungefähr mit einem potenzierten Chiasmus eingeleitet wird, über den die zwei präpositional verschachtelte Innenräume von Stadt und Blut durch eine reversible Bewegung ineinander verschränkt werden:

som i byen der går i blodet
som i blodet der går i byen
i nydelsen
sanserne
stofsktiftet

³³ Christensen (1999: 35).

³⁴ Christensen (2019: 30).

³⁵ Christensen (1999; 38-38).

³⁶ Christensen (2002: 71).

³⁷ Christensen (1969: 41).

³⁸ Christensen (1969: 71).

³⁹ Christensen (2002: 131).

⁴⁰ Christensen (1969: 173).

⁴¹ Christensen (2002: 335).

⁴² Zur entsprechenden Philosophie eines gemischten und nicht entleerten Zwischenraums vgl. Serres (1998).

føle at en arm er en gade/stop/at et hoved er et torv i en forstad/stop/at brystet er et rækkehus i Brooklyn/stop/maven en fabrik i Yokohama/stop/tarmene et træ/stop/i en baggård i Frankfurt/stop/kønsakten/stop/et Concordefly der lander i Tivoli/stop/⁴³

wie in der stadt die ins blut geht
wie im blut das in die stadt geht
in den genuss
die sinne
den stoffwechsel

spüren dass ein arm eine strasse ist/stop/dass ein kopf ein marktplatz in einer vorstadt ist/stop/dass die Brust ein reihenhaus in Brooklyn ist/stop/der magen eine fabrik in Yokohama/stop/die darme ein baum/stop/in einem hinterhof in Frankfurt/stop/der geschlechtsakt/stop/eine Concorde die im Tivoli landet/stop/⁴⁴

Während die sexuelle Emphase des Textes hier auf einen Stoffwechsel zwischen Körper, Architektur und Technik abzielt, wird in den späteren Abschnitten von „det“ eine gezielte Körper- und Sprachpolitik entwickelt, die auf einer konsequenten Verschränkung von Sexualität und Sprache beruht:

Under den egentlige berøring er det vigtigt at man frit formulerer sine indtryk. Man må blot huske på at tårer suk og skrik latter og nynnen hører med til formuleringen, og at den kode der bruges til tider kan være stærkt afhængig af de implicerede kropes sproglige fysiologi. Under kulminationen af selve kønsakten kan der opstå et kort øjeblik der hverken kan beskrives i positive eller negative vendinger. Jeg har hørt folk der blev forskrækkede sige at det var som om deres tæer havde overtaget formuleringsevnen mens de selv var borte.⁴⁵

Während der eigentlichen berührung ist es wichtig, dass man seine eindrücke frei formuliert. Man muss nur daran denken dass tränen seufzer schreie lachen und summen mit zur formulierung gehören, und dass der verwendete code zuzeiten stark abhängig sein kann von der sprachlichen physiologie der implizierten körper. Während der kulmination des geschlechtsakts selbst kann ein kurzer augenblick entstehen der sich weder in positiven noch in negativen wendungen beschreiben lässt. Leute die erschrecken habe ich sagen hören es sei gewesen als hätten ihre zehen die formulierungsgabe übernommen während sie selber weg waren.⁴⁶

Die Erfahrung der Sprache des Körpers, die bis hin zur Aufmerksamkeit für „drüsen- und darmfunktionen“ [„malende tarme og kirtler“] oder des „planlosen Getümmel[s] der Zellen“ [„cellernes planløse tumlen“] reichen kann, korrespondiert mit derjenigen der auditiv, visuell und nahezu taktil wahrnehmbaren Sinnlichkeit der Sprache.⁴⁷

⁴³ Christensen (1969: 73).

⁴⁴ Christensen (2002: 135).

⁴⁵ Christensen (1969: 185).

⁴⁶ Christensen (2002: 359).

⁴⁷ Christensen (1969: 357; 81); Christensen (2002: 184; 46).

Interessanterweise geht die metaphorische Inszenierung dieser ‚kulturellen Natur‘ des materiellen Sprachkörpers bei Christensen mit einer konsequenten Akzentuierung seiner technisch-medialen Verfertigung sowie der sprachlich-logischen Kategorien einher, auf die sich das komplexe Relationsgefüge von „det“ abstützt. In diesem Sinne wird die Vorstellung einer Körperlichkeit der Sprache keineswegs plump gegen die Differenzlogik Brøndals ausgespielt. Vielmehr versucht Christensen mit ihrer Anlehnung an Merleau-Ponty auf ein leibliches Fundament aufmerksam zu machen, das immer schon in dieser Differenzlogik impliziert ist. Das Relationsgefüge der Präpositionen verweist auf die Dynamik einer taktil und visuell erfahrbaren leiblichen Räumlichkeit, die – obwohl sie auf keinen stabilen ‚Außen-Innen‘-, ‚Oben-Unten‘-, ‚Links-Rechts‘-Differenzen, sondern auf komplexen topologischen Geflechten beruht – dennoch zu einer fortlaufenden Morphogenese, d.h. der prozessualen Konstitution von Außen- und Körperraum sowie den vielfältigen daran geknüpften Figur-Hintergrund-Differenzen beiträgt.⁴⁸ Dieses Phänomen einer prozessual erzeugten Räumlichkeit bildet der Text, der aufgrund seines kalkulierten Gegensatzes zwischen einem räumlich wahrnehmbaren Relationsnetz und zeitlich performativen Elementen ständig neu re-figuriert werden kann, selbst ab.

Dabei soll der Rückgriff auf die implizite Leiblichkeit der Sprache helfen, sprachlich-körperliche Automatismen zu überwinden und das präpositionale Relationsgefüge der Sprache genau über die Wechselrelationen zwischen ‚Außen‘ und ‚Innen‘, ‚Vorne‘ und ‚Hinten‘ (aber auch zwischen ‚Symmetrie‘ und ‚Asymmetrie‘) in Bewegung zu bringen, die dieses Gefüge selbst etabliert haben:

Det er underligt: ordene skjuler en agitation,
 en tillid til netop det sted hvor de snubler,
 et skred i det indre, en tavs mutation⁴⁹

Es ist seltsam: die worte verbergen eine agitation,
 ein zutrauen zu genau der stelle wo sie straucheln,
 einen sturz im innern, eine stumme mutation⁵⁰

Die Paradoxie dieses Verfahrens, das versucht, die grundlegende leibliche Konstitution der Sprache wiederzuholen und gleichzeitig in der sich ereignenden Performanz zu wiederholen, wird mit den fortlaufenden Anfangssetzungen deutlich

⁴⁸ Zur entsprechenden Vorstellung einer kontinuierlichen Räumlichkeit, die sich mit dem Gegensatz zwischen euklidischer Geometrie und der Topologie beschreiben lässt, vgl. Serres (1998: 84-102).

⁴⁹ Christensen (1969: 38).

⁵⁰ Christensen (2002: 65). Auch in ihrem 1970 publizierten Essay zu „det“ greift Christensen mehrfach auf das Bild des sprachlichen Stolperns zurück, um die ent-automatisierende Bewegung ihre Schreibebeit zu charakterisieren. Vgl. Christensen (1993: 29-34).

gemacht, die sich immer schon ‚in‘ und gleichermaßen ‚außerhalb‘ der Welt vollzogen haben werden.⁵¹

Det begynder
 Det begynder igen
 Det begynder i mig
 Det begynder i verden
 Det begynder i verden efter verden
 Det begynder langt uden for verden⁵²

Es beginnt.
 Es beginnt wieder
 Es beginnt in mir
 Es beginnt in der welt
 Es beginnt in der welt nach der welt
 Es beginnt weit außerhalb der welt⁵³

3. Dichtung als „spirituelle Dienstleistung“ – Thomas Klings „det“-Essay

Der fortlaufende Neubeginn des Textes schlägt sich auch in dessen Rezeptionsgeschichte nieder, in der es zu auffälligen Verschiebungen und Transformationen kommt. Dies lässt sich gut an der deutschen Übersetzung von „det/das“ (2002) belegen. So erscheint das Buch zu einem Zeitpunkt, an dem sich Christensen mit der Publikation der Übersetzungen von „alfabet“ (1988, „Alphabet“), „Det maledede værelse“ (1989, „Das gemalte Zimmer“), „Brev i April“ (1990, „Brief im April“) und „Sommerfugledalen“ (1995, „Schmetterlingstal“) schon einen Namen im deutschsprachigen Raum gemacht hat. Auch die Essays – wie die „Wiener Vorlesungen zur Literatur“ (1993), „Teil des Labyrinths“ (1993) oder „Der Geheimniszustand“ (1999) –, in denen sie sich nachträglich mit „det“ auseinandersetzt, werden in Deutschland schon vor der Veröffentlichung von „det“ selbst publiziert. All dies mag dazu beigetragen haben, dass dem Buch schon bei der Veröffentlichung der Status eines modernen Klassikers zukam, was sich dann auch im Format und Layout des aufwendig gestalteten Buches (Leinen mit goldgedruckten, eleganten Typen auf dem Buchdeckel) niederschlägt, das in keiner Weise an das Taschenbuch- und Schreibmaschinendesign des Originals erinnert.

Die veränderte Rezeptionssituation hilft zu erklären, warum sich die deutschen Reaktionen auf das Erscheinen von „det“ markant von den frühen dänischen Kritiken unterscheiden. In Deutschland wird „det“ als ein klassisches Werk gewürdigt, das man eben eher mit den Namen von Dante, Blake und Novalis in einen Zusammenhang bringt als mit Yoko Ono, Ronald D. Laing oder Claude Shannon.

⁵¹ Ausführlich zu den komplexen Anfangsparadoxien, die Christensen in „det“ entwickelt, vgl. Müller-Wille (2006).

⁵² Christensen (1969: 239).

⁵³ Christensen (2002: 463).

Diese Tendenz lässt sich auch gut an Thomas Klings Rezension belegen, die am 20. März 2003 anlässlich der ersten deutschen Übersetzung von „det/das“ unter dem Titel „Klartext aus Delphi“ in der „Zeit“ erscheint. Seine begeisterte Kritik würdigt „det“ explizit als „Literatur-Denkmal“.⁵⁴ So kann es auch nicht überraschen, dass er seine Überlegungen zu dem Langgedicht von Anfang an mit der Feststellung einleitet, dass Christensen „hierzulande berühmt und beliebt“ sei wie kaum ein „andere[r] Dichter fremdsprachiger Zunge“ und dass sie von „einer nicht geringen Zahl junger Lyriker verehrt“ werde.⁵⁵ Allerdings werden diese Beobachtungen schon durch Klings eigene Einleitung der Rezension in den Schatten gestellt, in der er nicht davor zurückscheut, Christensen die Rolle einer modernen Hohepriesterin zuzuschreiben:

Dem Apollo, Licht- und Weissagungsgott der Griechen, war in Delphi das Heiligtum eingerichtet, hier saß die Pythia, seine Hohepriesterin, auf einem Dreifuß und formulierte, eingehüllt in Räucherwerk-Schwaden, Klartext – Klartext allerdings, der auf den Befrager des Orakels zurückgespiegelt wurde, mit dessen Bedeutungsspektrum er selber zurechtkommen mußte: Das ist Dichtung. Delphi – ein Kommunikationsort! Genau diesen Umstand – Dichtung, verabreicht als spirituelle Dienstleistung, die den Leser mitbefragt – hat um 1800 Novalis, der naturwissenschaftlich gebildete Frühromantiker erkannt, als er feststellte: „Sprache ist Delphi.“⁵⁶

Der Bezug zu Novalis' sprachtheoretischen Schriften, den Kling hier etabliert und den er mit dem Titel seiner Rezension demonstrativ unterstreicht, wird mit der Vorstellung auf den Punkt gebracht, dass Christensens Poetik um eine „Verdichtung der Sprachmaterie“ kreise.⁵⁷ Dabei ist sich Kling sehr bewusst, dass diese Verdichtung keineswegs nur in eine rein selbstreferentielle Ausstellung konkreter Materialität – Druckerschwärze, Typographie, Papier – mündet, sondern im Gegenteil mit einem Interesse für die körperliche Verfasstheit der Sprache und die Sprache von Biologie, Chemie und Geologie einhergeht. Christensens Langgedicht wird von Kling entsprechend zu einem „irisierende[n] Ornament aus Leben, Sprache und Tod“ stilisiert, welches er zunächst als „flirrendes Vielmehr und gesteuerten Molekülestrom“ zu beschreiben versucht.⁵⁸ Später ist etwas genauer von einem „elementare[n] Erzähl-Strom, eine[r] poetische[n] Strömungs- und Elementenlehre“ die Rede, „die fein dosiert mit Metaphern spielt, die oft aus den Naturwissenschaften stammen (Geologie oder Chemie)“.⁵⁹ Mit nochmaligem Rückgriff auf die Verdichtungsmetapher wird „det“ schließlich als „funkelnde[r]

⁵⁴ Kling (2020a: 711).

⁵⁵ Ders., 710.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ders., 713.

⁵⁸ Ders., 711.

⁵⁹ Ders., 713.

Solitär“ und als „[e]in allchemisches Gedicht“ bezeichnet, das „schillert, changiert, wirbelt“ und „das per Zufalls-Steuerung zur Welt-Anschauung gelangt“. ⁶⁰

Insgesamt wird deutlich, dass Kling den historischen Abstand zu „det“ nutzt, um dem Werk in der Rückschau einige Züge zu attestieren, die über die 1960er Jahre hinausweisen. Dabei macht er insbesondere auf den „unaufdringlich-unverquält[en]“ Umgang „mit Werken der antiken Weltliteratur von Hesiod und Vergil“ aufmerksam, „wobei es, heute gelesen (nach der lyrischen Antikenrezeption der neunziger Jahre), weniger verwundern mag, daß Inger Christensen die alttestamentarische Genesis aufruft und dem Wort-Anfang des Johannes-Evangeliums Echoraum verschafft“. ⁶¹ Dabei unterstreicht Kling dezidiert, dass diese Anlehnung an antike Formate mit einem „Verzicht auf aufgeblasene Monumentalität und seifiges Pathos“ ⁶² einhergehe, ja, dass die Lyrik der „Mathe-Spezialistin unter den Gegenwartsdichtern“ ⁶³ durchaus als „Antidot gegen klassizistische Gefühligkeit“ fungiere. ⁶⁴ Immerhin zeichne sich „det“ durch „eine abgespeckte, fast banale Poetik“ aus, „der man auf das Knochengestühl ihres Schreibens zu blicken vermag“. ⁶⁵

Im weiteren Bemühen darum, die über seine Zeit hinausweisenden, innovativen Züge des Langgedichts zu benennen, wird „det“ schließlich von „der experimentellen Dichtung der sechziger Jahre“ abgegrenzt, obwohl Kling zugibt, dass „det“ eigentlich dieser Strömung zuzurechnen wäre. ⁶⁶ Kling macht keinen Hehl daraus, dass er dabei vor allem an einen deutschsprachigen Kontext denkt. So wundert er sich darüber, dass weder Oswald Wiener noch andere Vertreter der Wiener-Gruppe Interesse an Christensen lyrischer Sprachphilosophie gezeigt hätten:

Das mag daran gelegen haben, daß die von zynisch-witzelnden Gesten nicht freie Autoren-Mannschaft der Wiener-Gruppe sich nie an der großen Gedicht-Form versucht hat. Nur aus der sprachphilosophisch beschlagenen Szene wäre ein Werk zu erwarten gewesen, das sich an die Seite von *det/das* hätte stellen können. Es bestand einfach kein Interesse für das lyrische Großformat, sieht man von einigen Arbeiten Konrad Bayers ab, der aber im Alter von 31 schon starb; mit seinem mathematisch konstruierten *der vogel singt* aus den frühen Sechzigern, immerhin ein Lilliput-Versuch zum langen Gedicht, das nicht schwafelt, hätte er immerhin als kleiner Bruder der großen dänischen Schwester durchgehen können. ⁶⁷

Ich halte diesen merkwürdigen Versuch, Christensen retroaktiv einer deutschsprachigen Tradition einzuverleiben, um gleichzeitig ihre Ausnahmestellung in einem nachträglich konstituierten literarischen Feld zu behaupten, ganz zentral, wenn es

⁶⁰ Ders., 714.

⁶¹ Ders., 711.

⁶² Ders., 712.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ders., 713.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ders., 711.

⁶⁷ Ders., 714.

um die Stoßrichtung von Klings Argumentation geht. Offensichtlich wird Christensen hier zu einer Lyrikerin stilisiert, der es gelungen ist, an Verfahren der experimentellen und sprachphilosophisch inspirierten Lyrik der 1960er Jahre anzuknüpfen, um gleichzeitig in einem deutlichen Schritt über sie hinauszugehen. Damit nimmt Kling Christensen als Vorbild für eine Generation von deutschsprachigen Lyriker:innen in den 1990er Jahren in Anspruch, für die der Bezug zu den auf die Auseinandersetzung mit der Sprachmaterie fixierten Neo-Avantgarden der 1960er Jahre – und insbesondere der Wiener Gruppe – eine zentrale Rolle spielt, die sich aber gleichzeitig gegenüber dieser Strömung zu positionieren versuchen.⁶⁸

4. „geheimtinten der gegend“ – Thomas Klings „Eine Hombroich-Elegie“

Schon die Art und Weise, mit der Kling Christensen nachträglich in einer deutschsprachigen Literaturgeschichte verortet, um sie dann als Vorbild in Anspruch zu nehmen, zeigt, wie problematisch die Vorstellung einer linear gedachten Einflussgeschichte ist. Kling kannte Christensens Werk und auch „det“ schon lange bevor sein Essay erschien.⁶⁹ In diesem Sinne lassen sich Spuren seiner Christensen-Lektüren sicherlich schon in früheren Texten finden. Mit Christensen teilt Kling ein Interesse für die materielle Dimension der Sprache (sei es Klang, Schriftbildlichkeit oder diverse andere Formen von Performanz, Medialität und Materialität), wie Christensen experimentiert er mit Regelverfahren, die durchaus der Mathematik entlehnt sein können, in seinen Gedichten operiert er wie Christensen mit einer Bandbreite sprachlicher Stile, die von Alltagsäußerungen bis zum Zitat kanonisierter Quellen reichen können. Dabei spielt die Auseinandersetzung mit literarischen Traditionen (insbesondere die antike Literatur) wie bei Christensen eine große Rolle.⁷⁰

Bei all dem lässt sich keine konkrete Bezugnahme auf „det“ belegen. Allerdings nimmt die Rede von der Biologie der Sprache und der Sprache der Biologie in Klings später Naturlyrik eine sehr prominente Rolle ein. Dies lässt sich etwa an dem 21 Gedichte umfassenden Zyklus „Eine Hombroich-Elegie“ verdeutlichen, den Kling 2002 in der Sammlung „Sondagen“ veröffentlicht. Dabei wird der Versuch, traditionelle Beobachtungsverhältnisse zwischen Mensch und Umwelt zu invertieren, schon im ersten Gedicht deutlich gemacht, in dem die

⁶⁸ Zur Bedeutung der Wiener Gruppe und der österreichischen sprachexperimentalen Dichtung für Kling vgl. Strigl (2012) und Rakar (2021).

⁶⁹ In Klings Bibliothek finden sich Ausgaben der im Kleinheinrich-Verlag erschienenen Bände von Inger Christensens „alfabet/alphabet“ (1988), „det/das“ (2002) und ihrer bei Hanser publizierten Essay-Sammlung „Der Geheimniszustand“ (1999). In allen Bänden finden sich Annotationen und Unterstreichungen Klings. Folgt man den Lesespuren, dann hat er sich am intensivsten mit den Essays beschäftigt.

⁷⁰ Zur Zitatkunst Klings, die auch für die nachfolgenden Ausführungen eine wichtige Rolle spielen wird, vgl. Knoblich (2012).

Leser:innen den Wahrnehmungen einer Biene folgen, den „graue[n] augen, die ein breites tal sondieren. / kugel, kogel, berg mit namen“.⁷¹ Noch im selben Gedicht wird eine ganze Gedächtnis-Poetologie aus dieser Vorstellung der Bienenaugen entwickelt, welche die Welt auf eine eigenartig taktile Weise formen:

die grauen bienenaugen scannen
hier die wiese ab, die graue wiese.
ein rechtes wachsrest-gedächtnis,
wachsrest diktaphon,
formt wiese, tal und blöcke ab,
das ganze landschaftsding in

knete⁷²

Angesichts dieses Auftaktes kann es nicht verwundern, dass Kling im weiteren Verlauf des Gedichtes auch auf den bekannten Topos des Bientanzes zurückgreift, um die Insekten als Aussageinstanz zu inszenieren, die eine „wilde rede, bienenrede“ entwickeln:

die bienen, von den graugesesehenen wiesen,
heimwärtsbretternd, zu der bienenbude,
um dort einlaßkontrolle zu passieren, um
tänze aufzuführen, was bienensprachlich,
honigalphabetisch etwas übermitteln soll.
sang. berührt zuletzt, yakuntischer schamane,⁷³

Die Rede von der Bienensprache und dem Honigalphabet wird schließlich in Beschreibungen potenziert, in denen nicht nur Insekten sprachlich agieren, sondern in denen sich ganze Landschaften (Moore, Bäume, Sträucher) selbst schreiben:

dies sind die geheimtinten der gegend
erlenzittern über den namen den moornamen
im trockenen überm tiefen grundwasser
spiegelt sich bebende schrift
einzeln aufsteigende blasen
und elastik
der kopfweiden gespalten morsch
luft böden mit spliss brombeerdickicht dies

sind die einfachen tinten der gegend⁷⁴

Vielleicht ist es kein Zufall, dass der Zitatkünstler Kling genau in diesem zentralen poetologischen Gedicht des Zyklus mit der Anspielung auf die Namensgebung sowie mit der Rede von den Brombeeren auf Christensens „alfabet“ verweist:

⁷¹ Kling (2020b: 145).

⁷² Ebd.

⁷³ Ders., 147.

⁷⁴ Ders., 163.

abrikostræerne findes, abrikostræerne findes

bregnerne findes; og brombær, brombær
og brom findes; og brinten, brinten⁷⁵

die aprikosenbäume gibt es, die aprikosenbäume gibt es

die farne gibt es; und brombeeren, brombeeren
und brom gibt es; und den wasserstoff, den wasserstoff⁷⁶

Einen weiteren Beleg dafür, dass Klings spätere Naturlyrik durchaus als Reaktion auf die Auseinandersetzung mit Christensens Poetik verstanden werden kann, bietet ein Gedicht, das Kling auf dem letzten Blatt seiner Ausgabe der Essay-Sammlung „Der Geheimniszustand“ einfügt. Wie schon oben erwähnt, weist das Exemplar Spuren einer intensiven Lektüre auf, wobei Kling offensichtlich besonders von Christensens Essay „Unsere Erzählung von der Welt“ und der darin entwickelten Naturpoetik fasziniert war. Christensens Überlegungen nehmen ihren Ausgang in der Frage, ob die Kunst den gleichen Notwendigkeiten, Richtungen und Zwängen folgt wie andere Naturerscheinungen:

Ist sie [die Kunst] ein natürlicher Ausdruck, der unvermeidlicherweise hervorbricht als eine Hinzufügung zum bereits Existierenden? Eine Naturerscheinung wie alle anderen, etwas, das sich naturnotwendigerweise von selbst durchsetzt, zufälligerweise mit dem Menschen als Produktionsstätte?⁷⁷

Ein weiterer Satz, den Kling unterstreicht, ergänzt die Idee einer naturnotwendigen Kunstproduktion um die Vorstellung einer ästhetischen Produktion verschiedener Naturphänomene: „Steine und Insekten, Regenwälder, Menschen und Wolkenbildungen als eine gesammelte Notwendigkeit.“⁷⁸ Kling selbst verweist in einer Marginalie auf „NOVALIS, Die Lehrlinge“, um die Dimensionen dieser Form von Naturpoetik zu umreißen. Offensichtlich denkt er dabei an den berühmten Anfangspassus aus „Die Lehrlinge zu Sais“ (1798/1799), in dem Novalis die Vorstellung einer Chifferschrift der Natur entwickelt:

[J]ener großen Chifferschrift [...], die man überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Krystallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Thiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels, auf berührten und gestrichenen Scheiben von Pech und Glas,

⁷⁵ Christensen (1981: 7-8).

⁷⁶ Christensen (1988: 8-11).

⁷⁷ Christensen (1999: 26). Die Unterstreichungen geben Unterstreichungen mit Bleistift im Exemplar von Thomas Kling wieder.

⁷⁸ Christensen (1999: 29). Die Unterstreichungen geben Unterstreichungen mit Bleistift im Exemplar von Thomas Kling wieder.

in den Feilspänen um den Magnet her, und sonderbaren Conjunctionen des Zufalls erblickt.⁷⁹

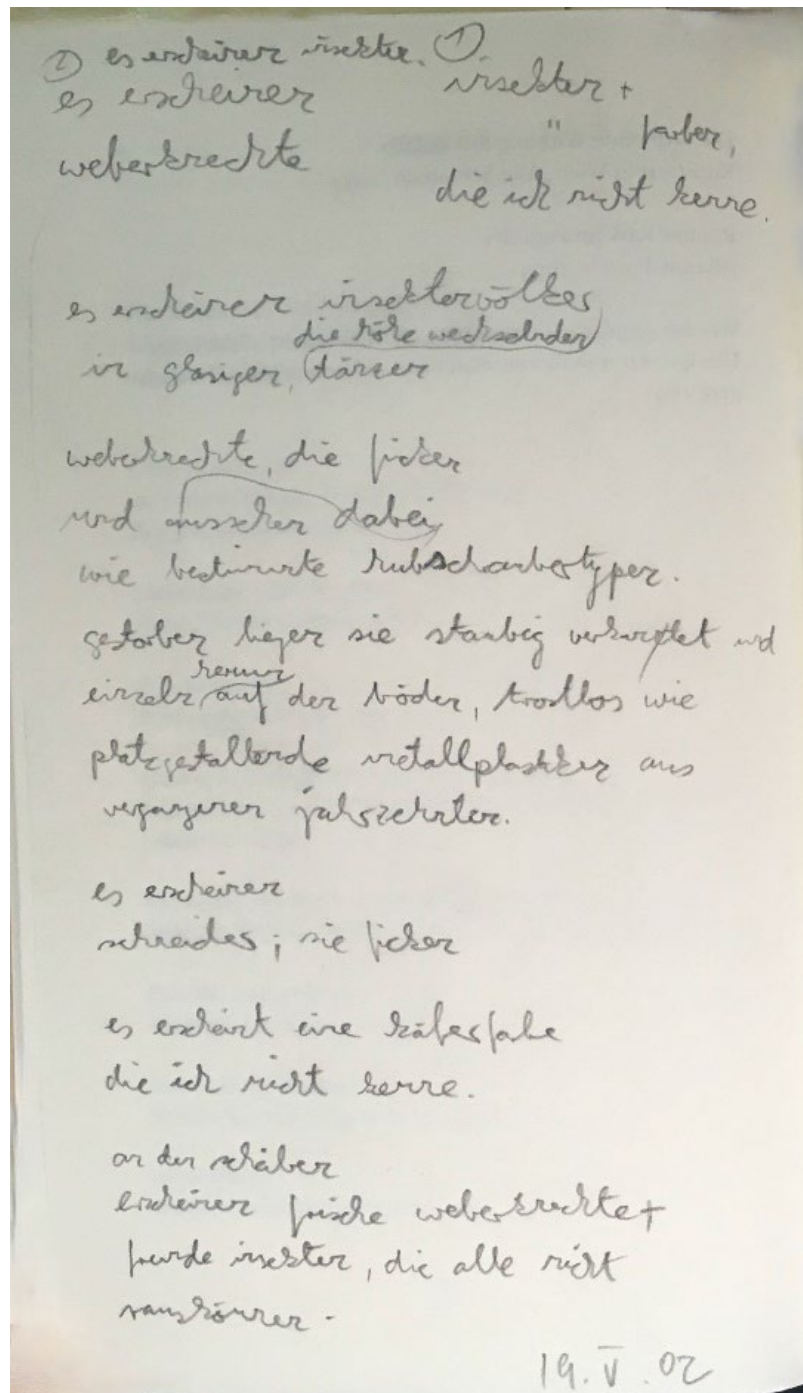


Abbildung 1. Thomas Kling Archiv, Stiftung Insel Hombroich, noch nicht erschlossene Archivalie. © Ute Langanky.

⁷⁹ Novalis (1999: 201).

Auch der Gedichtentwurf, den Kling mit Bleistift auf der letzten Seite von Christensens Essaysammlung einfügt (Abb. 1), kreist um die Idee von unfreiwillig auftauchenden Naturphänomenen. Diese produzieren fremdartige Figuren, welche trotz oder wegen der prosaisch-trostlosen Art ihrer Erscheinung mit bildnerischen, tänzerischen und plastischen Kunstphänomenen verglichen werden:

2 es erscheinen insekten.	1
es erscheinen	insekten +
weberknechte	" farben,
	die ich nicht kenne.

es erscheinen insektenvölker
in glasigen, ^{die höhe wechselnden} tänzen

weberknechte, die ficken
und ^{dabei} aussehen
wie bestimmte hubschraubertypen.

gestorben liegen sie staubig verknotet und
einzeln ^{herum} auf den böden, trostlos wie
platzgestaltende metallplastiken aus
vergangenen jahrzehnten.

es erscheinen
schneider; sie ficken

es erscheint eine käferfarbe
die ich nicht kenne.

an den scheiben
erscheinen frische weberknechte +
fremde insekten, die alle nicht
rauskönnen.

19. V. 02⁸⁰

Allein die Tatsache, dass Kling diesen Entwurf in Christensens „Der Geheimniszustand“ niederschreibt, unterstreicht, dass eine Verbindung zwischen seiner sehr speziellen Form von Naturlyrik und ihren poetologischen Überlegungen besteht.

Christensen selbst scheint nicht entgangen zu sein, dass sich Kling auf einen subtilen Dialog mit ihren Schriften einlässt. Dies zumindest deutet ein Widmungsgedicht an Kling an, das sie ebenfalls 2002 verfasst. Dabei handelt das

⁸⁰ Meine Transkription eines mit Bleistift geschriebenen Gedichtentwurfs auf der letzten Seite von Thomas Kling Exemplar von Inger Christensens „Der Geheimniszustand“. Thomas Kling Archiv, Stiftung Insel Hombroich, noch nicht erschlossene Archivalie. © Ute Langanky.

Akrostichon, mit dem sie ihren deutschen Dichterkollegen würdigt, wohl nicht zufällig von dessen besonderem Vermögen, eine untergründige Kommunikation zwischen Texten zu etablieren:

Thomas Kling

Tote sprechen mit den andern Toten
 Hochgehoben Wort an Wort ganz dicht
 Osterglocken offenbar ein gelbes
 Minifeines klingen ein Gedicht
 Anderswo zu hören da wo nichts
 Selber sich erleben kann als nichts

Kaum noch Raum nur schwarzer Zwischenraum
 Lichtlos weil das Licht gefangen ist
 Im Schwerefeld wo alles nur
 Neugeboren werden kann als Wort
 Gnadenlose Gnade Wortverstärker⁸¹

5. „hineingewirbelt in die sprache“ – Potenzierte Möbiusbänder bei Oswald Egger

Auch wenn sich viele Bezüge zwischen den Gedichten Christensens und Klings stiften lassen, wenn es um generelle poetologische Reflexionen über eine sprachtheoretisch informierte Form von Naturpoesie geht, ist es schwer, eine spezifische Verbindung zwischen den konkreten Schreibverfahren der beiden Autor:innen zu etablieren. Etwas anders sieht es bei Oswald Egger aus. Dies deutet sich schon in der Tatsache an, dass er im Gegensatz zu Kling eine ganze Reihe von Büchern vorlegt, in denen er sich an unterschiedlichen Formen des Langgedichts erprobt, die entfernt an „det“ erinnern.

Bevor ich jedoch auf diesen Aspekt eingehen werde, soll eine viel grundlegendere Ähnlichkeit zwischen den Schreibverfahren von Christensen und Egger umrissen werden. Auch Eggers poetische Reflexionen kreisen um die Vorstellung einer Umwendung, Inversion oder Umstülpung sprachlicher Ordnungen, die letztlich Sprache selbst – beziehungsweise eine der Sprache selbst inhärente Verflochtenheit von Sprache und Welt – zum Ausdruck zu bringen versuchen:

Musste ich selber: Wort für Wort drehen, damit sie zur Wendung werden?

Musste ich Wort für Wort wenden, damit der Rede Dreh erscheint, so völlig, dass ich schweige? –⁸²

Wie in diesem Zitat aus dem Essay „Wie heiße ich nocheinmal“ geht die Rede von den Verschlingungen, Umstülpungen, Inversionen, Wendung und Drehungen bei Egger wie bei Christensen mit chiasmatischen Formulierungen einher, die eine

⁸¹ Christensen (2022: 8).

⁸² Egger (2014: 110).

binäre Logik durch ein Interesse für komplexere Verschränkungen zu überwinden versuchen:

Ich musste also einsehen, dass viele Dinge unzusammen ebenfalls ein Ding seien, und dass es Dinge gibt, die wenn ich sie miteinander verglich, wie etwa die zwei Hälften eines Apfels weder völlig dieselben noch ganz andere sind.⁸³

Wie Christensen strebt Egger dabei schließlich auch danach, die schlichte Gegenüberstellung von Sprache und Welt zu hinterfragen:

Ich meine: sind die Dinge, wie sie sind, insichdicht, kontinuierlich, oder sind sie wie Dinge, die Gedichte sind, Nichts, das ist. Sind die Dinge wie sie sind und nun einmal liegen, in Worten, irgendwie in den Worten, ich meine, erinnert darin, noch einmal? und sind sie dann einander ausgesprochen verwandt oder verwendet bloß... ganz unverwandt (und alles andere als) selbstredend sprechend.⁸⁴

In einem erhellenden Aufsatz hat Alisha Stöcklin gezeigt, wie zentral solche chiastischen Strukturen für Eggers poetologische Reflexionen und vor allem auch für seine Schreibpraxis sind:

Der Chiasmus steht für die Strukturformel einer überkreuz bezogenen gegenwärtigen Beziehung, aber er wird ebenso an konkreten Verhältnissen ablesbar, wie er selbst wiederholt figural in Erscheinung tritt. Das Gedicht [„Diskrekte Stetigkeit“] hält die Dialektik des Abstraktionsbegriffs aus und setzt sie konsequent um in einer doppelten Beweglichkeit und Performanz der Begriffe zwischen ihren abstrakten und konkreten Erscheinungsweisen. Zwischen diesen Polen in der Schwebelage wird die Thematisierung chiastischer Verflechtung darüber hinaus darin, dass ich lesend inversive Vollzüge leisten muss. Der Text hält mich in einer Bewegung zwischen Sehen und Denken, die er mir bewusst macht, indem er sie mir vor Augen führt. Das „Drehen und Wenden“ ist zugleich Prinzip und Resultat, performative Initiation und Ergebnis des poetischen Tuns, das auf den empfangenden Geist überspringt.⁸⁵

Dabei macht Stöcklin auf Merleau-Ponty als zentralen Impulsgeber für ein Denken des Leiblichen aufmerksam, das als „Prozess, Vollzug, Empfängnis, Offenheit, Entscheidung und Ereignis, zwischen Aktivität und Passivität, zwischen der Sichtbarkeit und Berührbarkeit sowie des Sehens und Berührens und darin zwischen der Projektion des Subjektiven und der Impression des Objektiven“ zum Ausdruck kommt.⁸⁶ Insbesondere die vielfältigen Diagramme, die Eggers Texte durchziehen und in denen er Möbiusbänder, ineinander verschlungene Möbiusbänder und alle möglichen Formen von komplexen Geflechten inszeniert, machen auf die grundlegende poetologische Bedeutung solch komplexer Verflechtungsoperationen für Egger aufmerksam.

Stöcklin konkretisiert ihre Beobachtungen an einer Analyse von mehreren der für Egger typischen Vierzeiler, die sie als „besonders prägnant hervortretendes

⁸³ Ders., 109.

⁸⁴ Ders., 97-98.

⁸⁵ Stöcklin (2021: 329-330).

⁸⁶ Dies., 327.

formales Schema“ bezeichnet, „das mit der viergliedrigen chiastischen Matrix korrespondiert“.⁸⁷ Die Vierzeiler, die so etwas wie eine Grundstruktur in „Die ganze Zeit“ etablieren, könnten durchaus von den Vierzeilern in Christensens „det“ inspiriert sein. Insbesondere in den Gedichten, die in den Rubriken zu den Symmetrien verhandelt werden, greift Christensen auf diese Gedichtform zurück, wobei sie Parallelismen und Chiasmen ineinander verschränkt, um wieder auf komplexe Verschlingungen zwischen Sprache und Welt, Denken und Sehen aufmerksam zu machen:

Så træder de ud af sproget
Som om de var lavet af ord
Så hvirvles de ind i sproget
Som om de var lavet af jord

Så svinger de frem og tilbage
Imellem bividsthed og syn
Til alle er blevet så svage
at livet slår ned som et lyn⁸⁸

So treten sie heraus aus der sprache
Als wären sie aus worten gemacht
Dann werden die hineingewirbelt in die sprache
Als wären sie aus erde gemacht

Dann schwanken sie hin und her
Zwischen bewußtsein und vision
Bis alle so schwach geworden sind
Daß das leben einschlägt wie ein blitz⁸⁹

Bei Egger manifestieren sich die fluide gewordenen Austauschverhältnisse zwischen Ich und Welt weiterhin in einer Vielzahl von Neologismen, die mit der Vermengung von tierischen, botanischen und menschlichen Elementen surreale, monströse und groteske Züge annehmen:

Aber die Haare verdickten völlig *zu zu* Borsten, meine Gerberhaut verfilzte zum Pelz-Fell, an den Handflächen, Fersen und Sohlen verkräuteten Finger und Zehen nur; sie werden weniger und ziehen sich in Hufe zusammengebockt und Kusseln, am Steiß des Wirbelgrats verwehte eine Plume, das Seidelbastwurmgespinst, das den Rumpf verlarvt, der Schweif sackt ab bis in die Mooskuhle und der Tag – vertalgt.⁹⁰

Auch für diese Strategie finden sich Äquivalente in „det“: Das nachfolgende Gedicht aus dem Abschnitt „scenen. integriteter“ besteht – mit der bezeichnenden Ausnahme „hjertesorg“ („herzeleid“) – ausschließlich aus einer Anreihung von

⁸⁷ Dies., 330.

⁸⁸ Christensen (1969: 101).

⁸⁹ Christensen (2002: 191).

⁹⁰ Egger (2010b, 21).

neologistischen Komposita, die Natur und Architektur oder Natur und Körper ineinander verschränken:

vandtrapper stenhimle vinhuse
 luftkældre regnhjerter sandkroppe
 klippemunde foldmaver iskøn
 snelunger kulhjerner skyfingre
 saltnerver jordøjne hjertesorg⁹¹

wassertreppen steinhimmel windhäuser
 luftkeller regenherzen sandkörper
 felsmünder flußbäuche eisgeschlechter
 sneelungen kohlenhirne wolkenfinger
 salznerven erdaugen herzeleid⁹²

Trotz der skizzierten Ähnlichkeiten in den Verfahren, auf die Christensen und Egger zurückgreifen, um eine körperlich-materiell gedachte Sprache auf sich selbst zu wenden, lassen sich selbstverständlich auch deutliche Unterschiede benennen. Bei Egger nehmen die potenzierten Verfahren der Verschlingung und Umstülpung eine wuchernde Logik an, die unter anderem darin zum Ausdruck kommt, dass das etwa in „Die ganze Zeit“ in Szene gesetzte sprachliche Prozessieren durch keine Narration mehr gerahmt werden kann.⁹³

Insgesamt zeigt sich, dass sowohl Kling als auch Egger vor allem von den poetologischen Reflexionen der dänischen Autorin fasziniert gewesen zu sein scheinen, in denen sie letztlich über eine neue, sprachtheoretisch informierte Form von Naturlyrik nachdenkt, die Gegensätze von Kultur und Natur, Sprache und Welt mit der Akzentuierung der der Sprache inhärenten Leiblichkeit zu überwinden versucht. Beide bemühen sich darum, Christensens entsprechende Strategien der Verflechtung, Verschlingung und Verknotung weiterzuführen, die sie mit Rückgriff auf Maurice Merleau-Pontys wahrnehmungstheoretische Schriften entwickelt. Dabei finden sie allerdings zu sehr unterschiedlichen Lösungen. Während Kling in seiner späten Naturlyrik eher auf inhaltlicher Ebene auf Überlegungen zurückgreift, die Christensen in ihren Essays zu „det“ entwickelt, wendet Egger in seiner Lyrik ganz konkrete Schreibverfahren aus dem Langgedicht an, die er potenziert und zum Wuchern bringt.

⁹¹ Christensen (1969: 84).

⁹² Christensen (2002: 157).

⁹³ Ralf Simon hat dieses Wuchern mit der klugen Beobachtung auf den Punkt zu bringen versucht, dass der Text die Differenz von Poetik (Form) und Prosa (Selbstreferenz) selbstreferentiell umkreist: „Zeittheoretisch sind poetische Selbstreferenzen hochinteressant. Anstelle eines Vorangehens tritt ein Rückbezug ein. Die Form der Erzählung ist ein Vorangehen. Das Metrum eines Gedichtes ist ein Gang. Die Selbstreferenz der Prosa ist aber ein Aufspalten, ein Zerfasern oder aber eine Zerteilung, jedoch so, dass die Teile wiederum benutzt werden, um neue Selbstbezüglichkeiten aufzubauen.“ (Simon 2021: 315).

Literatur

- Abram, David (2015): Im Bann der sinnlichen Natur. Die Kunst der Wahrnehmung und die mehr-als-menschliche Welt. Übersetzt von Andreas Weber. Klein Jasedow.
Archivalien aus dem Thomas Kling Archiv, Stiftung Insel Hombroich.
- Bachelard, Gaston (1975): Poetik des Raums. München.
- Baumgartner, Walter (1975): Zur Bedeutung von Viggo Brøndals Präpositionstheorie für ‚det‘. In: skandinavistik 5 (1975). 136-142.
- Buselmeier, Michael (Hg.) 2010. „die aprikosenbäume gibt es“. Zum Gedenken an Inger Christensen. Heidelberg.
- Christensen, Inger (1969): det. Kopenhagen.
- Christensen, Inger (1981): alfabet. Kopenhagen.
- Christensen, Inger (1982): Del af labyrinten. Essays. Kopenhagen 1982.
- Christensen, Inger (1988): alfabet/alphabet. Übersetzt von Hanns Grössel. Münster.
- Christensen, Inger (1993): Teil des Labyrinths. Essays. Übersetzt von Hanns Grössel. Münster.
- Christensen, Inger (1999): Der Geheimniszustand und das „Gedicht vom Tod“. Übersetzt von Hanns Grössel. München.
- Christensen, Inger (2002): det/das. Übersetzt von Hanns Grössel. Münster.
- Christensen, Inger (2010): Brief an Hanns Grössel vom 17. Mai 2002. In: Grössel, Hans / Wehr, Norbert (Hg.): Die leere Seite. Ein Inger Christensen Alphabet (= Schreibheft 74). Essen. 57.
- Christensen, Inger (2018): verden ønsker at se sig selv. digte prosa udkast. fra inger christensens papirer. Herausgegeben von Marie Silkeberg und Peter Borum. Kopenhagen.
- Christensen, Inger (2019): Essays. Kopenhagen.
- Christensen, Inger (2022): Sich selber sehen möchte die Welt. Gedichte, Erzählungen und Essays aus dem Nachlass. Herausgegeben und übersetzt von Klaus-Jürgen Liedtke. Münster.
- Egger, Oswald (2010a): Ich weiß immer weniger, was ein Gedicht ist. Interview mit Erich Klein. In: Falter 28 (2010). 26.
- Egger, Oswald (2010b): Die ganze Zeit. Berlin.
- Egger, Oswald (2014): Wie heiße ich nocheinmal (wenn ich mir einer bin)? In: Fretter, Dagmar (Hg.): Von Sprache sprechen. Die Thomas Kling Poetikdozentur (= Schriftenreihe der Kunststiftung NRW 2). Düsseldorf. 95-115.
- Glienke, Bernhard (1975): Themen in Systemen. In: skandinavistik 5 (1975). 97-112.
- Grössel, Hans / Wehr, Norbert (Hg., 2010): Die leere Seite. Ein Inger Christensen Alphabet (= Schreibheft 74). Essen.
- Grünbein, Durs (2019): Aus der Traum (Kartei). Aufsätze und Notate. Berlin.
- Harr Svare, Silje Ingeborg (2014a): Det umuliges kunst. Tidligromantisk aktualisering i Inger Christensens lyrikk [unpublizierte Dissertation an der Universität Oslo].
- Harr Svare, Silje Ingeborg (2014b): Secret or Secretlessness? On poetological Dialogue and Affinities in Inger Christensen, Peter Waterhouse and Novalis. In: Romantik. Journal for the Study of Romanticisms 3 (2014). 81-89.
- Haugland, Anne Gry (2002): Mønsterdigtning. Betydningsvækst i Inger Christensens lyrik. In: Kritik 155/156 (2002). 65-75.

- Haugland, Anne Gry (2012): *Naturen i ånden. Naturfilosofien i Inger Christensens forfatterskab*. Kopenhagen [unpublizierte Dissertation an der Universität Kopenhagen].
- Haugland, Anne Gry (2014): *Native and Deep-Rooted. Postions in Inger Christensen's Philosophy of Nature*. In: *Romantik. Journal for the Study of Romanticisms* 3 (2014). 91-97.
- Hejlskov Larsen, Steffen (1967): *Systemdigtning – et forsøg på en karakteristik og vurdering*. In: *Vindrose* Bd. 14 (1967) Heft 7. 16-25.
- Hejlskov Larsen, Steffen (1971): *Systemdigtning. Modernismens tredje fase*. Kopenhagen.
- Kling, Thomas (2020a): *Klartext aus Delphi. Inger Christensen ist eine der größten Dichterinnen unserer Zeit*. In: Kling, Thomas: *Werk 4. Essays 1974-2005*. Herausgegeben von Frieder von Ammon. Berlin. 710-714.
- Kling, Thomas (2020b): *Eine Hombroich-Elegie*. In: Kling, Thomas: *Werke 3. Gedichte 2000-2005. Gedichte aus dem Nachlass*. Herausgegeben von Marcel Beyer. Berlin. 143-168.
- Knoblich, Aniela (2012): „The old men's voices“. *Stimmen in Thomas Klings später Lyrik*. In: von Ammon, Frieder / Trilcke, Peer / Scharfschwert, Alena (Hgg.): *Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings*. Göttingen. 81-112.
- Kreutzer, Gert (1975): *System und Prozess. Zur Form von Christensens ‚det‘*. In: *skandinavistik* 5 (1975). 113-135.
- Merleau-Ponty, Maurice (1985): *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. Übersetzt von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels. München.
- Munch Terkelsen, Anne (1995): *En puls uden krop*. In: Wedell Pape, Lis (Hg.): *Sprogskygger. Læsninger i Inger Christensens forfatterskab*. Aarhus. 67-85.
- Müller-Wille, Klaus (2006): *Black Box und Geheimniszustand – Anfang(en) als Wiederholung in der skandinavischen Systemdichtung*. In: Müller-Bach, Inka / Lüdeke, Roger (Hgg.): *Wiederholen. Literarische Funktionen und Verfahren*. Göttingen. 195-226.
- Müller-Wille, Klaus (2009): *Sprachschleifen. Zu einer Theorie der Präposition in Inger Christensens det*. In: Ubl, Ralph / Pichler, Wolfram (Hgg.): *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*. Wien. 427-455.
- Müller-Wille, Klaus (2014): *Dispersion, Counter-Symbols and Mutual Representation - Inger Christensen's det and Novalis's Die Lehrlinge zu Sais*. In: *Romantik. Journal for the Study of Romanticisms* 3 (2014). 99-109.
- Novalis (1999): *Die Lehrlinge zu Sais*. In: Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 1. *Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe*. Herausgegeben von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Darmstadt. 199-235.
- Rakar, Izabela (2021): „ich ernährte mich vom Eßpapier“. *Thomas Klings Auseinandersetzung mit Friederike Mayröcker*. In: *Zeitschrift für Germanistik* Bd. XXXI (2021) Heft 3. 513-532.
- Seedorf, Christine (2002): *Utopi og dementi. Inger Christensens poetik i spændingsfeltet mellem skabelse og opløsning af betydning*. In: *Spring* 18 (2002). 115-124.
- Serres, Michel (1998): *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*. Frankfurt a.M.
- Simon, Ralf (2021): *Oswald Eggers Die ganze Zeit lesen*. In: Endres, Martin / Simon, Ralf (Hgg.): *‚Wort für Wort‘ – Lektüren zum Werk von Oswald Egger*. Berlin. 397-322.
- Strigl, Daniela (2012): *Kling in Wien. Zu einem literarischen Myzel*. In: von Ammon, Frieder / Trilcke, Peer / Scharfschwert, Alena (Hgg.): *Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings*. Göttingen. 81-112.

- Stöcklin, Alisha (2021): Das Gedicht als „stetige Deformation“. Zum Verhältnis von Begriff und Bild in Oswald Eggers *Diskrete Stetigkeit*. In: Endres, Martin / Simon, Ralf (Hgg.): ‚Wort für Wort‘ – Lektüren zum Werk von Oswald Egger. Berlin. 323-372.
- Westling, Louise (2016): Merleau-Ponty and the Eco-Literary Imaginary. In: Zapf, Hubert (Hg.): Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology. Berlin und Boston. 65-83.



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 11 (2024): *dal|tal|zahl. Inger Christensen und die Gegenwartsliteratur*

Herausgegeben von Yvonne Al-Taie und Stefanie Heine.

Heine, Stefanie: Sommervögel finden: Ornitophonische Übersetzungspoetiken bei Mette Moestrup und Nico Bleutge. In: IZfK 11 (2024). 89-111.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-1bfd-e382

Stefanie Heine (Kopenhagen)

Sommervögel finden: Ornitophonische Übersetzungspoetiken bei Mette Moestrup und Nico Bleutge

Finding Summerbirds: Ornitophonic Translation-Poetics in Mette Moestrup and Nico Bleutge

This article investigates selected texts and oral performances by two contemporary authors, Nico Bleutge and Mette Moestrup, who adapt or rewrite Christensen's poems. In the works focused on (Moestrups poems "My Language" and "Hvad betyder det for sommerfuglen", Bleutge's speech "Den Wiederholungen folgen" and the poem "fischhaare finden"), translation plays a central role, and animals (especially winged ones) become a motor for transformational movements between languages and authors. Unsettling the semantic and structural level of language, the named birds and butterflies set loose acoustic dynamics that lead us back to Christensen's reflections on mortality, contingency, and poetics in her essays.

Keywords: Inger Christensen, Mette Moestrup, Nico Bleutge, German and Danish Poetry, Translation, Animals

Inger Christensen schließt ihren Essay „Tilfældighedens ordnede virkning“ [„Die ordnende Wirkung des Zufalls“] mit einer Spekulation zur Unabschließbarkeit der Geschichte: Vielleicht ist die Geschichte nicht vorbei, wie manche sagen, sondern vielmehr „in den Raum des Vergleichs“ [„i sammenligningsrum“] eingegangen.¹ Dann sollte sie umgeschrieben werden, und vielleicht sollte

¹ Christensen (1999a: 102); dies. (2019: 36).

„dieses Umschreiben permanent sein“² [„denne omskrivning skulle være permanent“].³ Im Raum des Vergleichs, in dem es „nur Umwege gibt“ und in dem „alles ständig auf etwas anderes hinweist“,⁴ spielt sich dieser Artikel ab: Es geht um zwei Gegenwartsautor:innen, die ausgehend von Christensens Werk – insbesondere „Sommerfugledalen“ [„Das Schmetterlingstal“] und „alfabet“ [„Alphabet“] – Poetiken entwickeln, denen das Prinzip des permanenten Umschreibens zugrunde liegt. Konkret geht es um Mette Moestrups Gedicht „Hvad betyder det for sommerfuglen“ [„Was bedeutet es für den Schmetterling“] aus dem Band „DØ, LØGN, DØ“ (2012) [„STIRB, LÜGE, STIRB“] und Nico Bleutges Rede „Den Wiederholungen folgen“ (2019, in schriftlicher Form 2020) sowie das Gedicht „fischhaare finden“ (aus der Sammlung „verdecktes gelände“, 2013), dessen Entstehung er in der Rede kommentiert.

Ausgangspunkt des Vergleichs der beiden Umschreibungen sind einige poetologische und sprachphilosophische Überlegungen in Christensens Essays, die von den Gegenwartsautor:innen mal impliziter, mal expliziter auf verschiedenen Ebenen verhandelt werden. Die Berührungspunkte zu Christensens Poetik sind dabei insbesondere an drei verschränkten Elementen in Moestrups und Bleutges Texten festzumachen: 1) Auseinandersetzungen mit Übersetzungsprozessen, 2) diverse Flugtiere, die insbesondere durch ihre Namen zu sprachlichen Transformationsmotoren werden, 3) Betonungen von akustischen Aspekten der Sprache wie Klang und Rhythmus.

Christensen beschreibt wiederholt eine Symbiose oder Einheit von Wort und Phänomen,⁵ Name und Benanntem,⁶ oder Sprache und Wirklichkeit⁷, die sich in der Literatur in einem „Schwellenzustand“⁸ [„tærskeltilstand“]⁹ oder „Geheimniszustand“ [„Hemmelighedstilstand“]¹⁰ ereignet. Wie sich dieser Zustand zum differenzlosen Paradieszustand verhält, der in „Tilfældighedens ordnede virkning“ als eine immer schon verlorene Einheit präsentiert wird, lässt Christensen unkommentiert. Die Literatur nimmt aber auch in diesem Essay eine zentrale Rolle ein: als Streben, sich der gebrochenen Einheit anzunähern, um so mit dem „unbedingten Mangel“ und dem Verlorenen in einem „ständig weiterge-

² Christensen (1999a: 102).

³ Dies. (2019: 36).

⁴ Christensen (1999a: 101-102); „I sammenligningens rum findes der derfor kun omveje“ (Christensen 2019: 36); „Her vi alt hele tiden henvise til noget andet“ (dies., 35).

⁵ Im Essay „Hemmelighedstilstanden“ [„Der Geheimniszustand“], vgl. Christensen (1999a: 52).

⁶ Im Essay „Silken, rummet, sproget, hjertet“ [„Die Seide, der Raum, die Sprache, das Herz“], vgl. Christensen (1999a: 38).

⁷ Vgl. ebd.

⁸ Christensen (1999a: 38);

⁹ Dies. (2019: 42).

¹⁰ Vgl. den so betitelten Essay „Hemmelighedstilstanden“: Christensen (1999a: 48ff.); dies. (2019: 109ff).

führt[en]“ Gespräch zu bleiben [„så vores samtale om det mistede, om den ubetingede mangel hele tiden kan føres videre“].¹¹ Ähnlich wie die Literatur vermag der „Raum des Vergleichs“ es, Differenzen und Diskrepanzen auszuhalten: Umwege zwischen nicht-Identischem, „[u]ophørlige bevægelser fra grønt til grønt, fra rundt til rundt o.s.v., der aldrig kan sammenfatte f.eks. det runde eller det grønne“ [„Unaufhörliche Bewegungen von grün zu grün, von rund zu rund usw., die niemals z.B. das Runde oder das Grüne zusammenfassen können“].¹²

In diesem Sinne möchte ich Mette Moestrups und Nico Bleutges Umschreibungen von Christensentexten lesen: als Versuche, sich Christensens Gedichten anzunähern, die dezidiert an den Differenzen und Diskrepanzen festhalten. Differenzen und Diskrepanzen sind auch innerhalb von Moestrups und Bleutges Texten zentral, und zwar insbesondere durch die drei oben hervorgehobenen Elemente. Auseinandersetzungen mit Übersetzung, Flugtieren und akustischen Phänomenen spielen sich in den untersuchten Texten immer in einem doppelten Zwischenraum¹³ ab: 1) zwischen dem jeweiligen Text und demjenigen von Christensen, auf dem Bezug genommen wird, und 2) innerhalb des jeweiligen Textes zwischen Sprachen im Falle der Übersetzung, zwischen Namen und Tieren und zwischen Schrift und mündlicher Artikulation. Diese Zwischenräume durch Close Readings zu beleuchten ist das Anliegen des vorliegenden Beitrags. Was den Fokus auf Klang, Rhythmus, etc. angeht, bedeutet das methodisch, dass ich mich sowohl auf die in der Schrift evozierten akustischen Phänomene als auch auf verschiedenen Audiotexte¹⁴ (Aufnahmen von Rezitationen der Autor:innen) beziehen werde.¹⁵ In seinem Buch zur Stimme in der Poesie macht David Novell Smith genau in *diesem* Raum zwischen Text und körperlicher Artikulation einen klanglich-vibratorischen „body-language nexus“ fest,¹⁶ über den sich das achro-

¹¹ Christensen (1999a: 85); dies. (2019: 21).

¹² Dies., 36; dies. (1999a: 102).

¹³ Zwischenräume, in die der Zufall hineinkommt – zwischen den Wörtern auf dem Papier. Vgl. Christensen (1999a: 74).

¹⁴ Zum Begriff Audiotext siehe z.B. Bernstein (1998: 13), Novak (2011) und Binczek / Wirth (2020:17f.). Da ich mich in meiner Analyse auf Tonaufnahmen beziehe, werde ich manche für die Gesamtperformance wichtigen Aspekte wie Körpersprache, Haltung, Gestik und Mimik (im Kontext von audio-visuell aufgezeichneten Performances z.B. untersucht von Novak [2011] und von Ammon [2019]) nicht berücksichtigen.

¹⁵ Wie Novak (2011) und Binczek / Wirth (2020) z.B. hervorheben, wurde die letztere Dimension in der Literaturwissenschaft lange kaum berücksichtigt, während Analysen der evozierten Lautlichkeit in der Schrift wie Metrik, Rhythmus, Reim, Alliterationen oder Assonanzen zum Tagesgeschäft gehören. In meiner Analyse interessiert mich vor allem das Verhältnis der beiden Aspekte mit Hinblick auf die sprachtheoretischen und poetologischen Fragen, die in den Texten verhandelt werden. Eine umfassende Analyse der evozierten Lautlichkeit in den jeweiligen Gedichten und den Audiotexten sprengt den Rahmen der vorliegenden Untersuchung.

¹⁶ Nowell Smith (2015: 62).

nologische Gespräch zwischen Christensen, Moestrup und Bleutge sehr treffend verstehen lässt.

Beginnen wir – auf einem Umweg – bei einem Papagei. In Moestrups Gedicht „My Language“, das sich wie „Hvad betyder det for sommerfuglen“ mit Übersetzungsfragen auseinandersetzt, hören wir ganz am Schluss die „sad story / of a man who said to his parrot: *When I die / you will be the last one to speak my language.*“¹⁷ Die Frage nach „my language“ wird im Gedicht programmatisch durchexerziert:

This is not Danish. I am Danish. Is this Danish?
 Is this Danish because I am Danish?
 Is this not Danish because it is not in Danish?
 Would it be more Danish in Danish?
 After all I have written Danish 10 times.
 You can replace Danish if you want to
 and translate this language into another language.
 You can replace Danish with for example Greenlandic
 and translate this language into another language as for example Danish:
 Dette er ikke på grønlandsk. Jeg er grønlandsk. Er dette grønlandsk?¹⁸

Dann folgt die Übersetzung derselben Zeilen auf Dänisch, dann wieder auf Englisch: „This is not in American. I am American [...]“.¹⁹ Durch die Übersetzungen und das Ersetzen von Sprachnamen in den sonst beinahe identischen Sätzen passiert hier etwas Erstaunliches: Die Bedeutung des Geschriebenen ändert sich grundlegend. „This is not Danish“ ist eine ‚wahre‘ Aussage, ebenso wie „I am Danish“, wenn man die Sprecher:in als Dänin identifiziert – was in einem in Dänemark publizierten Band von einer dänischen Autorin naheliegen mag. Während „Dette er ikke på grønlandsk“ ‚wahr‘ bleibt, ist „Jeg er grønlandsk“ als Aussage einer Dänin falsch. Nach diesem Muster begegnen uns schließlich in „This is not in American. I am American“ zwei falsche Aussagen. Die Fragen „Is this Danish?“, „Er dette grønlandsk?“ und „Is this American?“, die auf den ersten Blick scheinbar so einfach mit ‚nein‘, ‚nein‘ und ‚ja‘ zu beantworten sind, werden durch die Wendungen im Gedicht plötzlich komplizierter und undurchsichtiger. Ein Großteil der Verwirrung ergibt sich aus Fragen der Ambiguität und Deixis: Bezieht sich „Danish“, „grønlandsk“ oder „American“ auf Nationalität oder Nationalsprache? Bezieht sich „this“ oder „dette“ auf die jeweilige Zeile, die in einer bestimmten Sprache verfasst ist, oder auf die jeweiligen Worte „Danish“, „grønlandsk“ oder „American“ – und auf wen bezieht sich „ich“? Das Gedicht spielt mit der Tatsache, dass deiktische Ausdrücke wie Pronomen keine fixierte Bedeutung haben, sondern je nach Kontext immer auf etwas anderes verweisen, bzw. immer auf die spezifische Sprechsituation – mit Inger Christensen

¹⁷ Moestrup (2012: 47).

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

gesprochen: „alt kan være jeg“ [„alles kann ich sein“].²⁰ Wenn „this“ oder „dette“ die Zeile meint, ist es genau diejenige, die wir im Moment lesen; im Gedicht ist das durch die Übersetzungen dann einmal eine englische, einmal eine dänische usw. Mit der Betonung der Sprechsituation ergibt sich aber noch ein ganz anderes Problem, denn *wer* spricht und welche Muttersprache diese Person hat, ist im Gedicht ausschlaggebend. Es macht einen grundlegenden Unterschied, ob ‚ich‘ eine Dänin, Grönländerin oder Amerikanerin mit der jeweiligen Muttersprache ist.

Wirklich kompliziert wird es mit dem Papagei – und darin gipfelt die Unsicherheit, die im Gedicht mit der Frage nach der jeweiligen Sprache in den Raum gestellt wird: Spricht ein Papagei, der ‚jeg taler dansk‘ sagt, Dänisch? Ist das dann Dänisch? Laut Descartes wäre das *gar kein* Sprechen, also vermutlich *gar keine* Sprache: „die Elstern und die Papageien können Worte wie wir aussprechen und können doch nicht reden wie wir, d.h. ihre Gedanken äußern“.²¹ Wie Roland Borgards aus der Perspektive der Animal Studies anhand von Beispielen aus der Philosophie (Temple, Locke) und Zoologie (Buffon) zeigt, ist eine solche Auffassung des Sprechens von Papageien als ‚reine Nachahmung‘ typisch für den anthropozentrischen Diskurs der Aufklärung.²² In Moestrups Gedicht scheint diese minimalste Form der Mimesis (das bloße Wiedergeben)²³ geradezu die Prämisse für eine geteilte Sprache von Mensch und Papagei zu sein. Warum kann der Papageienbesitzer behaupten, der Vogel werde der letzte sein, der *seine* Sprache spricht (obwohl wir annehmen können, dass der Papagei die Muttersprache des Besitzers nicht beherrscht und sein Sprechen keine bewussten Gedanken oder Bedeutung vermittelt)?

Hier gelangen wir zu einer Auffassung von *my language* abseits von Nationalsprache: Was der Papagei wohl kann, ist, das Sprechen des Besitzers *phonetisch* wiederzugeben – vielleicht sogar recht exakt, mit allen Idiosynkrasien, den spezifischen Betonungen, Rhythmen, dialektalen Färbungen, Sprachfehlern, Ticks, etc.²⁴ Würde diese Fähigkeit nicht sogar in höherem Maße etwas einfangen, was eine spezifische Individualsprache (*my and no one else's language*)

²⁰ Christensen (2018: 823), orig. Dänisch, Übersetzung: S.H.

²¹ Descartes (2016: 35).

²² Borgards (2020: 5-6). Borgards zeigt in seinen Lektüren, wie diese typische Haltung in manchen aufklärerischen Texten selbst untergraben wird (vgl. ebd., 7), und spürt mit seinem Animal Studies-Zugang in den untersuchten Texten komplexere Mimesis- und kinship-Verhältnisse auf, die den hierarchischen Dualismus von Mensch und Tier aufbrechen (vgl. ders., 8-19).

²³ Siehe dazu auch Textor (2022), z.B. in der Einleitung.

²⁴ Vgl. dazu Buffons Schilderung eines spezifischen Papageis aus Guinea, der die heisere Stimme und das Husten eines alten Seemanns annimmt, was er später im Besitz eines jungen Mannes weiterhin beibehält. Siehe Buffon (2010: 90), besprochen von Borgards (2020: 11) und Textor (2022: 12f.)

ausmacht? Gleichzeitig hat ein Papagei, wie Sula Textor treffend beobachtet, „keine eigene Stimme, vielmehr hallt in seinem Sprechen die Stimme einer fremden Zunge nach. Es entsteht der Eindruck, dass in ihm ein Abwesendes spricht“²⁵. Mit Christensen kann argumentiert werden, dass der Papagei nach dem Tod seines Besitzers in seinem Sprechen den Dialog mit dem Verlorenen aufrechterhält und so zum Repräsentant einer spezifisch literarischen Sprache wird.²⁶ Im psittazistischen Sprechen, das laut Textor immer polyglott ist und „die Frage [...] ‚Wer spricht‘“ als „unbeantwortbare aufruft“²⁷, findet Moestrup eine Figur, in der sich die poetologischen Grundfragen von „My Language“ verdichten: das Verhältnis von Fremdsprache, Eigensprache und Individualsprache, die Ambivalenz von deiktischen Ausdrücken, in denen sich immer mehr als ein Bezugspunkt artikuliert, und die Frage nach der Sprecher:in und Stimme, die sich im Gedicht durch Pronomen und die Übersetzungen als plurale, vielstimmige und mehrsprachige erweist.

Über Ferdinand de Saussure kann ein weiterer zentraler poetologischer Faktor in „My Language“ verdeutlicht werden, in dem die Spannung zwischen Einheit und Differenz zentral wird. Moestrups Gedicht, das die Spezifität der Sprechsituation betont, weigert sich, die Trennung zwischen *langue* (nach Saussure die Sprache als abstraktes System) und *parole* (konkrete sprachliche Äußerungen, von Sprachgemeinden wie von Individuen) scharf zu ziehen, was durch den Fokus auf deiktische Ausdrücke plausibel wird, denn dort ist die Sprechsituation nicht ablösbar von der linguistischen Konstruktion. Obwohl Saussure einräumt, dass Sprache immer sowohl *langue* als auch *parole* umfasst, ist es für ihn ausschlaggebend, dass *langue* von *parole* abgelöst werden kann. Mit anderen Worten: die Ablösung ist fundamental für die Sprachwissenschaft, die er durch seinen „Cours“ prägt. *Langue* allein kann Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung der Sprache sein, *parole* hingegen „widersetzt sich der Erkenntnis, weil sie nicht gleichartig ist“.²⁸

Die Uneinheitlichkeit des individuellen Sprechens würde laut Saussure eine systematische Analyse der Sprache sprengen.²⁹ Genau an diesem Punkt begegnen wir wieder einem Vogel, hier einem sprachlichen. Im 6. Kapitel des „Cours“ stößt Saussure auf Etwas, das die Homogenität von *langue* destabilisiert: die Schrift. Die graphische Repräsentation von Sprache ist von einem *désaccord*

²⁵ Dies., 13.

²⁶ Zum Papagei als poetologisches Motiv in der Prosa siehe Textors Studie „Psittazismus und narrative Vielstimmigkeit: Vom Sprechen des Papageis zur Stimme des Textes“ (2022).

²⁷ Textor (2022: 13).

²⁸ Saussure (1931: 23).

²⁹ Die weitere Entwicklung der Sprachwissenschaft zeigt, dass diese Hypothese nicht haltbar ist – so beschäftigt sich z.B. die weite Subdisziplin der Pragmatik mit konkreten Äußerungssituationen.

(Missverhältnis oder Diskrepanz)³⁰ durchdrungen, den Saussure so zusammenfasst:

Das einleuchtende Ergebnis von dem allen ist, daß die Schrift die Entwicklung der Sprache verschleiert; sie ist nicht deren Einkleidung, sondern ihre Verkleidung. Man sieht es deutlich an der Orthographie des französischen Wortes *oiseau*, wo nicht ein einziger Laut des gesprochenen Wortes (*wazo*) durch sein eigentliches Zeichen dargestellt ist; da ist nichts von dem sprachlichen Bild mehr vorhanden.³¹

In diesem Sinne wäre der Papagei die bessere Schrift (also das bessere ‚sekundäre‘ Repräsentationsmedium), wenn er „wazo“ als „wazo“ wiedergibt, unabhängig davon, ob er um den bezeichneten Vogel weiß oder nicht. Für Saussure gipfelt im Vogel, „oiseau“, ein *désaccord* der Schrift, der ihn den sachlichen Ton des Wissenschaftlers schier vergessen lässt – wie in der Kleidungsmetapher oben, oder im folgenden Satz, der die Verärgerung klar durchscheinen lässt: Manche „irrationalen Schreibweisen entsprechen immerhin noch einer wirklichen Erscheinung in der Sprache, aber andere haben mit solchen überhaupt nichts zu tun.“³² Im französischen Original endet dieser Satz mit einer Redewendung, auf die ich zurückkommen werde: „Ces graphies irrationnelles correspondent encore à quelque chose dans la langue ; mais d’autres ne riment à rien.“³³

Descartes und Saussure sind nur zwei Beispiele für Denker:innen, die in ihrer Sprachtheorie an Tieren einen irrationalen Punkt festmachen. Was passiert aber, wenn Tiere – ob sie nun sprechen können oder nicht – doch mit Sprache in Berührung kommen? Oder wenn sich, mit Juliane Prade-Weiss gesprochen, die Sprache zum Tier öffnet – signifikanterweise untersucht Prade-Weiss eine solche Sprachoffenheit auch in Bezug auf a-semantisch artikulatorische Laute.³⁴ Hier kommen wir zurück zu Moestrup und Bleutge, die in ihren Christensen-Umschreibungen Tiere ihr Unwesen in der Sprache treiben lassen. Es ist wohl kein Zufall, dass beide Dichter:innen dabei „rime“ eine zentrale Rolle zukommen lassen. Bei beiden ist die klanglich-rhythmische Dimension der Sprache, die besonders im Sprechen, in der *parole* zur Geltung kommt, mindestens genauso zentral wie die semantische oder grammatikalische. In den Übersetzungspoetiken, die implizit oder explizit am Werk sind, liegt die Gewichtung besonders stark auf der klanglich-rhythmischen Ebene. Damit greifen Moestrup und Bleutge auch ein Element auf, das – so allgemein es sein mag – in der (deutschen) Christensen-Rezeption besonders betont wird: So erzählt Jan Wagner zum Beispiel über die einnehmende Wirkung von Christensens Lesungen, wie

³⁰ In diesem Sinne, als Bezeichnung einer Diskrepanz zwischen verschiedenen Faktoren oder Elementen, wird das Wort *désaccord* im Folgenden weiterverwendet, um ein Echo von Saussures Text zu markieren.

³¹ Saussure (1931, 35).

³² Ders., 34.

³³ Ders. (1997: 51).

³⁴ Vgl. Prade (2013).

sie auf dem Lyrikfestival in Berlin innerhalb von Minuten ein betrunkenes Publikum in den Bann zog.³⁵ Lutz Seiler schwärmt über ihr „wunderbar schleppend-traumhaftes Sprechen“ und erinnert sich, wie Christensen bei einer Lesung seinen Kindern mit dem Wort „sommerfugle“ einen Ohrwurm gab und Durs Grünbein fast verstummen ließ.³⁶ Nico Bleutges erste „magische“ Begegnung mit Christensen – „ein Erlebnis, in dem die eigenen Kategorien, die Arten, durch die Welt zu laufen, ja überhaupt ‚Welt‘ wahrzunehmen und zu denken, gelockert, vielleicht sogar aufgelöst werden“ – geschah nicht während der Lektüre, sondern beim Hören der „wundersam eulenhaften Stimme“, die dem Wort „abrikotræerne“ eine „unerwartete Pause“ einzieht.³⁷ An dieser Begegnung arbeitet sich sein Aufsatz ab, und ich möchte behaupten, dass es nicht zufällig eine als „eulenhaft“ wahrgenommene Stimme ist, die Bleutge ausgehend von Christensens „fiskehejren findes“ „fischhaare finden“ lässt.³⁸ Darauf werde ich später zurückkommen.

In Moestrups Gedicht „Hvad betyder det for sommerfuglen“ – man bemerke den versteckten Vogel im dänischen Wort für Schmetterling, „sommerfugle“, und das Echo von Christensens „Sommerfugledalen“ – nehmen Rhythmus und Klang eine zentrale Rolle ein, was in Besprechungen und Rezensionen stark unterstrichen wird. In der begleitenden Beschreibung zu einem Videoportrait von Moestrup wird das Gedicht zum Beispiel als akustische Performance eingeführt: ein Theater aus „Wortklängen, Rhythmen, Klangverläufen in Crescendo und Diminuendo, Verdichtungen und Ausdehnungen“ sei es, wenn Moestrup liest.³⁹ Tue Andersen Nexø betont in einer Rezension von „DØ, LØGN, DØ“ Moestrups „fantastischen Sinn für Rhythmus“ und hebt hervor, wie sich dieser auch in der Schrift abzeichnet: „Es ist die unbeschwerte Virtuosität in ihrer Handhabung von Zeilenbruch, Binnenreim und Assonanz, die die Energie aufrechterhält, wenn man den beinahe gleichen Satz zum zweiten, fünften oder zehnten Mal liest.“⁴⁰ Zuvor wird zu Recht eingeräumt, dass serielle Texte wie

³⁵ Wagner (2021: 227).

³⁶ Seiler (2010: 31-32). Ein weiteres Beispiel für die Betonung der mündlichen Dimension von Christensens Dichtung in der deutschen Rezeption ist Ulrike Draesners Essay „Zu Inger Christensen“.

³⁷ Bleutge (2020: 6).

³⁸ Ders., 19f.

³⁹ „Det er helt og aldeles teater, når Mette Moestrup læser op. Elementerne er ord, ordklange, rytme, klangforløb i crescendo og diminuendo, fortætninger og udstrækninger“. Lyrikporten (2016-2023). Übersetzung: S.H.

⁴⁰ „De fungerer mundtligt, i oplæsninger, men næsten aldrig på skrift. Når de så alligevel gør det i Dø, løgn, dø, så skyldes det, tror jeg, Moestrups fantastiske sans for sprogets rytme. Der er en ubesværet virtuositet i hendes brug af linjeskift, indrim og vokalrim, det holder energien intakt den anden, femte, tiende gang man læser den næsten samme sætning.“ (Nexø 2012; Übersetzung: S.H.).

„Hvad betyder det for sommerfuglen“ oft in Gefahr laufen, langweilig zu werden.⁴¹ Sehen wir uns diese fast formelhafte Struktur genauer an:

hvad betyder det for sommerfuglen at
jeg kalder den for alibangbang i nat

hvad betyder det for sommerfuglen at
jeg kalder den for butterfly i nat

hvad betyder det for sommerfuglen at
jeg kalder den for chélelon i nat

*de stiger op*⁴²

was bedeutet es für den Schmetterling wenn
ich ihn heut Nacht alibangbang nenn

was bedeutet es für den Schmetterling wenn
ich ihn heut Nacht butterfly nenn

was bedeutet es für den Schmetterling wenn
ich ihn heut Nacht chélelon nenn

*sie steigen auf*⁴³

Neben dem Schmetterlingsmotiv und den „Sommerfugledalen“ entnommenen Fragmenten „de stiger op“ und „det er døden“⁴⁴ wird das Gedicht auch durch das strikte Formprinzip zur Hommage an Christensen. Die jeweiligen Übersetzungen von „Schmetterling“ sind alphabetisch geordnet, von „alibangbang“ in der ersten Strophe bis „zanim“⁴⁵ in der letzten geht Moestrup fast alle Buchstaben durch. Diese Anspielung auf „alfabet“ ist nicht die einzige strukturelle Resonanz mit Christensen. Man könnte Moestrups Gedicht fast einen heruntergekochten Sonettkranz nennen, von dem nur noch die verbindenden, wiederholten Zeilen übrigbleiben, ein verstümmelter Rest von „Sommerfugledalen“, wie die abgeschnittenen Zeilen „de stiger op“ und „det er døden“. Im Gegensatz zum Reimschema des klassischen Sonettkranzes (ABAB, CDCD, EFE, GFE), den Christensen relativ strikt einhält, bleibt bei Moestrup nur AB übrig und zwar durchgängig, außer in den Fragmenten, die von „Sommerfugledalen“ übernommen wurden. Diese bilden weitaus variabelere Strophen zwischen dem formelhaft

⁴¹ Ebd.

⁴² Moestrup (2012: 56).

⁴³ Dies. (2017). Zitiert von lyrikline, wo sich auch eine von Moestrup gelesene Audioversion des Gedichts auf Dänisch findet.

⁴⁴ Moestrup (2012: 58).

⁴⁵ Ebd.

wiederholten Zeilenpaar „hvad betyder det for sommerfuglen at / jeg kalder den for x i nat“. Hier zwei Beispiele:

- 1) hvad betyder det for sommerfuglen at
jeg kalder den for farasha i nat

de stiger op

& fjäril i nat

de stiger op de stiger op

flutura i nat

*de stiger op de stiger op de stiger op*⁴⁶

was bedeutet es für den Schmetterling wenn
ich ihn heut Nacht farasha nenn

sie steigen auf

& fjäril heut Nacht

sie steigen auf sie steigen auf

flutura heut Nacht

*sie steigen auf sie steigen auf sie steigen auf*⁴⁷

- 2) hvad betyder det for sommerfuglen at
jeg kalder den for pakkaluaq i nat

de stiger op

& psyche i nat

*op op op op*⁴⁸

was bedeutet es für den Schmetterling wenn
ich ihn heut Nacht pakkaluaq nenn

sie steigen auf

& psyche heut Nacht

⁴⁶ Moestrup (2012: 56).

⁴⁷ Dies. (2017).

⁴⁸ Dies. (2012: 57).

auf auf auf auf⁴⁹

Ein direkter Vergleich mit Christensens „Sommerfugledalen“ – sowohl in gedruckter als auch in rezitierter Form – zeigt, dass Moestrups Gedicht das Augenmerk auf Brüche mit der strikten Form lenkt, die auch bei Christensen zu beobachten sind. Wenn man Christensens Rezitation von „Sommerfugledalen“⁵⁰ mit dem gedruckten Text vergleicht, zeigt sich ein relativ konventioneller *dés-accord* zwischen Metrum und Rhythmus.⁵¹ Werfen wir zum Beispiel einen Blick auf die ersten beiden Strophen:

De stiger op, planetens sommerfugle
som farvestøv fra jordens varme krop,
zinnober, okker, guld og fosforgule,
en sværm af kemisk grundstof løftet op.

Er dette vingeflimmer kun en stime
af lyspartikler i et indbildt syn?
Er dette min barndoms drømte sommertime
splintret som i tidsforskudte lyn?⁵²

Sie steigen auf, die Schmetterlinge des Planeten,
wie Farbenstaub vom warmen Körper der Erde,
Zinnober, Ocker, Gold und Phosphorgelb,
ein Schwarm von chemischem Grundstoff hochgehoben.

Dieses Flügelflimmern – ist es nur eine Schar
von Lichtteilchen in einem Gesicht der Einbildung?

⁴⁹ Moestrup (2017).

⁵⁰ Ich beziehe mich auf die Audioaufnahme von „Sommerfugledalen“, die vom Verlag Gyldendal 2009 als CD herausgegeben wurde. Die Analyse der Audiotexte von Christensen, Moestrup und Bleutge beziehen sich auf die jeweils angegebene Aufnahme – bekanntlich ist jede Performance ein singuläres Event, zwischen verschiedenen Rezitationen einer Autor:in von ein und demselben Gedicht gibt es immer gewisse Abweichungen. Im Falle von Christensen, Moestrup und Bleutge sind diese allerdings in den Aufnahmen, die mir bekannt sind, relativ gering.

⁵¹ Im Kapitel „Comparing Written Poem and Performed Poem“ nennt Novak mit Rückgriff auf Balz Engler Diskrepanzen zwischen geschriebenem und mündlich artikuliertem Gedicht „contrast“ (Novak [2011: 71]). Sie geht dabei allerdings nicht auf Diskrepanzen zwischen Metrum und Rhythmus ein – vermutlich, da sie argumentiert „the concept of metre is not practicable for live poetry“ und „a line is not usually something we can hear“ (dies., 87). Für den Vergleich von Christensen und Moestrups Performances scheint mir das Metrum allerdings ein sehr brauchbares Konzept, zumal die Zeilen bei beiden oft durch deutliche Pausen markiert sind.

⁵² Christensen (1999b: 471).

Ist es die geträumte Sommerstunde meiner Kindheit,
zersplittert wie in zeitverschobenen Blitzen?⁵³

Auf Papier sind die Strophen regelmäßig jambisch, was Christensen in ihrer Lesung nicht reproduziert: D.h. anstatt die Silben dort zu betonen, wo es metrisch vorgesehen wäre, folgt sie einem natürlicheren Sprechrhythmus. Eine Regelmäßigkeit ergibt sich in Christensens Rezitation durch die gleichbleibende Tonlage, das konstante Tempo und die konsequent eingehaltenen Pausen am Zeilenende. Zudem liest Christensen die einzelnen Zeilen jeweils fast gleich schnell, in der Tonaufnahme verstreichen pro Zeile im Schnitt um die vier Sekunden. Die Musikalität der Rezitation verdankt sich akustischen Variationen, mit denen diese Gleichmäßigkeiten durchsetzt sind, wie etwa unerwartete Dehnungen von bestimmten Buchstaben (z.B. das *u* in „phosphorgule“ oder das *i* in „stime“ und „sommertime“) und tänzerisch daktylische Sequenzen (z.B. „løftet op“, „som i tidsforskudte lyn“).

Im Gegensatz zu Christensens Rezitation, die den Kontrast zwischen schriftlichem Metrum und artikuliertem Rhythmus konstant durchzieht, liest Moestrup die Zeile „hvad betyder det for sommerfuglen at“ immer im Metrum.⁵⁴ Der sechshebige Trochäus wird selbst dort eingehalten, wo die Betonung syntaktisch unkonventionell ist: auf der Konjunktion „at“ am Schluss der Zeile, gefolgt von einer deutlich markierten Pause. Mit dieser Betonung stellt Moestrup die lautliche Struktur (der beinahe kinderreimartig regelmäßige Rhythmus und der Reim *at-nat*) zuungunsten der semantisch-grammatikalischen in den Vordergrund. Auch die jeweils folgende Zeile, „jeg kalder dem for x in nat“ wird im Metrum gelesen, in diesem Fall einem Jambus. Allerdings gibt es hier einen Varianzfaktor, nämlich die übersetzten Vogelnamen, die unterschiedlich viele Silben haben. Dadurch ergibt sich ein *désaccord* zu der sonst metrischen Rezitation, der verstärkt wird, indem Moestrup die Namen jeweils spielerisch sehr unterschiedlich artikuliert und dabei ihre Tonlage ändert. Die freieren Zwischenstrophen, in denen Wortmaterial von „Sommerfugledalen“ mit übersetzten Schmetterlingsnamen kombiniert werden, bilden in Moestrups Performance einen starken Kontrast zu den metrisch gelesenen: Hier hören wir rapide Tempi- und Tonlagenwechsel, manche Passagen werden beinahe gesungen. Insgesamt sind die Lesungen von Christensens „Sommerfugledalen“ und Moestrups „Hvad betyder det for sommerfuglen“ auf verschiedenen Ebenen (z.B. Tempo, Rhythmus, Intonation, Tonlage, Varianz innerhalb der Rezitation) radikal unterschiedlich. Das Echo von „Sommerfugledalen“ in Moestrups Gedicht ist also nicht auf der akustischen Ebene in der Rezitation festzumachen – es findet sich eher in der starken Betonung von Klang und Rhythmus per se, im verwendeten Wortmaterial, in der Struktur und in poetologischen Anliegen.

⁵³ Dies. (2020: 7).

⁵⁴ Ich beziehe mich in meiner Analyse auf die Aufnahme auf lyrikline, Moestrup (2017).

Rekapitulierend kann Folgendes festgehalten werden: Dass „Hvad betyder det for sommerfuglen“ *nicht* zur Rede eines amnesischen Papageis wird, der monoton und formelhaft wiederholt, sondern durch die Wiederholungen mit melodischem Vogelsang durchsetzt wird, wird durch diejenigen Elemente bewerkstelligt, die auf Christensens Gedicht verweisen: durch Moestrups Ton- und Tempowechsel in der Performance in den freieren Strophen und durch die Schmetterlingsnamen in verschiedenen Übersetzungen. Letzteres hat auch poetologische Implikationen: Mit der mannigfaltigen Reihe von Wörter für „Schmetterling“ schleicht sich in der Verschränkung von *langue* und *parole* – der homogenen Struktur und der heterogenen Artikulation – ein *désaccord* ein. Die Varianz der Schmetterlingsnamen artikuliert sich akustisch in der Performance, aber auch in der Schrift, durch die Übersetzung, wenn das (semantisch) gleiche Wort nicht dasselbe ist.

Was Nico Bleutge so treffend zu Christensens „alfabet“ sagt, lässt sich auf Moestrups Gedicht übertragen: Durch die Wiederholung „wird die Aufmerksamkeit auf Sprache und Benennen gelegt“.⁵⁵ Genauer gesagt lenkt Moestrup die Aufmerksamkeit durch die Übersetzungen auf einen Aspekt der Sprache, den Saussure im „Cours“ besonders hervorhebt: Arbitrarität. *Alibangbang*, *butterfly*, *chélelon*, *dimago* oder *ekiwojjolo* bezeichnen alle den Schmetterling, haben aber nichts mit dem Insekt oder einander gemeinsam. Was bedeutet das für den Schmetterling – das Wort und das Tier? Verschwindet das Tier in den Wörtern, die es benennen und keine Eigenschaften mit ihm teilen, wie Saussure impliziert, wenn er betont, dass der Referent im sprachlichen Zeichensystem keinen Platz hat? Wird der Referent durch das Signifikat, also die *Bedeutung* des Wortes ersetzt? Wird die Ebene der Bedeutung im Gedicht etwa von der Klangdimension ausgehebelt? Oder könnte man mit Leo Spitzer argumentieren, dass gerade durch die „kaleidoscopic instability“ der Wörter für Schmetterling „in all languages throughout the world“ wiederum ein motiviertes Verhältnis zwischen Signifikant und Signifikat entsteht, d.h. dass mit „such fluttery words“ eine Schmetterlingscharakteristik transportiert wird?⁵⁶ Ist „der Schmetterling“ (sommerfuglen) – im Singular mit bestimmtem Artikel (und das ist eine bedeutende Abweichung zu Christensens Schmetterlinge [sommerfugle]) – bei Moestrup zur Kategorie verkümmert? Verliert er durch die verschiedenen Namen an Eigenheit, oder wird in der nächtlichen Nomenklatur-zeremonie die Singularität eines bestimmten Schmetterlings beschworen, um den die ihn bezeichnenden „fluttery words“ wie Motten ums Licht flirren? Wird so eine Art Schwellenzustand evoziert, in dem die Dinge „bei ihrem richtigen Namen“ genannt werden, was für Christensen nicht

⁵⁵ Bleutge (2020: 6).

⁵⁶ Spitzer (1948: 7).

bedeutet, „daß die Namen genannt werden, um die Dinge zu repräsentieren“, sondern dass Sprache und Wirklichkeit zusammenfallen?⁵⁷

Antworten liefert Moestrups Gedicht keine – stattdessen wird ein Spiel zwischen Präsenz und Absenz inszeniert, was mit einem zentralen poetologischen Anliegen von Christensen (in „alfabet“ wie in „Sommerfugledalen“) einher geht, das Bleutge zusammenfassend eine „Mischung von Anwesenheit und Vergänglichkeit“⁵⁸ nennt. In „Hvad betyder det for sommerfuglen“ kommt dies besonders später im Gedicht zum Tragen, ab dem Moment, in dem Moestrup die deutsche Übersetzung „Schmetterling“ mit Christensens „det er døden“ und dem deutschen „Tod“ zusammenstoßen lässt:

hvad betyder det for sommerfuglen at
jeg kalder den for Schmetterling i nat

det er døden Tod Tod Tod⁵⁹

was bedeutet es für den Schmetterling wenn
ich ihn heut Nacht sommerfugl nenn

es ist der Tod Tod Tod Tod⁶⁰

Liest man diese Zeilen zusammen, könnte man die letzte als Antwort deuten – es bedeutet ihr Tod, wenn man „sommerfuglen“ „Schmetterling“ nennt – oder vielleicht genereller: wenn man die Tiere überhaupt benennt. Diese Lesart wird aber in einer der nächsten Strophe angefochten, und zwar auf der rhythmisch-klanglichen Ebene:

hvad betyder det for sommerfuglen at
jeg kalder den for wrpp i nat

wrrp wrpp wrpp wrpp op op op op⁶¹

⁵⁷ Vgl. Christensen (1999a: 38); „Hvis man kalder tingene ved deres rette navn, så betyder det ikke, at navene nævnes for at repræsentere tingene, og det betyder ikke, at sproget mimer virkeligheden som noget adskilt fra sproget. Der indtræder snarere en slags tærskeltilstand, hvor sprog og verden udtrykker sig ved hjælp af hinanden.“ Christensen (2019: 42). Diese kurze Reflexion Christensens zum Verhältnis von Namen und Dingen erinnert ansatzweise an Walter Benjamins ausführlichere Überlegungen zum sprachlichen Wesen der Dinge, das sich im Namen mitteilt in „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“ (Benjamin: 1991). Eine äußerst überzeugende Diskussion von Benjamins Sprachaufsatz in Bezug auf Tiernamen findet sich in Prade (2013: 260-271).

⁵⁸ Bleutge (2020: 6).

⁵⁹ Moestrup (2012: 58).

⁶⁰ Dies. (2017).

⁶¹ Ebd.

was bedeutet es für den Schmetterling wenn
ich ihn heut Nacht wrpp nenn

wrrp wrrp wrrp wrrp auf auf auf auf⁶²

In der letzten hier zitierten Zeile wird durch die Wiederholung des Namens auf Saa'agoch (Yurok), „wrrp wrrp wrrp wrrp“, onomatopoetisch ein Insektensummen evoziert, während die ganze Zeile rhythmisch wie schmetterlingshafte Flügelschläge anmutet. In einer weiteren Übersetzungswendung könnte man mit Hélène Cixous auf die französische Doppelbedeutung von „volér“ hinweisen, nämlich fliegen und stehlen.⁶³ Einiger Eigenschaften beraubt, fliegt Moestrups Schmetterling mit anderen „fluttery words“ poetisch vereint weg, nur um zu verschwinden: „op op op op“ – auf und davon.

Im „op“ wird schließlich auch der Tod akustisch demontiert: „Tod op Tod op“. Ganz am Schluss von Moestrups Gedicht finden wir eine akustisch-visuelle Verkörperung dessen, was Christensen in der letzten Strophe von „Sommerfugledalen“ beschreibt:

Mit øre svarer med sin døve ringen:
Det er døden som med egne øjne
ser dig an fra sommerfuglevingen.⁶⁴

Mein Ohr antwortet mit seinem tauben Klingen:
Es ist der Tod, der dich mit eigenen Augen
vom Schmetterlingsflügel aus anblickt.⁶⁵

i nat nat i
de stiger op
op stiger de
Tod op op Tod⁶⁶

heut Nacht Nacht heut
sie steigen auf
auf steigen sie
Tod auf auf Tod⁶⁷

Durch die chiastische Anordnung der Worte spiegelt sich in „Hvad betyder det for sommerfuglen“ im tauben Klingen der Schrift die symmetrische Form von Schmetterlingsflügeln, dort trifft der Blick auf den „Tod“.

⁶² Ebd.

⁶³ Cixous (1975: 58).

⁶⁴ Christensen (1999b: 485).

⁶⁵ Dies. (1995: 35).

⁶⁶ Moestrup (2012: 58).

⁶⁷ Dies. (2017).

Dass die Sprache dort, obwohl sie sich dem Schmetterling annähert, nicht mit ihm in eins fällt, sondern eine Kluft, ein *désaccord* zwischen den beiden bestehen bleibt, ist zentral. Zentral besonders auch mit Hinblick auf Christensens Poetik, wie sie in „Tilfældighedens ordnede virkning“ formuliert wird. Wie eingangs besprochen, wird die Sehnsucht, Teil eines paradiesischen, d.h. undifferenzierten, unterschiedslosen Zustands zu sein,⁶⁸ in der Kunst simuliert, muss aber immer Annäherung bleiben – alles andere wäre tödlich, würde das Individuum als Individuum auslöschen.⁶⁹ Dass die Suchen nach dem seit jeher fehlenden (also nicht *verlorenen*) Paradies ein Festhalten am Mangel oder perpetuiertes „Gespräch über das Verlorene“⁷⁰ ist, illustriert eine Anekdote Christensens aus Edenkoben:

En formiddag bliver vinduet og hele landskabet med huset indlejret i en slags sky, i noget udetinget, uforbeholdent, en slags ursuppe. I tusindvis af fugle, stære, tror jeg, men ikke så sort-metalliske som stære, vindrosler måske, som jeg kun har set en enkelt gang i en lille gruppe i Jylland, og som jeg derfor ikke kender, disse fugle, som jeg nu kalder vindrosler, fylder luften over Edenkoben og gør den til en slags jord. Hvor vindruer og vindrosler bliver til et sammenhængende fænomen. Jord og luft er ikke længere to forskellige elementer, men ét, som når alt står i ét.⁷¹

Eines Vormittags wird das Fenster und die ganze Landschaft mit dem Haus in eine schwarze Wolke eingelagert, in [...] eine Art Ursuppe. Tausende von Vögeln, Stare, glaube ich, aber nicht so schwarz-metallisch wie Stare, vielleicht Weindrosseln, die ich nur ein einziges Mal in einer kleinen Gruppe in Jütland gesehen habe und die ich deshalb nicht kenne, diese Vögel, die ich nun Weindrosseln nenne, erfüllen die Luft über Edenkoben und machen sie zu einer Art Erde. Wo Weintrauben und Weindrosseln zu einem zusammenhängenden Phänomen werden. Erde und Luft sind keine zwei verschiedenen Elemente mehr, sondern eines, wie wenn man verschmilzt.⁷²

Die „Art Ursuppe“, die sich hier im Blick durchs Fenster zeigt, wird als unterschiedsloser, i.e. in Christensens Sinne paradiesischer Zustand beschrieben: Die Luft wird zur Erde, sie verschmelzen. Verantwortlich dafür ist ein Vogelschwarm, der die „ganze Landschaft“ wie eine Wolke verdunkelt. Dass in diesem Moment „alles in Einem steht“, ist nicht nur einem visuellen Effekt geschuldet (dunkle Vögel, dunkle Erde), sondern auch einem sprachlich-akustischen: „vindruer og vindrosler“ werden zu einem „zusammenhängenden Phänomen“. Um diesen Gleichklang zu schaffen, muss Christensen die Vögel, die vielleicht Stare waren, „vindrosler“ nennen – also ein mögliches Auseinanderfallen von Wort und Referent in Kauf nehmen. Dass die Vögel benannt werden („disse fugle, som jeg nu kalder vindrosler“), und zwar eventuell falsch, kreierte zwischen Star und Wein-

⁶⁸ Christensen (1999a: 81).

⁶⁹ Dies., 82.

⁷⁰ Dies., 85.

⁷¹ Christensen (2019: 25). Kursivierung: S.H.

⁷² Dies. (1999a: 89).

drossel einen Raum der Kontingenz, der Unsicherheit und des Mangels an Gewissheit: Es könnte die eine oder auch die andere Vogelart gewesen sein. Am Anfang des Essays nennt Christensen solche „Zwischenräume“ oder Risse, „in die der Zufall hineinkommt“⁷³, den „Schmetterlingseffekt“ [„sommerfugleeffekten“].⁷⁴ Wenn Moestrup fragt, was es für „sommerfuglen“ bedeutet, „at jeg kalder den for x“, fragt sie vielleicht auch, wie es um Christensens „stære“, „som jeg nu kalder vindrosler“, steht.

Weiter könnte man fragen, was mit Christensens „fiskehejren“ [dem Graureiher] passiert, wenn Bleutge ihn „fischhaar“ nennt. In seiner Rede beschreibt er, wie er im Nachspüren der Struktur von Christensens „alfabet“, auf der Suche nach dem ordnenden Prinzip des Gedichts, zu einem eigenen Gedicht gelangt, indem er durch eine Art freie Oberflächenübersetzung⁷⁵ „fischhaare“ findet. Im Versuch, „Christensens Variationen zu entschlüsseln“, stößt Bleutge im sechsten Kapitel von „alfabet“ auf „Dreierreihen“, „Drehungen“ und „Gleichklänge von Lauten, die [...] weit ins Wortinnere hineinreichen“, aber auf keinen Schlüssel.⁷⁶

Und irgendwann, es mag aus reiner Verzweiflung gewesen sein, begann ich oder begann etwas in mir zu übersetzen, wörtlich, lautlich, aus einem Dänisch, das plötzlich ein Phantasiedeutsch war. „fiskehejren findes“ murmelte ich vor mich hin – „fischhaare finden“ murmelte es zurück. Und die Klänge und Bedeutungsschichten nahmen ihren eigenen Lauf [...] hielten sich aber [...] an einen Rhythmus im Hintergrund, der Christensens Rhythmus verwandt zu sein schien:

fischhaare finden, heller und trockener als gras
 und fangspuren finden, kalk und gewebefalten
 an schalen mit licht leitenden elementen, immer
 im drehen, immer im streifen von bruchkanten, quer
 zu den wellen, und den windungen folgen, fluchtnahen
 körnern, drehen und finden von flurgras, kanälen
 an stellen für wärme oder feuchte in lang schon
 verlassenen schalen, klar wie perlmutt oder fisch-
 glanz, das helle darin, das höhlenartige
 das fehlende, und das atemwasser filtern, dreh
 über dreh, an den rippen, nah an der spindel, nah
 an der eigenfrequenz, noch den schwingungen
 folgen, den fjorden, den kalten gärten und streifen

⁷³ Dies., 74.

⁷⁴ Ebd. Man fragt sich, ob es Zufall ist, dass Michael Buselmeier vom selben Aufenthalt in Edenkoben erzählt, wie er in den nebelverhangenen Weinbergen von Edenkoben auf „einen Vogel, Amsel oder Star“ tritt, um danach Christensen durchs Fenster am Schreibpult zu sehen, und ihr „singend[es]“, „fast anonymes Sprechen“ hört, während draußen „der Regen wie mit Vogelschnäbeln an die Fensterscheiben pickte“ und „der Sturm wie mit Flügeln gegen sie schlug“, was ihn dann dazu bringt, ein Gedicht darüber zu schreiben (Buselmeier 2010: 9).

⁷⁵ Till Dembeck definiert den von von Ernst Jandl geprägten Begriff (eine Alternative zu „homophonic translation“) als „a translation that is true to the phonetic structure of the original and does not necessarily attend to its semantic ‚content““ (Dembeck 2015: 7-8).

⁷⁶ Bleutge (2020: 19).

von licht, die wie schneehalden leuchten, schnee
der hohfalteten bildet, innen, schalen aus kalk
und eis, die nicht weichen, immer noch wachsen
wendig, verändert, sich im gewebe halten⁷⁷

Wenn man dieses Gedicht aus Bleutges „verdecktes gelände“ direkt mit dem sechsten Kapitel aus Christensens „alfabet“ vergleicht, können in der Tat lautliche und rhythmische Kontinuitäten beobachtet werden.

fiskehejren findes, med sin gråblå hvælvede
ryg findes den, med sin fjertop sort
og sine halefjer lyse findes den; i kolonier
findes den; i den såkaldt Gamle Verden;
findes også fiskene; og fiskeørnen, fjeldrypen
falken; festgræsset og fårenes farver;
fissionsprodukterne findes og figentræet findes;
fejlene findes, de grove, de systematiske,
de tilfældige; fjernstyringen findes og fuglene;
og frugttræerne findes og frugterne i frugthaven hvor
abrikostræerne findes, abrikostræerne findes,
i lande hvor varmen vil frembringe netop den
farve i kødet abrikosfrugter har⁷⁸

den fischreiher gibt es, mit seinem graublau gewölbten
rücken gibt es ihn, mit seinem federschopf schwarz
und seinen schwanzfedern hell gibt es ihn; in kolonien
gibt es ihn; in der sogenannten Alten Welt;
gibt es auch die fische; und den fischadler, das schneehuhn
den falken; das mariengras und die farben der schafe;
die spaltprodukte gibt es und den feigenbaum gibt es;
die fehler gibt es, die groben, die systematischen,
die zufälligen; die fernlenkung gibt es und die vögel;
und die obstbäume gibt es und das obst im obstgarten wo
es die aprikosenbäume gibt, die aprikosenbäume gibt,
in ländern wo die wärme genau die farbe im fleisch
erzeugen wird die aprikosenfrüchte haben⁷⁹

Das deutlichste Echo ist in den ersten zwei Worten hörbar, „fischhaare finden“/„fiskehejren findes“ – was bei Christensen ‚existiert‘ [„findes“] motiviert bei Bleutge ein „finden“ von lautlichen Ähnlichkeiten. Diese werden aber im folgenden Verlauf von Bleutges Gedicht schwächer. Sie erhalten sich lediglich im *f*-Laut, der bei Bleutge in den Worten „fischhaare“, „finden“, „fangspuren“, „fluchtnahen“, „von“, „flurgras“, „feuchte“, „verlassenen“, „fischglanz“, „fehlende“, „filtern“, „folgen“, „fjorden“ und „verändert“ wie ein schwacher Nachhall von Christensens Kapitel um den Buchstaben *f* wirkt. Christensens Graurei-

⁷⁷ Ders., 19-20.

⁷⁸ Christensen (1990: 18).

⁷⁹ Ebd., 19.

her [„fiskehejren“] verklingt, doch sein Verschwinden bleibt präsent in den *fs* und den rhythmischen Echos der ersten Worte im 6. Kapitel von „alfabet“. Die Worte „wendig, verändert, sich in gewebe halten“ lesen sich wie ein poetologisches Motto für die Art und Weise, wie sich Bleutges Gedicht „alfabet“ annähert. Eine Nähe zu Christensens Text ergibt sich gerade durch die (semantisch sehr starken und lautlich beachtlichen) Abweichungen, welche die Wandelbarkeit eines immer fortschreibbaren Gewebes oder Textes evozieren.

Dass sich Bleutges Gedicht trotz „veränderungen“ „im gewebe“ hält, verdankt sich strukturellen Kontinuitäten zu „alfabet“, wie etwa im Buchstaben/Laut *f*, besonders aber auf der rhythmischen Ebene. Wie Christensens „alfabet“ kann auch Bleutges Gedicht als ungereimter Knittelvers beschrieben werden, d.h. es gibt vier Hebungen pro Zeile und variable Senkungen.⁸⁰ Zudem sind die jeweiligen Passagen aus „alfabet“ und „verdecktes gelände“ durch starke Enjambements gekennzeichnet. Diese zwei Elemente werden von beiden Autor:innen in Lesungen analog umgesetzt:⁸¹ Sowohl Christensen als auch Bleutge betonen im Schnitt vier Silben pro Zeile und beide lesen bei den Enjambements oft ohne Pause über das Versende hinaus, was zu einem Kontrast zwischen gedrucktem und gelesenen Text führt.⁸² Dafür tendieren beide dazu, Pausen in der Mitte der Verse zu machen. Trotz ihrer unterschiedlichen Stimmen ähneln sich Christensens und Bleutges Rezitationen klanglich durch das gediegene Tempo und ihre ausgeglichene, relativ gleichbleibende, sanfte und gedämpfte Tonlage. Anders als bei Moestrup liegt hier ein akustisches – ich wage zu sagen eulenhaftes – Echo vor. So wird der Dialog mit Christensens Text, den Bleutge in seiner Rede rückblickend auf den Kompositionsprozess beschreibt – „fiskehejren findes‘ murmelte ich vor mich hin – ‚fischhaare finden‘ murmelte es zurück“ –, in der akustischen Performance re-aktualisiert.

Was Bleutge in der Beschreibung seines Kompositionsprozesses unerwähnt lässt, ist ein anderes Echo, und zwar mit zwei Passagen aus Christensens Essays „Hemmelighedstilstanden“ und „Det er ord alt sammen“ [„Alles Wörter“].⁸³ Ein Blick auf die Textstellen, in denen Christensen die Rolle von Klang und Rhythmus in ihrem eigenen Kompositionsprozess (in „Det er ord alt sammen“ explizit

⁸⁰ Vgl. Nexø (1998: 79), der in diesem Aufsatz auch auf die Abweichungen von der strikten Form innerhalb von „alfabet“ eingeht.

⁸¹ Ich beziehe mich dabei auf folgende Aufnahmen: 1) „alfabet“, verfügbar auf Christensen (2009) sowie auf lyrikline: <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/alfabet-6-fiskehejren-findes-3154> (hier das sechste Kapitel). In seiner Rede bezieht sich Bleutge auf diese Aufnahme, die in Deutschland als Doppel-CD zusammen mit *Das Schmetterlingstal* verfügbar ist (siehe Bleutge [2020: 30]). 2) Die Aufnahme von Bleutges Rede findet sich auf planet lyrik (Bleutge [2019]), die Rezitation von „fischhaare finden“ beginnt bei Minute 39:20.

⁸² Vgl. Novak (2011: 68).

⁸³ Dass Bleutge die beiden Essays kennt, ist anzunehmen, da er in „Den Wiederholungen folgen“ auf andere Essays im selben Band (also Christensen [1999a]) eingeht.

von „alfabet“) kommentiert, lässt die von Bleutge umrissene Schreibszene beinahe wie eine Inszenierung dieser Passagen erscheinen:

Men digte skrives ikke ud fra [...] oplevelser [...]. Digte skrives med ord. Det er først ved at lytte til ordene, til deres rytme og klangfarve, deres hele musik, at betydningen i dem sættes fri.⁸⁴

Gedichte werden nicht von Erlebnissen [...] geschrieben. Gedichte werden mit Wörtern geschrieben. Erst dadurch, daß man den Wörtern lauscht, ihrem Rhythmus und ihrer Klangfarbe, ihrer ganzen Musik, wird die Bedeutung in ihnen freigesetzt.⁸⁵

Indimellem hjælper det at gøre blikket fraværende, og alene lytte til ordenes klang og rytme, forsøge sig frem og lytte så længe til denne musik, at man omsider ved, at musikken er en betydning, den skal bare lokkes frem; så ordene ikke bliver overladt til sig selv i deres egen vellyd, men ved denne stædige lytten, denne vægtning af lyde, hastighed og farve, til sidst kan bringes frem gennem de opspærrede øjne til mødet med forårsregnen eller rimfrosten, eller hvad er det nu, og begynde at indsamle nye ord og sete eller usete ting.⁸⁶

Zwischendurch hilft es, den Blick abwesend zu machen und bloß auf Klang und Rhythmus der Worte zu lauschen, sich voranzutasten und so lange auf diese Musik zu lauschen, bis man schließlich weiß, daß die Musik eine Bedeutung hat, sie muss nur hervorgehoben werden; so daß die Worte [...] durch dieses beharrliche Lauschen, diese Gewichtung aus Fülle, Geschwindigkeit und Farbe durch die aufgesperrten Augen am Ende zu der Begegnung mit dem Frühjahrsregen oder dem Raureif oder womit sonst gebracht werden und anfangen können, neue Worte und gesehene oder ungesehene Dinge einzusammeln.⁸⁷

In der Heraufbeschwörung dieser Passagen in seiner Rede inszeniert sich Bleutge als aufgesperrtes Auge und offenes Ohr, das die Begegnung mit Christensen sucht, um so „gesehene oder ungesehene Dinge einzusammeln“, die sich in seinem Gedicht zu einer Wortlandschaft fügen. Die Wortlandschaften in „verdecktes gelände“ muten wie Umsetzungen dessen an, was Christensen in „Det er ord alt sammen“ die „unerschöpfliche[n] Landschaft von Wörtern, die der einzelne niemals ganz wird durchwandern können“ nennt [„et uudtømmeligt landskab af ord, som den enkelte aldrig vil kunne nå at gennemvandre“].⁸⁸ Bleutges Landschaften sind keine Beschreibungen von konkreten Orten oder Naturphänomenen – in den zahlreichen Neologismen wie „fischhaare“ „schafft“ das Wort, „was es nennt“ [„Ordet skaber hvad det nævner“].⁸⁹ Gleichzeitig handelt es sich

⁸⁴ Christensen (2019: 127).

⁸⁵ Dies. (1999a: 63-64).

⁸⁶ Dies. (2019: 112).

⁸⁷ Dies. (1999a: 51).

⁸⁸ Dies. (1999a: 59); dies. (2019: 123).

⁸⁹ Dies. (1999a: 57); dies. (1999: 122).

keineswegs um eine Sprache, die auf nichts mehr verweist – das Gedicht ist geradezu überladen von der Granularität einzelner Naturelemente.

Diese Spannung kommt dem Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit nahe, das Christensen in „Det er ord alt sammen“ mit Novalis' „Monolog“ erläutert: Die Sprache ist selbstbezogen und steht gleichzeitig in einem Zusammenhang mit allen Dingen der Welt. Mit der Sprache, so Novalis, ist es wie mit den „mathematische Formeln“: „Sie machen eine Welt für sich aus – Sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum [...] spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnißspiel der Dinge.“⁹⁰ Christensen argumentiert weiter, dass die Sprache nicht nur menschengeschaffen ist, sondern wie der Mensch und die Natur Anteil hat an größeren Vernetzungen.⁹¹ Diese Vernetzungen zeigen sich nicht nur in Strukturen wie der Fibonacci-Folge, die bekanntlich formgebend für „alfabet“ ist. Sie werden laut Christensen auch in der klanglichen Dimension der Sprache spürbar: Wir brauchen „nur der Musik im Wort lauschen [...], um zu hören, daß es auch von etwas mehr als uns selbst geschaffen ist“ [„vi bare behøver at lytte til musikken i ordet for at høre, at det også er skabt af noget mere end os selv“].⁹² Wenn Bleutge das Gespräch mit Christensen sucht, indem er auf akustische Elemente der Worte in „alfabet“ hört und gleichzeitig ihre Poetik in der Schilderung des eigenen Kompositionsprozesses durchklingen lässt, kommt auch das Begehren zum Ausdruck, sich in das von Novalis und Christensen beschworene „seltsame Verhältnißspiel der Dinge“ einzudichten.

Während ich schreibend versuchte, Fischhaare zu finden, während ich die Bruchkanten spürte und Schwingungen folgte, während ich also versuchte, mich mit dem *alphabet* in einen eigenen Text einzuschreiben, wurde mir erst eigentlich klar, wie genau Christensen ihr Gedicht gebaut hat.⁹³

In der Genauigkeit des Baus, die Bleutge im nachdichtenden Übersetzen von „alfabet“ erkennt, liegt, wie Bleutge betont, kein Schlüssel der Struktur. Stattdessen ereignet sich etwas im Rhythmus und Klang zwischen den Sprachen („einem Dänisch, das plötzlich ein Phantasiedeutsch war“), zwischen Christensens „alfabet“ und dem im Entstehen begriffenen Gedicht Bleutges, zwischen „fiskehejren“ und „fischhaare“. Vielleicht kann man hier einen *sommerfugle-effekt* aufblitzen sehen im Zwischenraum, den Christensen der „totalen Ordnung“ vorzieht,⁹⁴ wo sich im ornitophonischen *désaccord* ein sprachliches Paradies eröffnet, dem die Diaspora eingeschrieben ist.⁹⁵

⁹⁰ Novalis zitiert in Christensen (1999a: 64).

⁹¹ Vgl. Christensen (1999a: 67).

⁹² Dies., 68; dies. (2019: 131).

⁹³ Bleutge (2020: 20).

⁹⁴ Christensen (1999a: 74); „den totale orden“ (Christensen 2019: 13).

⁹⁵ Vgl. das Anagramm *paradiso-diaspora* (gr. Zerstreung), das Christensen in „Die ordnende Wirkung des Zufalls“ entdeckt, und meint, es wäre vielleicht nicht das Schlechteste, „wenn

Literatur

- Ammon, Frieder von (2019): Wer spricht beim Gedichtvortrag? Zum Problem der Korrelation von Sprecher und Adressanten in Aufführungssituationen. In: Grundfragen der Lyrikologie. Bd. 1: Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Herausgegeben von Claudia Hillebrandt u.a. Boston. 224-241.
- Benjamin, Walter (1991): Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepphäuser. Band II/1. Frankfurt am Main. 140-157.
- Bernstein, Charles. (Hg. 1998): Close Listening: Poetry and the Performed Word. New York.
- Binczek, Natalie / Wirth, Uwe (2020): Handbuch Literatur & Audiokultur. Berlin.
- Bleutge, Nico (2019): Den Wiederholungen folgen. Nico Bleutge über Inger Christensen. Audioaufnahme der Rede vom 5. November 2019 im Lyrik Kabinett München. planet lyrik. <http://www.planetlyrik.de/inger-christensen-das-schmetterlingstal-ein-requiem/2010/07/> [26.12.2023].
- Bleutge, Nico (2020): Den Wiederholungen folgen. Inger Christensens *alfabet / alphabet*. Heidelberg.
- Borgards, Roland (2020). Parot Poll: Animal Mimesis in Daniel Defoe's Robinson Crusoe. In: *Humanimalia: A Journal of Human/animal Interface Studies*. Bd. 11 (2020) Heft 2. 1-24.
- Buffon, Compte de (2010). *The Natural History of Birds*. Übersetzt von William Smellie. Cambridge.
- Buselmeier, Michael (2010): „Ich schreibe wie der Schnee“. Begegnungen mit Inger Christensen. In: Ders. (Hg.): „die aprikosenbäume gibt es“. Zum Gedenken an Inger Christensen. Heidelberg. 7-13.
- Christensen, Inger (1990): *alfabet / alphabet*. Übersetzt von Hanns Grössel. Münster.
- Christensen, Inger (1995): *Das Schmetterlingstal. Ein Requiem*. Übersetzt von Hanns Grössel. Münster.
- Christensen, Inger (1999a): Der Geheimniszustand und das „Gedicht vom Tod“. Herausgegeben von Michael Krüger, übersetzt von Hanns Gössel. München.
- Christensen, Inger (1999b): Sommerfugledalen. In: *Samlede digte*. København. 471-485.
- Christensen, Inger (2009): *alfabet og Sommerfugledalen*. Von der Autorin gelesen. Audio CD. København.
- Christensen, Inger: *alfabet 6, fiskehejren findes*. Von der Autorin gelesen. lyrikline. <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/alfabet-6-fiskehejren-findes-3154> [26.12.2023].
- Christensen, Inger (2018): *Verden ønsker at se sig selv*. Herausgegeben von Marie Silkeberg und Peter Borum. København.
- Christensen, Inger (2019): *Essays. Hemmelighedstilstanden / Del af labyrinten*. København.
- Cixous, Hélène (1975). *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Paris.
- Dembeck, Till (2015) Oberflächenübersetzung: The Poetics and Cultural Politics of Homophonic Translation. In: *The Critical Multiculturalism Studies*. Bd. 3 (2025) Heft 1. 7-25.
- Descartes, René (2016): *Abhandlung über die Methode, richtig zu denken und Wahrheit in den Wissenschaften zu suchen*. Übersetzt von Julius Heinrich von Kirchmann. Berlin.

wir fähig würden, gerade die Diaspora als einen mythischen paradiesischen Ort für das unterschiedslose In-der-Welt-Sein“ zu sehen. Christensen (1999a: 86).

- Draesner, Ulrike (2010): Zu Inger Christensen. In: Michael Buselmeier (Hg.): „die aprikosenbäume gibt es“. Zum Gedenken an Inger Christensen. Heidelberg. 34-35.
- Lyrikporten – 28 danske digtere (2016-2023). Gyldendal Uddannelese.
<https://28danskedigtere.gyldendal.dk/#show/157d5473-82b8-4206-807f-6706f4859300/active/136d1c37-ff62-4d08-a651-ae45dc4a60ab> [02.07.2023].
- Moestrup, Mette (2012): DØ, LØGN, DØ. København.
- Moestrup, Mette (2017): Was bedeutet es für den Schmetterling. In: Stirb, Lüge, stirb. Übersetzt von Alexander Sitzmann. Berlin. Hier zitiert von lyrikline.
<https://www.lyrikline.org/en/poems/hvad-betyder-det-sommerfuglen-14385?showmodal=de> [02.07.2023].
- Nexø, Tue Andersen (1998): Vækstprincipper – Systemernes betydning i Inger Christensens 'alfabet'. Passage - Tidsskrift for Litteratur Og Kritik. Bd. 13 (1998) Heft 30. 77-90.
- Nexø, Tue Andersen (2012): Mand for en menses.
<https://www.information.dk/kultur/anmeldelse/2012/04/mand-menses> [02.07.2023].
- Novak Julia Lajta (2011): Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance. Leiden.
- Nowell Smith, David (2015): On Voice in Poetry. The Work of Animation. London.
- Prade, Juliane (2013): Sprachoffenheit. Mensch, Tier und Kind in der Autobiographie. Würzburg.
- Saussure, Ferdinand (1931): Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Herausgegeben von Charles Bally, Albert Sechehaye und Albert Riedlinger, übersetzt von Herman Lommel. Berlin.
- Saussure, Ferdinand (1997): Cours de linguistique générale. Herausgegeben von Charles Bally, Albert Sechehaye und Albert Riedlinger. Paris.
- Seiler, Lutz (2010). „Manchmal ist das so“. In: Michael Buselmeier (Hg.): „die aprikosenbäume gibt es“. Zum Gedenken an Inger Christensen. Heidelberg. 31-33.
- Spitzer, Leo (1948): Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics. Princeton.
- Textor, Sula (2022): Psittazismus und narrative Vielstimmigkeit: Vom Sprechen des Papageis zur Stimme des Textes. Bielefeld.
- Wagner, Jan (2021): Weltenformeln. Zweiter Bamberger Poetikvortrag, vor allem über Inger Christensen. In: Der glückliche Augenblick. Beiläufige Prosa. Berlin. 226-249.



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 11 (2024): *dal|tal|zahl. Inger Christensen und die Gegenwartsliteratur*

Herausgegeben von Yvonne Al-Taie und Stefanie Heine.

Rösing, Lilian Munk: Textile Textuality in Inger Christensen: “Letter in April” and Amalie Smith: “Thread Ripper”. In: IZfK 11 (2024). 113-129.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-5a55-f82f

Lilian Munk Rösing (Copenhagen)

Textile Textuality in Inger Christensen: “Letter in April” and Amalie Smith: “Thread Ripper”

Departing from Roland Barthes’ association of text and textile, and feminist theory on weaving as text production, this article analyzes the textile qualities of Inger Christensen’s “Letter in April” (1979) and Amalie Smith’s “Thread Ripper” (2020). In “Letter in April”, Christensen establishes a connection between writing and spinning or weaving through their shared temporality of varied repetition. In “Thread Ripper” Smith alludes to Christensen and makes of the continuity between text and textile not only the main theme of the book, but also its structuring principle. Through a materialist conception of the text, regarding it as a woven fabric, the article focuses on the textual patterns of the two works (stylistic figures in Christensen, graphic composition in Smith). The connection from Christensen to Smith leads to a further connection to ecocritical conceptions of weaving as no less than a cosmological principle. On a concluding note, the article argues that weaving is not only connecting, but also disconnecting, cutting.

Keywords: textuality, weaving, textual materiality, permutation, anagram, Inger Christensen, Amalie Smith

The connection between text and textuality is a commonplace in literary theory, at least since Roland Barthes. Literary scholars have unfolded the feminist potential of this connection, comparing the production of texts to the production of textiles which has historically been women’s work. Recently, ecocritical artists and theorists have insisted on weaving as a metaphor not only for the text, but for the world, for the connectedness and entanglements between the different species

and matters on planet earth.¹ In Inger Christensen’s poetic work “Brev i april” [“Letter in April”] (1979) a connection is established between the work of writing and the work of spinning and weaving, sharing the temporality of varied repetition, a temporality which Christensen depicts as more revolutionary than the violent disruptive act. In Amalie Smith’s “Thread Ripper” (2020)—a recent Danish work that contains allusions to Christensen—the continuity between text and textile is an overt theme and structuring principle, as is the continuity between weaving and digital technology. This article analyzes the textile textuality of these two works against the background of weaving as a topic in literary, feminist, and ecocritical theories.

Text as Tapestry and Tissue

In “The Death of the Author”, Barthes speaks of the text as “a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture”.² In his entry on “(theory of the) text” in “L’Encyclopédie Universalis”, he reminds us that “texere” etymologically means “to weave” and defines “text” as “the surface of the literary work: it is woven by the words of the work.”³ Thus, the “textile” quality of the text, to Barthes, is both about its (constitutive) intertextuality, and about its being a tapestry of words and letters.

In “Weaving the Word”, Kathryn Kruger Sullivan connects this textile quality of the text specifically to women’s textile/textual production. Weaving has historically been a woman’s job. Thus, if textiles are texts, women were the first text producers.⁴ Sullivan points to the female figures in Greek mythology who told stories through weaving. In “Metamorphoses”, Ovid tells of Philomela who was raped and had her tongue cut out by her sister’s husband; unable to speak, she told her story by weaving it. Another famous woman weaver from “Metamorphoses” is Arachne who was transformed into a spider by Minerva, the goddess of (among other things) arts and crafts. Minerva was provoked by Arachne’s boasting and challenged her to compete in weaving. Both wove stories of the gods into their tapestries. Minerva depicted the gods as heroes, whereas Arachne wove scenes in which the gods act in disguise as cheaters, even rapists. To Sullivan, the myths of Philomela and Arachne propose “that if a woman were allowed to speak, she would say the unspeakable, or if a woman were to create texts, she would create dangerous ones”⁵.

¹ Haraway (2016: 91); Bertoli (2021: online).

² Barthes (1977: 146).

³ Barthes (2002: 443).

⁴ Sullivan (2001: 22).

⁵ *Ibid.*, 71.

In her article on spinning and weaving in Homer, Maria C. Pantelia points to yet another ancient Greek woman weaver, Helen of Troy, whom Homer, in the third song of the *Iliad*, depicts as weaving the same scenes from the war that he himself is telling, thus implicitly making of her a kind of colleague bard, telling the same story, only in another medium: “Like an epic poet who preserves through his song the glorious deeds of his heroes, Helen weaves on her loom the story of the war.”⁶

While weaving tapestries as telling stories is one thing, we can also pay attention to the materiality of the text, the patterns of its letters and words, that the analogy between text and textile arouses. It makes us see the text as a patterned surface of words and letters. It even reminds us that the paper on which it is printed is in fact a textile material. This is a point that I first encountered as a feminist concern in Susan Gubar’s reading of Karen Blixen’s story “The Blank Page”. Blixen’s story is about a sisterhood of nuns producing precious sheets from linen that they grow themselves. In the story, the blank sheet is an overt allegory of the blank page, and Gubar points out how this makes of women’s textile work the material base for writing: “The sisterhood provides the blank sheets needed to accomplish writing”⁷.

It is the materialist conception of the text as a kind of woven fabric that will be my interest in this article, as I find it both in Inger Christensen’s “Brev i April” and in Amalie Smith’s “Thread Ripper”. Regarding the text as a tissue is suspending its production of images to concentrate on its materiality, its patterns of words and letters. “Letter in April” and “Thread Ripper” are both rich in images, though. Christensen takes the reader through a “vandfald / af billeder”⁸ [“waterfall / of images”],⁹ but as we shall see, the purpose is to move from metaphor to thingness. Smith circles around all the images in and around the subject—perceived images, metaphors, dream images, and not least the abundance of images on our phones and computers—but, just as Christensen, she also stresses the text itself as a tissue or fabric woven from letters.

Change through Varied Repetition

In April 1979, Inger Christensen went on a writing retreat in the Danish scholarship residence in Rue de la Perle, Paris. She brought her six-year-old son with her. A fantastic work came out of it: “Brev i April”, which in seven parts of five slender poems depicts the daily routines of the poet and the child: Setting the table,

⁶ Pantelia (1993: 495).

⁷ Gubar (1981: 259).

⁸ Christensen (1999: 355).

⁹ Christensen (2011: 137-138).

sleeping, talking together, going on excursions, the child playing, the child wondering, the change of light.

The all-pervading figure in “Brev i April”, both compositionally, thematically, stylistically, and genetically, is the movement whereby something imperceptibly or through small variations becomes something else. The work shows us how change can grow out of the inertia of routine and repetition. If you read the drafts of “Brev i April”, you get an insight into how the work itself has grown out of a certain sluggish repetition. Christensen was sitting with her pencil, writing the same sentences over and over, with only small variations (“Der ligger et granatæble på mit bord // Jeg gentager: der ligger et granatæble her / på mit bord” [“There is a pomegranate on my table / I repeat: There is a pomegranate here / on my table”])¹⁰, and out of this circling repetition a complex and rich work of poems has grown, which has retained the varied repetition as its principle of composition.

On the compositional level, the varied repetition must be captured with the mathematical concept that Christensen herself indicated as the work’s principle, taken from the composer Olivier Messiaen: the symmetrical permutation. On the semantic level, we encounter the figure of varied repetition as the routine of keeping house and taking care of a child, and in topological themes where movement and repetition coincide: the labyrinth and the spiral. On the stylistic level, we find different recurring figures of varied repetition, for example the so-called polyp-ton, where the same word is repeated in different inflections or forms, and the anagram, where the same letters are repeated, but in a varied order, so that “dug” [dew] becomes “Gud” [God].¹¹ On the text’s genetical level we find the movement in the pencil’s sluggish circle on the paper, the same sentences written over and over again with slight variations.

“Letter in April” insists that re-volution (in the sense of repetitive rotation) could lead to revolution (in the sense of change). It insists that the outbreak can develop from the inertia of routine and repetition. It promotes a narrative of revolution alternative to the one that, with the Parisian backdrop and the recurring motifs of freedom and broken chains, resounds in the background of the text. In her essay “Jeg tænker, altså er jeg del af labyrinten” [“I Think hence I am Part of the Labyrinth”] (named after some lines from “Letter in April”) Christensen reminds us that “ré-volution” in French originally means “en cirkelbevægelse, hvorved et bevægeligt legeme vender tilbage til sin oprindelige position” [“a circular movement by which a movable body returns to its original position”], but adds that if this body is a human being, it will always return transformed.¹²

A work of varied repetition to which “Letter in April” alludes, is the work of spinning and weaving. Spinning in the reoccurring image of the spider and its

¹⁰ Christensen (2018: 285). Translation: L.M.R.

¹¹ Christensen (1999: 359); Christensen (2011: 107).

¹² Christensen (2019: 164). Translation: L.M.R.

web. Weaving in the overall principle of composition, the symmetrical permutation, which imitates the way that Olivier Messiaen composed his “Livre d’orgue”, but may even allude to the way that Jacquard, the inventor of the earliest programmable looms, composed patterns for textiles on his weaving machine. Let us first take a look at the weaving composition, and then at the spinning spider.

A Tapestry of Sound and Images

In her radio essay “Moments musicaux” Christensen states that “Letter in April” is composed according to the principle of symmetrical permutation which she has taken from Olivier Messiaen’s musical work “Livre d’orgue”. She here describes the principle as starting out with “en tilfældig række af temaer” [“a random series of themes”] which “efter at have gennemløbet samtlige muligheder, ender som en ordnet række, men i samme moment også vender tilbage til den første tilfældige række, blot forvandlet” [“after running through all the possibilities, ends up as an ordered series, but at the same moment also returns to the random first series, only transformed”]¹³. Christensen’s notation of the composition from her drafts to “Letter in April” makes the symmetrical permutation clear:¹⁴

I	5 4 1 2 3
II	3 2 5 4 1
III	1 4 3 2 5
IV	5 2 1 4 3
V	3 4 5 2 1
VI	1 2 3 4 5
VII	5 4 1 2 3

The Roman numerals mark the sections of the work, in each section there are five poems, and each of these five poems has as its “title” a number (from one to five) of small circles (° °° °°° °°°° °°°°°). It is the number of these circles that is marked with Arabic numerals in Christensen’s scheme. We see how we “return to the random first series” at the end, after the order of the numbers have been systematically “permuted” by a principle of inversion plus repetition. (Inversion and repetition of the last two numbers of the preceding line and repetition of the first three numbers.)

The text genetic history of the circles is that they are abstractions of the pomegranate, which is a recurring motif. Together with Johanne Foss, the illuminator of the original edition of “Letter in April”, Christensen had the idea that the numbers should be small pomegranates, but they found that they looked too nitty-gritty and changed them into circles.¹⁵ Rikke Toft Nørgård suggests that the

¹³ Christensen (2018: 885). Translation: L.M.R.

¹⁴ Ibid., 340.

¹⁵ Silkeberg (2021: 14).

circles could also be alluding to holes in a pattern card for jacquard weaving. Nørgård shows that if you set up the seven series of circle numbers schematically and draw lines (or threads) between identical circle numbers, a symmetrical pattern of zigzag lines emerges, which resembles a weaving:¹⁶

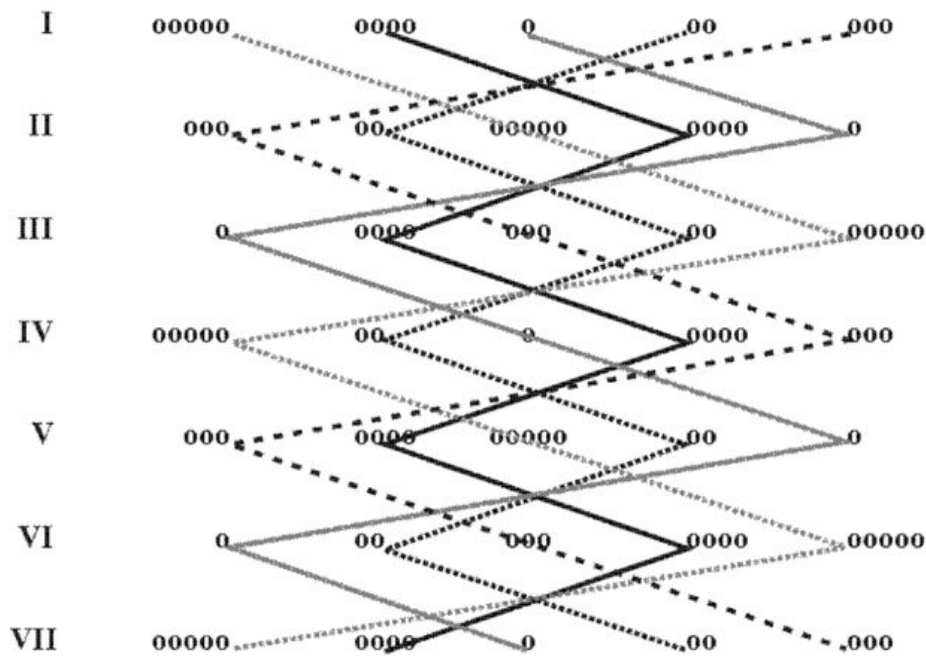


Image 1: Nørgård 2002: 146.

The principle of composition—the staggered return to the same point while several threads are crossed—can thus be visualized not only by the image of the labyrinth or the scheme of symmetric permutation, but also as a weaving. The text reflects the structure of a piece of music in which motifs return in varied sequence and form, but the structure is also analogous to a web of motifs in a shifting pattern. Musical and textile composition meet in Christensen’s description of Messiaen’s music as “klangtæpper” [“enormous tapestries of sound”]¹⁷. Likewise, “Letter in April” is a tapestry of sounds and images, woven in a complex but systematic pattern of varied and deferred repetitions.

The effect on the phenomenological level, that is on the level of the reader’s experience, is a labyrinthine feeling: reading the work is a labyrinthine experience. In an ingenious system of text spins, the same words and motifs appear again and

¹⁶ Nørgård (2002: 146).

¹⁷ Christensen (2018: 885). Translation: L.M.R.

again, but each time a little changed, a little shifted, seen from a new perspective, so that the reader wonders: Have I been here before, or haven't I? Somewhere along the way you can find a system in the return (poems with the same number of circles contain the same motifs), but sometimes it still does not fit—you think you've figured it out, but then you get lost again, like in a labyrinth. We arrive at the house again and again, we search again for the spider's web, we are led repeatedly to the table that is set and the bed where dreams are dreamt, again and again we go out into the white world (white as a bakery, white as a laundry) and pass by the stone head over the gate and the stone lion and the doves (yet are they the same?) and there is the rain and the pomegranate and the place of sudden light, all recurring but each time a little different. The text is a labyrinth, where we constantly return to the not-quite-same places.

Spinning Anagrams

The work of varied repetition—the work of housekeeping, the work of writing poetry—is something that the poet learns from the spider's web, more precisely from the dew on the spider's web. This is stated in II^{oooo} (section two, the poem with five circles) in which the varied repetition is also the principle of composition on the micro-level of weaving words out of letters, anagrammatically processing the literal material of language:

oooo

Går ud på terrassen,
 mens tasmørket åbner sine sluser
 og alt glider i ét
 med sig selv.
 Og det du spurgte om,
 om edderkoppens spind,
 og regnen der vaskede vandet,
 måske,
 men jeg ved ikke rigtig,
 om duggen kan huskes.
 Duggen der om sommeren
 dunede spindet så blødt
 som kun et under kan være;
 lærte hvad arbejde var,
 at det var sådan det var,
 som ordet dug,
 og hvis man læste det spejlvendt,
 som gud.¹⁸

oooo

Walking out onto the terrace

¹⁸ Christensen (1999: 359).

while twilight opens its floodgates
 and everything slips into oneness
 with itself.
 And what you asked
 about the spiderweb,
 and the rain washing the water,
 maybe,
 but I don't exactly know
 if dew can be remembered.
 The dew that in summer
 velveted the web as soft
 as only a wonder can be;
 and taught us what work was,
 that it was
 like the word dew [dug],
 and if you read its mirror image,
 like god [gud].¹⁹

Here, the anagram is literally spelled out for us: if we read the word “dug” [dew] reversed, we get the word “gud” [god]. On an elementary level, the thought that God is in the dew can be read as a pantheistic notion of God being everywhere in nature. There is an anthemic tone to these verses, a praise of creation, and probably an allusion to the (to a Danish public well-known) song “Jeg bærer med smil min byrde” by Jeppe Aakjær and Carl Nielsen (1915), in which the poet’s heart “skælver af glæde/ blot duggen dynker et strå” [“trembles with joy / just the dew drenches a straw”].

At the same time, though, the word “dug” is introduced as a comparison, an image of “work”. According to Rikke Toft Nørgård, the analogy between the dew and the poetic (/divine) work is about visibility.²⁰ The dew makes the web visible, just as the poem does. The poem makes visible not only the spider’s web as one of nature’s small wonders, but also the pervasive web that weaves the world into the human mind and the mind into the world. Strictly speaking, though, the poem does not say that the work is “like dew”, but that it is “like the word dew”. The work, let us go so far as to say the divine work, is a work with the word (the “work with images words” mentioned in the epigraph), with the material of the word.

The work with the literal material of the word “dug” finally produces the word “god”, but on its way it also produces other words: “dunede” [“downed”, Nied translates “velveted”] and “under” [“wonder”] (which is an anagram of “duner”, the present tense of the verb “dunede”). God is thus not so much the Creator as the creative principle, which through varied repetition produces something new; God is the very principle by which “dew” becomes “god”; the wonder is the very wonder that “down” [“dune”] becomes “wonder” [“under”]. Per Lindegård writes: “the poetic wonder is that simply by moving the letters around a little you

¹⁹ Christensen (2011: 107).

²⁰ Nørgård (2002: 148).

can create completely new concepts and contexts, perhaps completely new worlds.”²¹

Sections I, III, VI and VII also feature the motifs of the spider’s web and the rain in the poems with five circles. Both motifs are introduced as something from a conversation with the child: “Vi taler om edderkoppens spind / hvordan går det til, / og om regnen der vaskede vandet”²² [“We talk about spiderwebs, /—how do they work)— / about the rain that washed the water”]²³ (section I)—“Og det du spurgte om, / om edderkoppens spind, / og regnen der vaskede vandet”²⁴ [“And what you asked / about the spiderweb, / and the rain washing the water”]²⁵ (section II). The motif of the spider’s web is rooted in the wonder of the child, in the wonder that is apostrophized in section III and thus is one suggestion as to whom this “letter” in April is addressed: “Kære forsvundne undren”²⁶ [“Dear vanished wonder”]²⁷. If we continue to pursue the motif of the spider’s web in the ooooo poems, it is spun into a metaphor in section III, stating that while “we” [“vi”] before sunrise set off to find “the nearest spider” [den nærmeste edderkop], “our minds are / spun / like a world / around us.” [bliver sindene / spundet / som en verden / omkring os”].²⁸ Again, the poetic work here is as much a work of processing the material of language as a work of creating images; if the mind (“sind”) can be seen in the image of the web (“spind”), it is not least because the two words are spun from almost the same letter material. (Besides the anagram “dug/gud”, the most remarkable instance of decisive letter materiality is the passage in VI^o “mimoserne / ser mig, / som min mor / da jeg fødtes”²⁹—“acacias / see me / as my mother did / when I was born”.³⁰ We have earlier, in IV^o, heard that “the anemones” do *not* “see me”, so why do the acacias? Because the Danish word for “acacias”, “mimoser”, contains all the letters you need to compose the sentence: “min mor ser” / “my mother sees”.)

In the last section, section VII, the web is not mentioned in the poem ^{oooo}, but metonymically present by virtue of the spider, which is swept down: “Vi gør det så fint / som vi kan. / Vi bader, / gør rent, / fejer edderkoppen / ned”³¹ [“We make

²¹ Lindegård (2016: 123).

²² Christensen (1999: 355).

²³ Christensen (2011: 103).

²⁴ Christensen (1999: 359).

²⁵ Christensen (2011: 107).

²⁶ Christensen (1999: 363).

²⁷ Christensen (2011: 111).

²⁸ Christensen (1999: 366); Christensen (2011: 115).

²⁹ Christensen (1999: 368).

³⁰ Christensen (2011: 134).

³¹ Christensen (1999: 385).

it as fine / as we can. / We bathe, / clean house, / sweep the spider / down”].³² As also noted by other readers, section VII is the most concrete, narrative one, where the images and motifs of the previous sections become “recognizable” as objects or activities from “a limited stay in a foreign house.”³³ The spider is swept down, the child’s mapping of continents between table and bed is explained as a game with thread; breadcrumbs are scattered for the pigeons (and not, as in section II, for the words); milk is fetched and eggs are boiled in the morning sun (where milk, eggs and sun were previously thrown together in a metaphorical salad of “æggene”³⁴ [“eggs”]³⁵ and “mælket sol”³⁶ [“milky sun”]³⁷); the mythical stone lion settles as a sculpture in the yard, where we also find a concrete waterfall instead of the “waterfall of images”, which in the first section is a metaphor for the facade of the house. The reader may have been able to visualize these objects and activities throughout the poem, yet they have been woven into a web of metaphorical and anagrammatic associations that are now, so to speak, “swept away”, so that the “things” can “speak their own clear language”, a language that would not have been clear if all the preceding layers of flickering images had not polished and sharpened it.

³² Christensen (2011: 139).

³³ Lindegård (2016: 138).

³⁴ Christensen (1999: 365).

³⁵ Christensen (2011: 114).

³⁶ Christensen (1999: 365).

³⁷ Christensen (2011: 115).



Image 2: Amalie Smith, “Machine Learning I, II, III.” Ørestads Gymnasium. Photograph by David Stjernholm.

The Binariness of the Loom

In Amalie Smith’s “Thread Ripper”, the continuity between text and textile is an overt theme. Like Roland Barthes, Smith draws on their common etymological root: “the word text comes from the Latin *textus*, which means textile. Like ‘tissue’, it stems from *texere*, to weave.”³⁸

Weaving is also the principle of the book’s composition. It consists of two tracks of text, one track with diary-like notes (entitled “NOTES”), dated from September 2017 to June 2018, and one with essayistic texts (entitled “.TXT”) exploring the connection between the world’s oldest technology: the loom, and the newest: the computer. The NOTES track runs on the left pages of the book, the .TXT track on the right pages, and they are set in two different fonts (Baemuk Batang and Gulim). In the drafts of the book, Smith wrote the NOTES track by hand, and the .TXT track on the computer.³⁹ The tracks are parallelly paginated; the two pages on a double side therefore have the same number. This composition makes of the reader a kind of weaver, weaving together the two tracks with her

³⁸ Smith (2022: 99).

³⁹ See www.amaliesmith.dk/thread-ripper.

eyes. Introducing each of the seven sections, black-white images of an encyclopedic kind are inserted, referring to themes in the section to come.

The writing self is the same in both tracks: an artist/weaver in her early thirties, working on a digitally composed tapestry the pattern of which she produces by training the computer vision program DeepDream with images of plants. This was what Amalie Smith herself, who is both a writer and an artist, did when asked to make a visual work for the Ørestad Gymnasium (grammar school) in Copenhagen, which specializes in IT. So, Smith decided to compose the work on her computer. She gathered endangered plants on the salt meadows close to the grammar school and trained a program with their images which generated new fantasy plants from them. These computer-generated plants became the motif for the large tapestries “Machine Learning” which were woven on a digital loom and now hang on a wall in the grammar school. A process of digitalizing and rematerializing in several loops.

The .TXT track is on the technique of the weaver’s work, and the technique and research it includes. In the NOTES track, her work is just one theme among others: Getting older, having children or not, wanting to live close to nature, loving and doubting. But like in life, there is no absolute division between the two tracks in the book: The “personal” track contains thoughts about work, the “work track” is interwoven with threads of personal history, and in both tracks the writer calls herself “the wavering Penelope”, whether she has doubts about her personal life choices or her artistic creation. The research of the .TXT track leads to the British countess and mathematician Ada Lovelace, who contributed importantly to the development of the “analytical machine”, which was the predecessor of the computer. Lovelace was inspired by the punch cards invented by Jacquard for his weaving machines and thus provides a link between the loom and the computer. The weaver feeds Ada’s letters into her computer, combined with a translation module and a few biographies. It generates (in the tracks of the right-hand pages) a text, Ada’s story, which in some passages completely takes over, so that the left-hand pages fall silent: “Jeg er Ada / En frugt af Annabella Milbanke / & Lord Byrons hurtige ægteskab” [“I am Ada / Fruit of the short marriage between / Annabella Milbanke & Lord Byron / An odd coupling of / mathematics and poetry”].⁴⁰ In the Danish original, Ada’s text is written in a weird Danish, which reads like Google translated English, probably the result of the process described. (For instance: “Deres meget sandt” as a word-by-word translation of “Yours very truly”).⁴¹

Thus, the binary principle of weaving is not only a theme in the book, but also the principle of its two-track composition. Binariness, the crossing of two, is a principle shared by the loom (warp and weft) and the computer (zeros and ones), as well as by other central themes in the book: Jacquard’s punch card (hole and non-

⁴⁰ Smith (2020: 37); Smith (2022: 37).

⁴¹ Smith (2020: 38).

hole) and procreation (the mating of male and female). Finally, the book defines its own genre as a crossing of two in its self-designating subtitle: “Hybrid” (which you find on the cover of the Danish original, but not of the English translation).

Butterflies and Bugs

In one of the “NOTES”, a question appears which resonates heavily with allusions to Inger Christensen:

What does the butterfly know of the images on its wings?

It knows what it means to be an image from
the inside out, with no regard for the outside in.

What can we know of the butterfly’s images
when we are only able to *see* them?⁴²

Hvad ved sommerfuglen om billederne på dens vinger?

Den ved hvad det vil sige at være et billede
indefra og ud, uden tanke på udefra og ind.

Hvad ved mennesker om dens billeder, når vi
kun kan se dem?⁴³

Since 1991 (the year of the publication of Christensen’s “Sommerfugledalen” [“Butterfly Valley”]) a Danish poet can hardly write the word “sommerfugl” [butterfly] without alluding to Christensen’s work. But Smith’s note also resonates with these lines from “Letter in April”, II^o:

Hvem ved
om granatæblet
ved med sig selv,
at det hedder
noget andet.⁴⁴

Who knows,
maybe the pomegranate
itself is aware
that it’s called
something else.⁴⁵

⁴² Smith (2022: 10).

⁴³ Smith (2022: 10).

⁴⁴ Christensen (1999: 361).

⁴⁵ Christensen (2011: 109).

In Smith's text the question of knowing one's image from within is connected to the development of programs that enable the computer to recognize what pictures represent: "How do you get a search engine to search through images consisting of hundreds of thousands of tiny colored dots? How do you build a loom capable of seeing the image it weaves?"⁴⁶ It is not that the butterfly becomes a metaphor for the digital image; rather, butterfly and digital image are juxtaposed in a continuity between the material and the digital. "Thread Ripper" insists on this continuity, not least through the leitmotif of another insect related to the butterfly: the moth. The image that introduces the section entitled "DIGITAL PESTS" is a photograph of the very first "bug" found in a computer, which was an actual moth that got stuck in the relay for the computer developed for the U.S. army by Grace Hopper in 1947.⁴⁷ In a way, the moth becomes the hero of the book, both in the figure of a material and a digital bug. The moth is the artist whose creation also involves unraveling; a theme which is stressed through the artist's comparing her work with Penelope's. The moths are the rebels, the "luddites" who smashed the industrial looms in England in the beginning of the 19th century; a theme which is part of the history of weaving told in the .TXT track. The .TXT track ends in a partly dystopian, partly utopian vision of a future in which the electronic networks all over the world are invaded by masses of moths.

Animation

In Christensen, the question of the pomegranate's self-consciousness is an instance of the trope that pervades all her writing: animation. Due to the textile perspective of this article, I have focused on the stylistic figures (that is patterns) of Christensen's text and bypassed the tropes, but the trope of animation has to be mentioned, not least because it is woven into the theme of connectedness between species which is so central to Christensen. The quote above continues like this:

Hvem ved
 om granatæblet
 ved med sig selv,
 at det hedder
 noget andet.
 Hvem ved
 om jeg selv
 måske hedder
 noget andet
 end mig selv.
 Jeg tænker,

⁴⁶ Smith (2022: 98).

⁴⁷ Ibid., 78.

altså er jeg del
af labyrinten⁴⁸

Who knows,
maybe the pomegranate
itself is aware
that it's called
something else.
Who knows,
maybe I myself
am called
something else
than myself.
I think,
therefore I am part
of the labyrinth.⁴⁹

Animation is a debated trope in ecocritical theory because it risks projecting human subjectivity into non-human things (here the pomegranate), thereby staying inside an anthropocentric regime.⁵⁰ But Christensen avoids an imperialist gesture of anthropomorphism by quietly and hypothetically posing the pomegranate's self-consciousness as a question without question mark—a thought that can neither be affirmed, nor rejected. Furthermore, the question of (not) knowing the name given to you by another species is extended to also concern the human “I” in a labyrinthine reflection whose reflexivity is potentially unending. The conclusion transforms the Cartesian self-reliant Ego to an I that does not rely on itself but is part of that maze leading in and out and back and forth through mind and matter, connecting different species. The maze in this context even calls forth the overlapping images of the inner of a human brain, and the inner of a pomegranate.

In Christensen's work, the figure of animation is part of her Romanticism inspired conception of poetry as the self-reflection of the created world through the poet's consciousness. “Verden ønsker at se sig selv” / “The World Wants to See Itself”—this is the title of one of Christensen's essays⁵¹—and in her poetics, poetry is a means to fulfill the world's wish, by letting the material of language mutate like the material of nature. Poetry is not only the self-reflection of the created world, but also a way of caring for the created world. In “Letter in April”, this poetic care is interwoven with the taking care of a house and a child.

⁴⁸ Christensen (1999: 361).

⁴⁹ Christensen (2011: 109-110).

⁵⁰ See for instance Bennett (2010: 100).

⁵¹ Christensen (2018: 821).

*

In different ways, the textile textuality of “Letter in April” and “Thread Ripper” is relevant to feminist ecocriticism. Both shape a continuity between spinning/weaving and writing. By aligning the work of writing with the work of the spider and with domestic work, “Letter in April” crosses borders between species and promotes the work of care and its temporality of varied repetition, which are today ecocritical alternatives to exploitive work and the temporality of growth, optimization, and acceleration.

Through its focus on the loom and the textile genealogy of not only text, but also hypertext, “Thread Ripper” approaches the ecocritical trend to regard weaving as no less than a cosmological principle. In “Staying with the Trouble”, Donna Haraway writes: “Weaving is cosmological performance, knotting proper relationality and connectedness into the warp and weft of the fabric.”⁵² In connection with her exhibition “Woven Cosmos” in Berlin 2021, the weaver/artist Hella Jongerius stated: “We are all yarns in the bigger cloth, all interwoven”.⁵³

What distinguishes “Thread Ripper” from these ideas, though, is its insistence on unraveling just as much as on producing, on cutting just as much as on connecting, on the moth just as much as on the weaver. Just as much as we can say that the book connects two tracks, we could say that it is divided into two tracks. A recurring theme is language as something that cuts connections: “Hører i radioen, at hjernen, når vi bliver født, er en grød af forbindelser. At sproget hjælper os med at afskære forbindelser.”⁵⁴ [“Hear on the radio that the brain, when we are born, is a mush of connections. That language helps us cut off connections.”]⁵⁵ The potential of the “bug” or the error for producing poetry is clear from the Ada text composed by the computer and gaining in poetic quality from the errors made by Google translate. The very title of the book not only refers to ripping the thread, but is also the result of a ripping in its verbal materiality: “Den computer, jeg arbejder på, har jeg bygget selv. Jeg valgte en processor med 8 kerner, 16 tråde, en ‘AMD Ryzen Threadripper’. Jeg rev produktnavnet over og døbte computeren ‘Thread Ripper’”⁵⁶ [“I built the computer I work on myself. I chose a processor with 8 cores, 16 threads, an ‘AMD Ryzen Threadripper’. I tore up the product name and named the computer ‘Thread Ripper’”].⁵⁷ The ecocritical cosmologies of weaving emphasize connectedness and entanglement; Smith shows how weaving—both when it comes to weaving cloth, weaving text,

⁵² Haraway (2016: 91).

⁵³ See Bertoli (2021: online).

⁵⁴ Smith (2020: 20).

⁵⁵ Smith (2022: 20).

⁵⁶ Smith (2020: 5).

⁵⁷ Smith (2022: 5).

and weaving visual works—also implies ripping the thread, cutting connections, unraveling.

Literature

- Barthes, Roland (1977). *The Death of the Author*. In: Id.: *Image – Music – Text*. Translated by S. Heath. New York. 142-148.
- Barthes, Roland (2002) [1973]: (Théorie du) texte. In: Id.: *Œuvres complètes IV*. Paris. 443-459.
- Bennett, Jane (2010): *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham.
- Bertoli, Rosa (2021): Hella Jongerius weaves the cosmos at Berlin's Gropius Bau. <https://www.wallpaper.com/design/hella-jongerius-woven-cosmos-gropius-bau> [24.07.2023].
- Christensen, Inger (1999): *Brev i April* [1979]. In: *Samlede digte*. København. 241-390.
- Christensen, Inger (2011) *Letter in April*. Translated by Susanna Nied. In: *Light, Grass, and Letter in April*. New York City. 99-147.
- Christensen, Inger (2018): *Verden ønsker at se sig selv*. Edited by Peter Borum and Marie Silkeberg. København.
- Christensen, Inger (2019): *Essays*. København.
- Gubar, Susan (1981): "The Blank Page" and the Issues of Female Creativity. In: *Critical Inquiry*: Vol. 8. No. 2. 243-63.
- Haraway, Donna J. (2016): *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham.
- Lindegård, Per (2016): *Gentagelsens verden i Inger Christensens digtning*. Doctoral thesis. Stockholm.
- Nørgård, Rikke Toft (2002): *Mirakler for realister – en analyse af Brev i april*. In: *Spring*. Vol. 18. Hellerup. 141-153.
- Pantelia, Maria C. (1993): *Spinning and Weaving: Ideas of Domestic Order in Homer*. In: *American Journal of Philology*. Vol. 114. No. 4. 493-501.
- Silkeberg, Marie (2021): *Belysninger. Om Inger Christensens arkiv och Brev i april, 1979*. In: Herdis Toft and Karin Esmann Knudsen (eds.): *Leg og litteratur*. Odense. 257-290.
- Smith, Amalie (2020): *Thread Ripper*. København.
- Smith, Amalie (2022): *Thread Ripper*. Translated by Jennifer Russell. London.
- Smith, Amalie: <https://www.amaliesmith.dk/thread-ripper> [24.07.2023].
- Sullivan, Kathryn K. (2001): *Weaving the Word: The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production*. Selinsgrove.



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 11 (2024): *dal|tal|zahl. Inger Christensen und die Gegenwartslirik*

Herausgegeben von Yvonne Al-Taie und Stefanie Heine.

Thielsen, Jill: Worte und Dinge und Worte als Dinge. Selbstreferenz in Inger Christensens „alfabet“ und Herta Müllers Collagen im „Schreibheft“ Nr. 74. In: IZfK 11 (2024). 131-148.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-6ae4-e12a

Jill Thielsen (Kiel)

Worte und Dinge und Worte als Dinge. Selbstreferenz in Inger Christensens „alfabet“ und Herta Müllers Collagen im „Schreibheft“ Nr. 74

Words and Objects and Words as Objects – Self-referential Structures in Inger Christensen’s alfabet and Herta Müller’s Collages in Schreibheft Vol. 74

Inger Christensen’s *alfabet* is one of the most formative contributions in Danish eco-poetry that also initiates a broad reception of Christensen’s oeuvre in German literature. Besides the ecocritical tendencies the text establishes a self-referential dimension that deals with the relation between a human speaker, its speaking about ‘world’ and its reference. In this regard the text implicitly debates the verbal material and its (connotative) semantics that one has to use. This dimension of *alfabet* is one of the main linking points for a productive reception by Herta Müller. Especially her collages published in *Schreibheft* expose the materiality of linguistic signs and speech. In addition to this, the specific constitution of the collages which are made of newspapers and magazines shows that linguistic signs not only refer to a real reference but also (and mainly) to discourses and other prior communicative contexts.

Keywords: self-reference, collages, materiality, eco-poetry, Inger Christensen, Herta Müller

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts etabliert sich im Kontext der Naturlyrik die transnationale Tendenz eines stärker auf ökologische Aspekte abzielenden lyrischen Schreibens, die dem literarischen Diskurs vor dem Hintergrund der

Ökobewegungen auch eine politische Dimension gibt.¹ Natur- und Ökolyrik liefern allerdings gleichermaßen und in erster Linie Bilder von ‚Natur‘ und ‚Ökologie‘ und ihrem jeweiligen Verhältnis zum ‚Menschen‘, müssen also ebenfalls als sprachliche Verhandlungen und Konstruktionen gelten.² Im Kontext der dänischen Literatur ist Inger Christensen eine derjenigen Autor:innen, „die den dänischen Diskurs über ‚Natur‘ in literarischen Werken entscheidend geprägt [haben]“³, und insbesondere ihr Langgedicht „alfabet“ [„alphabet“] knüpft an die sich in den 1970ern etablierende „økologisk digtning“⁴ im dänischen Raum an. Der Text wird außerdem der ‚Systemdichtung‘⁵ zugeordnet, folgt sein Aufbau hinsichtlich der Versanzahl der einzelnen Abschnitte doch dem Schema der Fibonacci-Folge und orientiert sich außerdem am Alphabet.⁶ Damit greift Christensens ‚Naturgedicht‘ einerseits ein Modell auf, das natürliche, organische Prozesse wie das Populationswachstum systematisch beschreibbar macht, andererseits ist das verwendete Sprachmaterial der Alphabetfolge und damit dem symbolisch-künstlichen Sprachsystem verpflichtet, das die Beschreibung der Wahrnehmung von Welt durch den Menschen ermöglicht, aber auch determiniert.

Zugleich bildet „alfabet“ den Durchbruch⁷ für eine breite Rezeption der Werke Christensens im deutschsprachigen Raum: Neben Silke Scheuermann, Nico Bleutge oder auch Oskar Pastior ist es insbesondere Herta Müller, deren Texte durch implizite intertextuelle Verweise auf das Werk Christensens referieren.⁸ So findet sich etwa in ihrem Roman „Atemschaukel“ (2009) eine Passage, die an die ‚findes‘-Formel in „alfabet“ erinnert,⁹ und auch ihre Collagen greifen immer wieder Motive wie den Aprikosenbaum auf. Einen expliziten, produktiven

¹ Vgl. exemplarisch Bühler (2016: 127-140) sowie Zemanek / Rauscher (2018: 94).

² Vgl. Zemanek / Rauscher (2018: 92-93); Linke (2021: 11).

³ Linke (2021: 45).

⁴ Vgl. hierzu Schou (1985: 644).

⁵ Vgl. Rühling (2020: 1). Die Nähe der Produktionsästhetik Christensens zu Verfahren der OULIPO erwähnt etwa Fechner-Smarsly (1997: 280).

⁶ Zu beiden Konstruktionsprinzipien und ihrer erkenntnistheoretischen Funktion vgl. insbesondere Depenbrock (1991); Grage (2011).

⁷ Vgl. Grage (2011: 513). Die deutsche Übersetzung von „alfabet“ wird 1989 von Hanns Grössel besorgt und fällt damit ebenfalls in eine Zeit, in der die Naturlyrik als Ökolyrik einen Aufschwung im deutschsprachigen Raum erfährt. Für eine Rekonstruktion der Geschichte der Ökolyrik vgl. exemplarisch Kopisch (2012: 73-95).

⁸ Die produktive Rezeption des Werks von Inger Christensen durch Herta Müller ist bisher weitgehend unbeachtet geblieben, da in erster Linie Paul Celan und Oskar Pastior als maßgebliche Einflüsse für Herta Müllers Arbeit veranschlagt werden (vgl. exemplarisch die beiden Artikel von Norbert Otto Eke und Iulia-Karin Patrut in: Eke 2017: 145-156). Mit dem Verweis auf Pastior ergibt sich allerdings bereits die produktionsästhetische Nähe Herta Müllers zu Verfahren aus dem Bereich der kombinatorischen Aleatorik, wie sie die Mitglieder der OULIPO, also auch Pastior repräsentieren.

⁹ Vgl. das Kapitel „Von den Langweilen“ in Müller (2016: 202-210).

Rezeptionszusammenhang zwischen Christensens Texten „alfabet“ und „Sommerfugledalen“ einerseits und Herta Müllers „Atemschaukel“ sowie ihren zwei – dort mit Titeln versehenen – Collagen „Die elternlose Aprikose“ und „Das ahnungslose Fleisch der Aprikose“ andererseits etabliert schließlich das der Dänin gewidmete „Schreibheft“ mit dem Titel „Die leere Seite. Ein Inger-Christensen-Alphabet“ (Nr. 74).¹⁰ Nicht nur der Paratext des Schreibhefts, das zusammenbuchstabiert sei, verweist dabei auf die Konstruktion durch Sprache, auch diejenigen Teile des Hefts, in denen Müllers Collagen zu finden sind, heben die Materialität von Sprache und die Möglichkeit zur ‚Weltbildung‘ durch Sprachhandeln hervor. So exponieren „Das ahnungslose Fleisch der Aprikose“ und „Die elternlose Aprikose“ die sichtbare Materialität der komponierten und unterschiedlichen Kontexten entnommenen ‚Wortschnipsel‘, die einen Text bilden, und auch Oskar Pastiors ‚Kopenhagener Lesung‘ zu „Inger Christensens Register“ betont das systematische Verfahren mit dem Sprachmaterial. Darüber hinaus bemerkt der ‚Oulipot‘ Pastior, dass im anagrammatischen Spiel ein „Bild“ entsteht, „das du dir und mir machst von der Welt“¹¹. Signifikant ist also, dass Müllers und Pastiors Beiträge zur Heftnummer weniger die Eindrücke von und Verbindungen zu Christensen als Person verhandeln, sondern *erstens* ihre Produktionsästhetik einer Systemdichtung aufgreifen und *zweitens* sowohl auf die Konstitution ihrer Texte – insbesondere des Langgedichts „alfabet“ – verweisen als auch Sprache als Material, ihre Referenzialität und ihr konstruktives Potential hervorheben. Daran anknüpfend kann eine Verbindung insbesondere zwischen Müllers Collage „Das ahnungslose Fleisch der Aprikose“ und Christensens ‚Naturgedicht‘ „alfabet“ hergestellt werden, ist es doch nicht das zentrale Thema einer durch den Menschen bedrohten Natur, das die Collage Müllers aufgreift. So erweist sich vielmehr – thesenhaft formuliert – die in „alfabet“ eröffnete und rekurrente selbstreferentielle Ebene als anschlussfähig. Christensens Text verhandelt nämlich anhand seiner Sprechinstanz auch das Verhältnis zwischen (literarischer) Sprache und ihrer Referenz und verweist auf die Diskrepanz zwischen einem symbolischen Zeichensystem und einer außer ihm liegenden realen Welt, die es zu erfassen gilt.¹² Während Christensens Langgedicht allerdings für einen

¹⁰ So endet die Collage „Die elternlose Aprikose“ (21) mit dem Lexem „Schmetterlingstal“, das auf Christensens Sonettenkranz und ‚Requiem‘ „Sommerfugledalen/Das Schmetterlingstal“ verweist, verbindet sich aber auch wie „Das ahnungslose Fleisch der Aprikose“ (17) mit dem zentralen Motiv des Aprikosenbaums aus „alfabet/alphabet“. Zwischen den beiden Collagen findet sich außerdem ein Auszug aus dem bereits erwähnten Kapitel aus Müllers Roman „Atemschaukel“, der hier als „Verbeugung vor Inger Christensens ‚alphabet““ (18) bezeichnet wird. Alle Angaben beziehen sich auf: Schreibheft, Band 74.

¹¹ Pastior (2010: 20).

¹² Der Terminus ‚Selbstreferenz‘ wird im Folgenden im Sinne Claus-Michael Orts verwendet: Sofern ein Text Zeichenhaftigkeit (sprachliche, künstlerische, aber auch nicht-künstlerische) thematisiert, eröffnet er ein semantisches Paradigma, dem er selbst angehört, trifft also indi-

systematischen, modellgeleiteten und durch Sprache determinierten Zugriff auf Welt plädiert, fokussiert Müllers Collage sowohl in semantischer als auch produktionsästhetischer Hinsicht Sprache als unhintergebares Material, entkoppelt also – wie im Folgenden zu zeigen sein wird – die Sprachzeichen von einer über sie hinausweisenden Referenzialität.

1. Natürliche Zeichen vs. künstliche Symbole – (Literarische) Sprache und ihre Referenz in „alfabet“

Als einige dominante semantische Paradigmen in Inger Christensens Langgedicht „alphabet“¹³ können Natur und deren Bedrohung durch den Menschen ausgemacht werden: So, wie es die „aprikosenbäume gibt“ [abrikostræerne findes] (*a*, 9, 8), gibt es eben auch „die atombombe“ [atombomben] (*a*, 36, 37), „die wasserstoffbombe“ [brintbomben] (*a*, 48, 49) und „die kobaltbombe“ [cobaltbomben] (*a*, 68, 69), entsprechende Angriffe (vgl. *a*, 37) und die als „grausam[e] versuche[]“ [grusomme forsøg] (*a*, 51, 50) bezeichneten Kernwaffentests. Der Text setzt dabei mit der rekurrenten ‚findes‘-Formel ein und mutet zunächst wie eine von einer spezifischen Sprechinstanz unabhängige¹⁴ und enthierarchisierende „Inventarliste“¹⁵ an. Erst im weiteren Verlauf eröffnet der Text eine Opposition zwischen einem kollektiven ‚Wir‘, das eine umfassende Vernichtung zu gewährleisten vermag („vi / sikrer // at vi udsletter / alt, tilintetgør / alt“ [„wir / gewährleisten // daß wir alles / auslöschen, alles / vernichten“], *a*, 70, 71), und einer partiell eskapistisch-verdrängenden Sprechinstanz, die als Teil der „wirklich wirklichen / welt“ [i en / virkelig virkelig / verden] (*a*, 53, 52) sowohl den Kernwaffentests als auch der Möglichkeit eines tatsächlichen Atomkriegs den Status der „unwirklichkeit“ (*a*, 53) zuschreibt.¹⁶ Bedroht sieht sich also nicht nur eine vom Menschen geschiedene Natur, sondern die gesamte Schöpfung, die durch einen Teil ihrer selbst „in nichts verwandelt // werden kann“ [kann forvandles / til intet] (*a*, 69, 68).

Neben diesem zentralen Thema etabliert der Text rekurrente, teils implizite selbstreferentielle und sprachreflexive Dimensionen, die sowohl die formale als auch die semantische Ebene betreffen und das Sprechen über Welt und damit die

rekt Aussagen über seinen eigenen Status, ohne sich selbst als Zeichenkomplex ausstellen zu müssen (vgl. Ort 2005, 88).

¹³ Im Folgenden wird nur noch der deutsche Titel genannt (vgl. Christensen (1990) [im Folgenden *a* und Seitenzahl]).

¹⁴ Vgl. Depenbrock (1991: 3); Grage (2011: 524).

¹⁵ Grage (2011: 517).

¹⁶ Das hier als eskapistisch bezeichnete Moment bezieht sich in erster Linie auf den Umgang mit dem Wissen über Kernwaffentests und ist zu unterscheiden von einem umfassenderen *memento-mori*-Konzept, das ebenfalls evoziert wird, wenn es heißt: „eines tages // wenn man vielleicht wie üblich / vergessen hat daß man sterben muß“ (*a*, 49).

Konstruktion von ‚Weltbildern‘ sowie Zeichen und Modellen zur Welterschließung verhandeln. So referiert bereits der Titel auf die Bestandteile des Sprachsystems, die wiederum durch den Aufbau des Textes, der der Fibonacci-Folge verpflichtet ist, mit einem natürlich-organischen Wachstumsmuster eingeführt werden. Die Organisation des Textes auf Basis der Fibonacci-Folge und des Alphabets und damit auch die Organisation der lyrischen Rede über Welt¹⁷ verknüpfen sich dabei mit einem der zentralen Themen, das für weite Teile der ‚Naturlyrik‘ und eben auch für Christensens „alphabet“ konstitutiv ist. Vor diesem Hintergrund rückt nämlich das Verhältnis eines „modell- und theoriegeleiteten Zugriff[s]“¹⁸ der menschlichen Sprechinstanz auf die sie umgebende (natürlich-organische) Umwelt in den Fokus.

Signifikant im vorliegenden Zusammenhang, also mit Bezug auf das Verhältnis von ‚natürlicher Umwelt‘ und ‚künstlichem (Zeichen-)System‘ sind nun die folgenden Implikationen, die die Verbindung von Fibonacci-Folge, Alphabet und Gedichtaufbau evoziert: Die mathematische Zahlenfolge Leonardos da Pisa besteht zwar innerhalb des logischen Systems, kann aber als Beschreibungsmittel für natürliche Wachstumsprozesse fungieren, die so eine Theoretisierung und Systematisierung erfahren und zum Muster werden. Zugleich nähert sich diese unendliche Folge natürlicher Zahlen ab einem gewissen Punkt dem Teilungsverhältnis des Goldenen Schnitts an, verweist also als Modell „sowohl [auf] natürliche als auch kulturelle Zusammenhänge“¹⁹. Christensens Langgedicht „alphabet“ erfährt dadurch als Artefakt einerseits eine Naturalisierung, da sein Aufbau den Wachstumsmustern der Natur folgt, sodass eine potentielle Äquivalenz zwischen Gedicht(-wachstum) und natürlichem Prozess unterstellt wird. Andererseits nähert sich die Struktur des Gedichts einem Organisationsprinzip von Zeichenkomplexen an, referiert also auch auf ein Kompositionsmuster von Artefakten, die ‚Bilder von Welt‘ generieren und gleichermaßen prägen.

Dass nun diese Übertragung eines außersprachlichen, natürlichen Prinzips auf einen sprachlichen (hier: poetischen) Zeichenkomplex nicht gänzlich gelingen kann, darüber gibt der Abbruch des Textes Aufschluss, muss die Produktion des Gedichts doch beim 14. Buchstaben desjenigen Zeicheninventars, das symbolische Repräsentationen generieren kann, enden.²⁰ Natur und ihr System stehen also einer auf Zeichen basierenden Sphäre gegenüber, was sich auf der inhaltli-

¹⁷ Damit lässt sich auch die Beobachtung verbinden, dass die Zunahme an Dingen in der Welt eine Komplexitätssteigerung hinsichtlich der Satzkonstruktionen bedingt; vgl. Grage (2011: 518). Schließlich wird die bloße Benennung durch kategorisierende Abstraktionen ersetzt; vgl. Depenbrock (1991: 6).

¹⁸ Depenbrock (1991: 3).

¹⁹ Rühling (2020: 1).

²⁰ Dass der Text bei der Letter ‚n‘ abbricht, kann allerdings als funktionalisiert gelten, da er im Kontext der Mathematik auf die gesamte Menge der natürlichen Zahlen verweist. Vgl. auch Fechner-Smarsly (1997: 282).

chen Ebene des Textes zeigt. So thematisiert „alphabet“ sprachlich generierte ‚Bilder‘ von Welt ([„Jorden Jayadeva besynger i sit mystiske / digt fra det 12. århundrede“] „die Erde die Jayaveda in seinem mystischen gedicht / aus dem 12. Jahrhundert besingt“, *a*, 34, 35),²¹ verhandelt metaphorische Komposita ([„isen identisk med lyset“] „das eislicht, / das eis mit dem licht identisch“, *a*, 30, 31), die semantische, also auf Sprache und Bedeutungszuweisungen basierende Merkmalsüberschneidungen zwischen zwei disparaten Gegenstandsbereichen etablieren, und weist vor allem den als „natsiden“ [„nachtseite“] semantisierten „navnsløshedens kåbe“ [„mantel der namenlosigkeit“] als trostvoll aus: [„navnenes trøst, at ingeting kaldes ved / navn, at navnsløshed kaldes ved navn“] „der trost der namen, daß nichts beim namen / genannt wird, daß namenlosigkeit beim namen genannt wird“ (alle Zitate *a*, 114, 115).

Die sprachreflexiven Tendenzen beziehen sich damit immer wieder auf das Verhältnis von Zeichen(-komplexen) und der Repräsentation einer außersprachlichen Referenz, und schließlich rückt der Text auch die Produktionsseite von Dichtung und damit eine ganz spezifische Sprachverwendung in den Fokus. In Christensens „alphabet“ lassen sich in erster Linie textuelle Propositionen zu zwei unterschiedlichen literarischen Produktionssituationen finden, etabliert der Text doch implizit eine Opposition zwischen menschlichen Sprechinstanzen, die sich symbolischer Sprachzeichen bedienen müssen, und natürlichen Phänomenen, die sich als – im weitesten Sinne – indexikalische Zeichen manifestieren, da sie auf Kausalitäts- und Kontiguitätsbeziehungen basieren.²² So kann „der wind / in luft oder wasser / dichten“ [vinden kan digte / i luft eller vand] (*a*, 71, 70) – sich akustisch oder optisch manifestieren – oder „mit der ruhigen schrift / der wolken schreib[en]“ [„skriver med skyernes / rolige skrift“], die „pflanzen schreiben / mit stielen und blättern [in die luft]“ [planterne skriver / med stilke og blade [i luften]] und auch der „strand / [schreibt] einen saum [...] / aus schaltieren und tang“ [strandkanten / skriver en bræmme / af skaldyr og tang] (alle Zitate *a*, 109, 108). Die Sprechinstanz stilisiert diese natürlichen (An-)Zeichen zum Poesieäquivalent, indem den bloßen Indikationen und damit nicht-repräsentierenden Zeichen analog zum symbolischen Schriftsystem eine Bedeutung unterstellt wird. Zwar versucht das lyrische Ich im letzten Teil des 13. Abschnitts, der mit ‚die alphabete‘ überschrieben ist, einen Vergleich zu diesen ‚natürlichen Schreibweisen‘ herzustellen („ich schreibe wie der wind / [...] schreibe wie die luft [...] / ich schreibe wie der strand“ *a*, 109),²³ sie sich aller-

²¹ In diesen Zusammenhang lassen sich auch die Verweise auf christlich-religiöse und mythologische Ordnungen von Welt integrieren.

²² Zu den unterschiedlichen Definitionen (nicht-)sprachlicher Indices vgl. den Abschnitt „III.11 Index, Anzeichen, Symptom, Signal und natürliches Zeichen“ in Nöth (2000: 185, 192).

²³ So wird nicht nur der gesamte Text naturalisiert, sondern auch „Sprache und [...] Schreiben [werden] als etwas Naturhaftes imaginiert“ (Grage 2011: 522).

dings anzueignen, bleibt der Sprechinstanz verwehrt, wie es der Abschnitt ‚es ist etwas besonderes‘ im letzten Kapitel verdeutlicht. Dem lyrischen Ich ist nämlich nur das symbolische Zeichensystem der Sprache gegeben: Natürliche, weil kausal bedingte Zeichen, wie sie die Naturphänomene hinterlassen, stehen – in der Logik des Textes – den symbolisch-künstlichen und arbiträren Zeichen der Sprache entgegen, die als Fremdmaterial auch nur eine Fremdperspektive vermitteln und zugleich eine Divergenz zwischen künstlichem Zeichen und außersprachlicher Referenz bedeuten. Darüber hinaus erfahren Worte respektive symbolische Zeichen in Christensens Text eine Doppelcodierung: Einerseits setzt die lyrische Sprechinstanz sie mit Trägern von Erbinformationen gleich („kromosomer“ [„chromosomen“]), weist ihnen also die Funktion zu, Eigenschaften zu determinieren, zu speichern und weiterzugeben, und andererseits gelten sie als „kimærer“ [„chimären“] (beide Zitate *a*, 42, 43), sodass sie auf einem abstrakten Reflexionsniveau mit den Merkmalen der Heterogenität und Ambiguität verknüpft werden und damit das Paradigma ‚Eindeutigkeit‘ – auch im Sinne einer Verweisfunktion – unterlaufen.

Der Mensch trifft mit seiner sprachbasierten Dichtung also Aussagen über ihm Fremdes („det kann føles forkert / at det aldrig er duerne / self der med sindro / digter om duer“ [„man kann es als verkehrt empfinden / daß es nie tauben / selbst sind die in gemütsruhe / tauben bedichten“], *a*, 128, 129) und verliert außerdem durch das Konstrukt ‚Sprache‘ die Möglichkeit eines unmittelbaren Zugriffs auf die außersprachliche Referenz, wenn bereits Konnotationen die Denotate zu verdrängen drohen:

de [duerne] ved ikke selv
 at især deres flugt
 deres vinger forbindes
 med blindhed og fred

et forhold der snart
 gør det næsten umuligt
 at omtale duer som duer
 i et digt for eksempel

eller duer i regn som
 de pjuskede drivvåde
 duer i regn de er
 i dag da det regner (*a*, 131)

sie selbst [die Tauben, J. T.] wissen nicht
 daß zumal ihr flug
 ihre flügel mit sanftheit
 und frieden in verbindung gebracht werden

ein zusammenhang der es bald
 fast unmöglich macht

von tauben als tauben zu sprechen
beispielsweise in einem gedicht

oder von tauben im regen als den
zerzausten triefnassen
tauben im regen die sie sind
heute da es regnet (a, 131)

Sowohl die Tauben, die hier als synekdochischer Verweis auf vom Menschen unabhängige Entitäten fungieren, als auch die Produktionsseite von Dichtung führt der Text hier mit dem Paradigma der Ahnungslosigkeit eng: Während die Taube, die außersprachliche Referenz also, nichts von ihrer Zeichenhaftigkeit und dem semantisch-konnotativen Merkmalsbündel ahnt, kann die menschliche Sprechinstanz nur aus der Perspektive einer Fremdwahrnehmung dichten. Zugleich markieren diese Reflexionen, dass insbesondere im Kontext poetisierender Sprache – und damit auch im Text „alphabet“ – die Bezeichnungsfunktion zwischen der Signifikant-Signifikat-Verbindung und ihrem Referenten durch weitere, rein sprachbasierte Merkmalszuschreibungen nicht nur überlagert, sondern nahezu substituiert wird. In der Aneignung von und in der Rede über Welt mit den Mitteln der Sprache manifestiert sich auch immer ein anthropozentrischer Standpunkt, der „die Möglichkeit einer unentfremdeten, ‚natürlichen‘ Schrift“ und ein „wahre[s]‘ Entsprechungsverhältnis von Sprache und Ding“²⁴ verhindert und zugleich als bloß selektiver ausgewiesen wird, wenn die bereits erwähnte kollektive und drohende Sprechinstanz eingesteht: „vi dræber / mere end vi tror / mere end vi ved / mere end vi føler; / mere er der ikke at sige“ [„wir töten / mehr als wir glauben / mehr als wir wissen / mehr als wir fühlen; / mehr ist nicht zu sagen“] (a, 70, 71).

Im Anschluss an die in Aussicht gestellte Vernichtung der Welt unternimmt das lyrische Ich schließlich den Versuch einer Abkehr von menschlichen Denkmustern, um sich – wie auch später hinsichtlich seiner Schreibweisen – der von ihm geschiedenen Natur anzunähern und den anthropozentrischen Standpunkt zu verlassen: „jeg har sagt til mig selv / [...] tænk som / en fugl der bygger rede, / tænk som en sky, som / dværgbirkens rødder“ [„ich habe [...] mir / gesagt: denk wie / ein vogel der sein nest baut, / denk wie eine wolke, wie / die wurzeln der zwergbirke“] (a, 72, 73). In diesem Zusammenhang wird Erkenntnisstiftung der Natur bzw. einem Sandkorn überantwortet, das zum „zeichen [wird,] / worin wie ein wesen // die wahrheit sich / spiegelt“ [„et tegn / hvori som et væsen // sandheden spejler / sig“] (a, 75, 74). Entscheidend ist, dass Dinge und Worte hier getrennt voneinander gedacht werden, und die Dinge, über die im übrigen Text aus einer Fremdperspektive gesprochen wird, eine Autonomisierung erfahren, selbst zu Sprechenden werden:

lad
tingene ligge; læg

²⁴ Beide Zitate Depenbrock (1991: 7).

ordene til, men lad
tingene ligge; se
med hvilken lethed
de selv finder læ
bag en sten, se med
hviklen lethed de
lister sig ind i
det øre og hvisker
til døden on at gå (*a*, 75)

laß die
dinge liegen; leg
die worte dazu, aber laß die
dinge liegen; schau mit welcher leichtigkeit
sie selber schutz hinter
einem stein finden; schau mit
welcher leichtigkeit sie
sich in dein ohr
schleichen und den tod
anflüstern er möge gehen (*a*, 75)

Die Trennung von Referenz und Sprachzeichen und die vermeintliche Autonomisierung der Dinge bleiben allerdings an die Logik und Vorstellung des lyrischen Ichs gekoppelt. Festzuhalten ist in dieser Hinsicht, dass die lyrische Sprechinstanz, die sich zwar von einem kollektiven und von ihm geschiedenen ‚Wir‘ abzugrenzen weiß, unweigerlich auf dem anthropozentrischen Standpunkt, dessen Aneignung von Welt auch durch das Mittel der Sprache determiniert ist, verbleiben muss. Die Annäherungsversuche an vermeintliche Denk- und Schreibmuster, wie sie in den (An-)Zeichen einer ‚dichtenden‘ Natur gesehen werden, gelingen nicht – auch bezogen auf den gesamten Text „alphabet“.

Dass diese Beobachtungen allerdings nicht als „grundsätzliche negative Tendenz des Textes“²⁵ zu werten sind, betont Heike Depenbrock in ihrem Beitrag und stellt heraus, dass „alphabet“ sowohl durch seinen Aufbau als auch hinsichtlich seiner diachron ausgerichteten Reflexion über historisch variable Konstruktionen von ‚Welt‘ durch den Menschen „gerade auf der modellgeleiteten Erfahrung von Wirklichkeit besteht“²⁶. Depenbrocks Lesart lässt sich durch eine weitere textuelle Proposition am Ende des Langgedichts stützen: Im Kontext des geradezu dystopischen, aber nur erinnerten Zustands nach einer Katastrophe,²⁷ den der Text abschließend entwirft, bemerkt die Sprechinstanz die infantilmärchenhafte Naivität, die die Vorstellung eines unmittelbaren Zugriffs auf Natur und das vermeintliche Ideal eines Kommunikationsverhältnisses zwischen Natur und Mensch auszeichnet, wenn es heißt: „en flok børn søger ly i en hule /

²⁵ Depenbrock (1991: 18).

²⁶ Ebd.

²⁷ Vgl. ausführlich Depenbrock (1991: 19).

kun iagttaget stumt af en hare // som om de var børn i barndommens // eventyr hører de vinden fortælle // om de afbrændte marker“ [„eine schar kinder sucht schutz in einer höhle / nur stumm von einem hasen beobachtet // als wären sie kinder in den märchen / der kindheit hören sie den wind von den abgebrannten // feldern erzählen“] (a, 142, 143). Nicht nur bleibt der Hase stumm, vielmehr zieht der Text eine doppelte Distanzierung ein, wenn er die oben genannten Aspekte als *erstens* märchenhaft ausweist und *zweitens* diesen märchenhaften Zustand einer – aus Sicht der Sprechinstanz – vergangenen Kindheit zuordnet. So plädiert der Text dafür, der Komplexität von ‚Welt‘ mit systematischen und damit adäquaten Systematisierungsversuchen zu begegnen, und weist die Fibonacci-Folge als ein Modell aus, „das zur Beschreibung ganz unterschiedlicher Sachverhalte in der Natur dienen und so als [...] geglückte Annäherung an die Welt [...] gelten kann.“²⁸

Während Christensens „alphabet“ das Verhältnis der beiden Sphären von außersprachlicher Referenz und Signifikant-Signifikat-Verbindungen sowie den modellgeleiteten und damit nicht-naiven Zugriff auf Welt verhandelt, lässt sich hinsichtlich der Collagen Herta Müllers eine andere Tendenz erkennen, da hier die Sprachzeichen selbst zu Dingen werden und sich aufgrund ihres Materialcharakters als unhintergebares System erweisen.

2. Sprache als unhintergebares Material – Herta Müllers Collage im „Schreibheft“

Im Inger Christensen gewidmeten „Schreibheft“ Nr. 74 (2010) finden sich zwei Collagen Herta Müllers, von denen insbesondere „Das ahnungslose Fleisch der Aprikose“²⁹ auf der Ebene des ästhetischen Konzepts sowie hinsichtlich der semantischen Strukturen mit der selbstreferentiellen Anlage von Christensens „alphabet“ verknüpft werden kann.

„Das ahnungslose Fleisch der Aprikose“ entspricht – so kann zunächst festgehalten werden – hinsichtlich des Collage-Verfahrens den anderen ‚Postkartenbüchern‘,³⁰ die Müller bis 2019 als sechs eigenständige Bände veröffentlicht

²⁸ Dies., 21. In diesem Zusammenhang lässt sich auch der bereits erwähnte Abbruch des Textes beim Buchstaben ‚n‘ funktionalisieren, der nicht nur rein pragmatische Gründe hat und auf die Grenzen der Erfassbarkeit von Welt durch (lyrische) Sprache verweist. Der mathematische Index ‚n‘ hält vielmehr eine nicht-naive, sondern der Weltkomplexität angemessene Lösung bereit, da er als Zeichen eine Gesamtheit repräsentiert, die so nicht im Einzelnen aktualisiert werden muss.

²⁹ Müller (2010); Müller (³2019: 182 [im Folgenden *FA* und Versangabe]).

³⁰ Zur Rubrizierung als ‚Postkartenbuch‘ vgl. Müller (2013: 211, Anm. 6).

hat.³¹ Dabei folgen diese und auch die übrigen Collagen nicht einer rein aleatorischen Praxis, wie es teilweise behauptet wird,³² ist doch *erstens* die Anordnung der Papierstreifen, die eines oder mehrere Lexeme umfassen, auf der Fläche durch das gewählte Format determiniert,³³ und *zweitens* entstehen trotz fehlender Interpunktion korrekte Syntagmen,³⁴ die zwar in paradigmatischer Hinsicht irritieren mögen, aber *drittens* lautliche Rekurrenzen bis hin zu einer Reimstruktur erkennen lassen.³⁵ Der Collage Müllers liegt also ebenfalls ein Kompositionsprinzip zugrunde, das sich allerdings nicht an einem organisch-natürlichen Wachstumsmuster orientiert, wie es die Fibonacci-Folge repräsentiert, sondern auf der Materialität der Sprachzeichen (z.B. im Sinne lautlicher Rekurrenzen) basiert, Kohäsion und Kohärenz generiert und zugleich durch den Zeichenträger bestimmt wird.

Mit Bezug auf die Biographie der Autorin werden Müllers Collagen häufig in den Bereich der ‚Traumaliteratur‘ eingeordnet³⁶, doch können sie im Werkkontext in erster Linie als „Verdichtung“³⁷ ihres poetologischen Programms gelten, das die Darstellung der Welt „in gebrochenen Bildern und zerbrochenen Versen“³⁸ fokussiere. Das vorliegende Beispiel bildet darüber hinaus eine sprachreflexive Tendenz aus, spielt „Das ahnungslose Fleisch der Aprikose“ nämlich *erstens* auf ein durch Sprache vermitteltes, kolportiertes und kollektives Wissen an,

³¹ „Der Wächter nimmt seinen Kamm“ (1993), „Im Haarknoten wohnt eine Dame“ (2000), „Die blassen Herren mit den Mokkatassen“ (2005), „Este sau nu este Ion“ (2005), „Vater telefoniert mit den Fliegen“ (2012) und „Im Heimweh ist ein blauer Saal“ (2019).

³² Vgl. exemplarisch Müller (2013: 217-218). Zur gegensätzlichen Einschätzung gelangt Rossi (2019: 39). Zur Definition aleatorischer Verfahren vor dem Hintergrund der Kategorien Kohärenz und Kohäsion vgl. Schulze (2000: 25).

³³ Die Fläche der Karte kann somit als *contrainte* gesehen werden und greift damit ein Prinzip der OULIPO auf (vgl. auch Dunker 2017: 73). Dabei meint *contrainte* im Kontext OULIPOs allerdings weniger einen (Form-)Zwang, sondern wird vielmehr als Regel der Textproduktion und -genese verstanden (vgl. Poier-Bernhard 2012: 14). Zu den kombinatorischen Verfahren der OULIPO insgesamt vgl. Schmitz-Emans (2014) sowie zur produktiven Rezeption in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur Thielsen (2021: 257-263).

³⁴ Rossi weist explizit darauf hin, dass es bei Müllers Collagen nicht ausschließlich um eine Fragmentierung geht, sondern um den „Prozess des Neu-Konstruierens der Fragmente“ (Rossi 2016: 239). Vgl. auch Weidenhiller (2014: 288).

³⁵ Zur Reimstruktur der Collagen Müllers vgl. Dunker (2017: 75-76).

³⁶ Vgl. exemplarisch Marven (2005); kritisch dazu Rossi (2016: 241, 251).

³⁷ Hedayati-Aliabadi (2012: 2). Als dominantes Thema in Müllers Collagen erkennt Patrut „das Ineinandergreifen erlebter, im Nachhinein erinnelter Zeiten der Gewalt und [...] das Aufscheinen dieser Gewaltmuster in aktuellen Selbstentwürfen“ und stellt eine Verbindung zum produktionsästhetischen Verfahren der Collagen her, „in denen die exponierten Schnitte die Zersetzung von Zeit und Zeitlichkeit recht explizit thematisieren“ (Patrut 2016: 210).

³⁸ Eke (2002: 65).

thematisiert *zweitens* das kritische Potential eines fragenden Subjekts, das *drittens* nach einer spezifischen Bezeichnung in einem anderen Sprachcode sucht.

Auf einem abstrakten Reflexionsniveau verhandelt Müllers Collage also ähnlich wie Christensens „alphabet“ das Streben einer Sprechinstanz nach „Welterkenntnis und Orientierung“ und zeigt „einen Versuch der Aneignung von Welt“³⁹, der allerdings in der Sphäre der Sprache verbleiben muss und ergebnisoffen bleibt, was sich zunächst auf inhaltlicher Ebene hinsichtlich der Redesituation verdeutlichen lässt. Der Text gliedert sich nämlich in zwei Teile und etabliert eine Opposition zwischen einem kollektiven und kolportierten Wissen und einer Sprechinstanz, die sich nach der Konjunktiv-Konstruktion einer indirekten Rede ab Vers 7 zu erkennen gibt und eine bzw. mehrere Fragen formuliert, die unbeantwortet bleiben. Die Verse zuvor können in der Logik des Textes, weil eingeleitet durch „ES heißt“ (FA, V. 1), als Wiedergabe kollektiver Wissensselemente gelten, irritieren allerdings in paradigmatischer Hinsicht, da sie eine dichte Kombination aus metaphorischen Umcodierungen, Konnotationen und Vergleichen umfassen, die nur teilweise decodiert werden können. Die „weißen DEHNUNGSSTREIFEN / der Luft“ (FA, V. 2-3) verweisen z.B. als Metapher auf eine irreparable Versehrung des Luftraums, der zugleich das Umfeld der syntagmatisch enggeführten Ringeltaube bildet. Die, wie es heißt, ‚selbstzerstörerische‘ und zumindest partiell Frieden konnotierende Taube, die sich durch ein künstlich zugelegtes Federkleid („ihren / späten Flaum AUS 2 Perückenläden / gratis“, FA, V. 6-7) auszeichnet, hat zwar hinsichtlich ihres Flugtempos keinen Vergleichspunkt, doch gilt sie als Äquivalent zum titelgebenden „ahnungslose[n] Fleisch / der Aprikose“ (FA, V. 4-5). Die ‚Schmerzfreiheit‘ der Taube und damit ihre Unversehrtheit stehen wiederum in Opposition zu den irreparablen Schäden ihrer Umwelt und ihrer im kollektiven, menschlichen Wissen angenommenen Selbstzerstörung. Zugleich muss ihr unbeschadeter, aber auch unwissender Zustand als trügerisch und vorübergehend gelten; wenn die Taube zum Äquivalent des „ahnungslosen Fleisch[es] der Aprikose“ stilisiert wird, impliziert Ahnungslosigkeit nämlich in erster Linie ein gruppenspezifisches Nicht-Wissen – hier: über eine drohende Versehrung. ‚Schmerzfreiheit‘ und ‚Ahnungslosigkeit‘ als Merkmale ordnet der Text dabei zwei Entitäten zu, die beide unter dem Paradigma ‚Natur‘ subsumiert werden können. Taube und Aprikose stehen damit einer menschlichen Instanz mit Wissen und Deutungshoheit gegenüber, sind also ähnlich ahnungslos wie in Christensens „alphabet“.

Im zweiten Teil des Textes tritt die Sprechinstanz in Erscheinung, die – wie die Konjunktion ‚aber‘ markiert – explizit unabhängig vom vorher wiederholten kollektiven Wissen eine Frage platzieren möchte, die auf die codespezifische Bezeichnung desjenigen Signifikats abzielt, das im konventionellen Sprachge-

³⁹ Beide Zitate Rossi (2016: 249). Auch für die anderen Collagen des Bandes „Vater telefoniert mit den Fliegen“ können diese Punkte laut Rossi als rekurrente Themen veranschlagt werden.

brauch entweder ein Ungleichgewicht oder – im übertragenen Sinne – einen Wendepunkt meint: „aber ich frage wie heißt DAS / Zünglein AN DER WAA-GE auf Dänisch“ (FA, V. 7-8). Die als Parallelismus gestalteten Fragen nach den Eigenschaften, die diese typographisch als ‚ES‘ hervorgehobene Leerstelle umfasst, beziehen sich auf deren Status als wahrnehmender Organismus („kann ES hören, kann ES sehen“, FA, V. 9), auf deren Möglichkeiten zur Bewegung im Raum („darf ES fahren muss ES gehen?“; FA, V. 10) und nehmen schließlich ein ‚Leib und Leben‘ bedrohendes Hierarchieverhältnis an: „vielleicht über Leib und Leben stehen ...“ (FA, V. 10-11). Kollektive und als vermittelt ausgegebene Wissens-elemente beantworten diese Frage nach dem ‚Zünglein an der Waage‘, das einen entscheidenden Kippunkt bedeuten kann, allerdings nicht, verschleiern vielmehr ihre Referenz und Aussage durch poetisierende Mittel, die im Gegensatz zu den Fragen des lyrischen Ichs nach einem spezifischen Merkmalsbündel des durch die Metapher ‚Zünglein an der Waage‘ Bezeichneten stehen. Ahnungslos muss auch das lyrische Ich bleiben.

Vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen und mit Bezug auf den Status als Collage stellt Müllers Text die Materialität von Sprache nun in zweierlei Hinsicht aus: *Erstens* entfernen sich diejenigen Aussagen über Welt, die als kollektives Wissen gelten müssen, von ihrer außersprachlichen Referenz, da die verwendeten symbolischen Sprachzeichen aufgrund ihres metaphorischen und konnotativen Gehalts eine Decodierung und Monosemierung unmöglich machen. *Zweitens* verweist das produktionsästhetische Verfahren der Collage auf die Materialität und Medialität von Sprache und Kommunikation, sodass „Das ahnungslose Fleisch der Aprikose“ auch auf dieser Ebene das Transparenzpostulat⁴⁰ sprachlicher Zeichen unterläuft. Zwar werden die verwendeten Ausschnitte in einen syntagmatischen Zusammenhang gebracht, doch bleiben sie bei dieser spezifischen Präsentationsweise, die Müller für ihre Collagen wählt, weiterhin isoliert. Die Papierstreifen weisen unterschiedliche Größen und Typographien auf, und ihre Materialität sowie die Differenz zwischen Zeichenträger und Zeichen werden zusätzlich durch einen leichten Schattenwurf jeweils an der linken Seite markiert.⁴¹ So ist nicht nur die Genese der Collage als etwas Gemachtes sichtbar,⁴² sondern der Text „lenkt die Aufmerksamkeit auf die Materialität des Signifikanten und inszeniert sie effektivoll“⁴³. Christina Rossis Einschätzung, dass Colla-

⁴⁰ Aleida Assmann betont, dass der „Standard [der] Zeichenlogik [...] auf den Pfeilern der Immaterialisierung aufruht“ (Assmann 1995: 239). Vor diesem Hintergrund erschweren oder verhindern Collagen sowie Lautdichtungen, die die materielle Ebene (literarischer) Sprache exponieren, die „Materialität des Zeichens [zu] durchstoßen, um zur (abwesenden) Bedeutungsschicht [zu] gelangen“ (dies., 238).

⁴¹ Zum grundlegenden Verfahren der Collage, bei dem „die Partikel unvermittelt zusammengefügt sind, heterogen bleiben und als erkennbare Bruchstücke inhomogen wirken“, vgl. Voigts-Virchow (2008: 514).

⁴² Vgl. hierzu Müller (2013: 254).

⁴³ Köhnen (2016: 138).

gen „letztlich auch Sinnzuweisungsprozesse im Lektüreprozess [diskutieren]“⁴⁴, kann mit Bezug auf „Das ahnungslose Fleisch der Aprikose“ noch ergänzt werden, da auch die Möglichkeiten der Sinnkonstruktion auf der Produktionsseite, also auf der Seite einer Sprechinstanz in den Fokus rücken.⁴⁵ Sprachliches Material als Zugriffsmittel auf und Kommunikationsmittel über Welt wird hier auch als unhintergebar ausgewiesen. Schließlich markiert die Ausstellung des Materials, dass die auf einem ersten Zeichenträger fixierten Schriftzeichen nun selbst zum (wiederverwendeten) Material bzw. Zeichen auf einem weiteren Zeichenträger werden. Dabei manifestieren sich einerseits Selektion und Komposition in materieller Hinsicht, was sich vor allem an den eigens ‚erschaffenen‘ Lexemen zeigt, bei denen die Papierstreifen eine Bearbeitung erkennen lassen.⁴⁶ Die Worte, die sich als Papierstreifen materialisieren, werden hier zu einer Komposition von Dingen,⁴⁷ ohne dass diese sich in der Funktion eines *objet trouvé* oder in einer bloßen Fortführung dadaistischer Traditionslinien erschöpft.⁴⁸ Andererseits wird durch die Verwendung von Zeichenmaterial aus öffentlichen Kontexten (Journalismus, Werbung) nicht nur der erste Teil der Collage als vermittelter ausgewiesen. Auch der zweite Teil und damit die Fragen der Sprechinstanz können nur aus diesem vorgängigen Sprachmaterial formuliert werden.⁴⁹ So verdeutlicht die Collage, dass die Worte nicht nur auf Außersprachliches, sondern als wiederverwendetes Material vielmehr auf einen der Collage zeitlich vorgelagerten anderen Kommunikationszusammenhang referieren. Das Zeichenmaterial, das der Sprechinstanz zur Verfügung steht, erweist sich so als ein begrenztes.

Eine explizit produktionsästhetische Dimension eröffnet sich in diesem Zusammenhang, wenn man einen Blick auf das von Herta Müller verwendete Ma-

⁴⁴ Rossi (2019: 36).

⁴⁵ Zur Kohärenz- und Sinnstiftung auf der Rezeptionsseite vgl. Müller (2013: 220).

⁴⁶ Zu nennen sind hier „ahnungslose“ (FA, V. 4), „späten“, „Flaum“, „2“ (alle FA, V. 6), „WAAGE“ (FA, V. 8), „Dänisch“ (FA, V. 8) sowie „...“ (FA, V. 11).

⁴⁷ Vgl. hierzu das Vorwort „Echo im Kopf“ zur zweiten Auflage ihres Bandes „Im Heimweh ist ein blauer Saal“, wo es heißt, dass die ausgeschnittenen Wörter Gegenstände seien, deren Materialität ebenso wichtig sei wie die Semantik (vgl. Müller ²2020: o. S. [4]).

⁴⁸ Vgl. exemplarisch Tzara (2015: 266). Tzaras ‚Anleitung‘ zielt auf die sich ergebende syntagmatische und paradigmatische Struktur des erzeugten Textes und nicht auf dessen Materialität ab, sollen die Worte der verwendeten Zeitungartikel doch ‚gewissenhaft‘ abgeschrieben werden. Auch Weidenhiller schwächt die Korrespondenz mit dadaistischen Collagen ab (vgl. Weidenhiller 2014: 288).

⁴⁹ Diese Beobachtung lässt sich auch auf die Produktionsästhetik Müllers hinsichtlich ihrer Collagen beziehen. Im bereits erwähnten Vorwort „Echo im Kopf“ bemerkt sie: „Überall haben Wörter gewartet, ich habe sie nur ausschneiden müssen. Sie waren außerhalb von mir, ich musste nicht wie beim Schreiben im Kopf nach ihnen suchen“ (Müller ²2020: o. S. [1]). Anders also als beim Schreiben ist das Material der Collagen ein vorgängiges und außerhalb der Produktionsinstanz liegendes, das in erster Linie selektiert und komponiert wird. Es ist also keine dichterische *creatio ex nihilo*, wie es auch Patrut betont (vgl. Patrut 2016: 220).

terial für ihre Collagen wirft. So findet sich im bereits 2005 erschienenen ‚Postkartenbuch‘ „Die blassen Herren mit den Mokkatassen“ ein Beispiel, in dem ebenfalls die Phrase „Zünglein an der Waage“⁵⁰ auftaucht, hier allerdings auf einem Papierstreifen. Das Lexem ‚Zünglein‘ weist nun exakt diejenige Typographie auf, wie sie auch in „Das ahnungslose Fleisch der Aprikose“ zu erkennen ist. Die Begrenzung des Zeichenmaterials betrifft damit also nicht nur die Sprechinstanzen und ihre Rede, sondern determiniert auch die Produktionsebene der Collage, kann doch nur auf ein begrenztes Arsenal an Papierstreifen zurückgegriffen werden. Sowohl die „diskursive Selbstbehauptung“⁵¹ der lyrischen Sprechinstanz als auch literarisches Schreiben (oder hier: Collagieren) müssen also im Raum eines vorgängigen, bereits vorhandenen und verwendeten Zeicheninventars verbleiben und können es nicht von den Semantisierungen anderer Kommunikationszusammenhänge und Verwendungsweisen entkoppeln, schließlich ist Sprache immer schon ein „gebrauchte[s], [...] gesellschaftliche[s] Material“⁵².

3. Schlussbemerkungen

Inger Christensens Langgedicht „alphabet“ ist einer spezifischen Tendenz der Naturlyrik zuzuordnen, die ökologische Krisenthemen fokussiert, und auch die Veröffentlichung der deutschen Übersetzung im Jahr 1989, die eine verstärkt einsetzende Rezeption Christensens im deutschsprachigen Raum initiiert, fällt in diejenige Phase, in der die Naturlyrik als Ökolyrik neue Aufmerksamkeit bekommt. Für die Rezeption des Textes im Kontext des Collagenwerks Herta Müllers erweist sich allerdings die selbstreferentielle und sprachreflexive Dimension von „alphabet“ als besonders anschlussfähig. So verhandelt der Text immer wieder und mit unterschiedlichen Nuancen das Verhältnis von außersprachlicher Referenz und symbolischen Sprachzeichen. Dabei stellt er dem naiven Ideal einer unmittelbaren (kommunikativen) Verbindung zwischen Natur und Subjekt den systematischen, modellhaften und sprachlich-abstrahierenden Zugriff auf Welt gegenüber und plädiert für die letzte Option, ist doch sie diejenige Variante von Weltwahrnehmung, die einer sukzessive zunehmenden Komplexität von Welt gerecht werden kann. Während Christensens „alphabet“ also durchaus das Potential der Sprache hervorhebt, verfolgt Herta Müllers Collage „Das ahnungslose Fleisch der Aprikose“ eine sprachkritische Tendenz, bei der sich das Wortmaterial von einer bloßen Bezeichnungsfunktion entkoppelt. Dass sich das Sprachmaterial, die symbolischen Zeichen und damit auch die Aussagen über Welt von ihrer außersprachlichen Referenz entfernen und zugleich als unhintergebar erweisen, lässt sich sowohl hinsichtlich der spezifischen Redesituation als auch anhand der Kunstpraxis der Collage beobachten. Dem nach einem spezifischen Merkmals-

⁵⁰ Müller (2005: o. S. [94]).

⁵¹ Rossi (2016: 238).

⁵² Patrut (2016: 225), Kursivierung getilgt: J. T.

bündel fahndenden lyrischen Ich steht hier ein kollektives Wissen gegenüber, das auch aufgrund der sprachlichen Vermitteltheit seine eigentliche Bedeutung verschleiert. Genauso, wie das sprachliche Material in semantischer Hinsicht als undurchschaubar ausgewiesen wird, hebt auch der Status des Textes als Collage die Materialität von Sprache hervor und unterläuft damit das geltende Transparenzpostulat. Zugleich markiert die Collage, sofern man sie im Kontext der übrigen ‚Postkartenbücher‘ Müllers betrachtet, dass nicht nur der lyrischen Sprechinstanz, sondern dem lyrischen Schreiben insgesamt nur bereits verwendetes Sprachmaterial zur Verfügung steht, das aber nicht mehr ausschließlich auf Welt, sondern in erster Linie auf Diskurse und damit auf Formen der Rede über Welt verweisen kann.

Literatur

- Assmann, Aleida (1995): Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. In: Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, Karl Ludwig (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt a. M. 237-251.
- Bühler, Benjamin (2016): Ecocriticism. Eine Einführung. Stuttgart.
- Christensen, Inger (²1990): alfabet/alphabet. digte/gedichte. Übersetzt und herausgegeben von Hanns Grössel. Münster.
- Depenbrock, Heike (1991): „Alle Verdinglichung ist ein Vergessen“. Inger Christensens „alfabet“. In: skandinavistik. Band 21. 1-29.
- Dunker, Axel (2017): 9 Collagen [Art.]. In: Herta Müller-Handbuch. Herausgegeben von Norbert Otto Eke. Stuttgart. 71-78.
- Eke, Norbert Otto (2002): Die Schönheit der Verwund(er)ung. Herta Müllers Weg zum Gedicht. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Herta Müller. München. 64-79 (= Text + Kritik. Heft 155, erste Ausgabe).
- Eke, Norbert Otto (2017): 18 Oskar Pastior [Art.]: In: Herta Müller-Handbuch. Herausgegeben von dems. Stuttgart. 145-151.
- Fechner-Smarsly, Thomas (1997): Das Spiel Regeln. Poetik als Verfahrenstechnik bei Inger Christensen und Jan Kjærstad. In: Uecker, Heiko (Hg.): Fragmente einer skandinavischen Poetikgeschichte. Frankfurt a. M. 277-291 (= Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik. Band 39).
- Grage, Joachim (2011): Die Abwehr des Zufalls. Inger Christensen und die sprachbildende Kraft der Mathematik. In: Albrecht, Andrea / von Essen, Gesa / Frick, Werner (Hg.): Zahlen, Zeichen und Figuren. Mathematische Inspirationen in Kunst und Literatur. Berlin / Boston. 511-528.
- Hedayati-Aliabadi, Minu (2012): „Der Fremde Blick“ – „ein fremdes Auge“. Transmediale Inszenierung von Schrift und Bild in Herta Müllers Collagen. In: textpraxis. Band 5. (2012) Heft 2. 1-21 (www.textpraxis.net; 04.08.2023).
- Köhnen, Ralph (2016): Die Zeichen des Traumas. Texte und Bildcollagen Herta Müllers in rhizomaler und virologischer Lektüre. In: Deeg, Jens Christian / Wernli, Martina (Hg.):

- Herta Müller und das Glitzern im Satz. Eine Annäherung an Gegenwartsliteratur. Würzburg. 131-150 (= Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie. Band 42).
- Kopisch, Wendy A. (2012): Naturlyrik im Zeichen der ökologischen Krise. Begrifflichkeiten – Rezeption – Kontexte. Kassel. 73-95.
- Linke, Dörte (2021): Reflexionen und Verwebungen. Wechselwirkungen von ‚Natur‘ und ‚Mensch‘ in der deutschen und dänischen Gegenwartsliteratur. Berlin (= Berliner Beiträge zur Skandinavistik. Band 30).
- Marven, Lyn (2005): ‚In allem ist ein Reiß‘. Trauma, Fragmentation and the Body in Herta Müller’s Prose and Collages. In: *Modern Language Review*. Band 100. (2005) Heft 2. 396-411.
- Müller, Herta (2005): [Warst du schon mal so nervös...]. In: dies.: Die blassen Herren mit den Mokkatassen. München. o. S. [94].
- Müller, Herta (2010): Das ahnungslose Fleisch der Aprikose. In: *Schreibheft*. Band 74. 17.
- Müller (⁴2016): Atemschaukel. Frankfurt a. M.
- Müller, Herta (³2019): [Das ahnungslose Fleisch der Aprikose]. In: Dies.: Vater telefoniert mit den Fliegen. Frankfurt a. M. 182.
- Müller, Herta (²2020): Echo im Kopf. In: Dies.: Im Heimweh ist ein blauer Saal. München. o. S. [1-5].
- Müller, Julia (2013): Sprachtakt. Herta Müllers literarischer Darstellungsstil. Köln.
- Nöth, Winfried (²2000, vollständig neu bearbeitet und erweitert): *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart / Weimar.
- Ort, Claus-Michael (2005): Die Kontingenz der Oper. Zur Funktion musikdramatischer Selbstreferenz. In: *Zeitschrift für Semiotik*. Jg. 27. (2005) Heft 1-2. 87-113.
- Pastior, Oskar (2010): Inger Christensens Register. Kopenhagener Lesung. In: *Schreibheft*. Nr. 74. 19-20.
- Patrut, Iulia-Karin (2016): Eigenlogische und historische Zeit in den transmedialen Collagen Herta Müllers. Memoria nach 1989. In: Göttsche, Dirk (Hg.): *Critical Time in Modern German Literature and Culture*. Bern et al. 209-231 (= *Studies in Modern German and Austrian Literature*. Band 3).
- Patrut, Iulia-Karin (2017): 19 Paul Celan [Art.]. In: *Herta Müller-Handbuch*. Herausgegeben von Norbert Otto Eke. Stuttgart. 152-156.
- Poier-Bernhard, Astrid (2012): *Texte nach Bauplan*. Studien zur zeitgenössischen jüdisch-methodischen Literatur in Frankreich und Italien. Heidelberg.
- Rossi, Christina (2016): Vom Trauma zum Tabu. Schweigen und Subversion in den Collagen Herta Müllers. In: Deeg, Jens Christian / Wernli, Martina (Hg.): *Herta Müller und das Glitzern im Satz. Eine Annäherung an Gegenwartsliteratur*. Würzburg. 237-260 (= *Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie*. Band 42).
- Rossi, Christina (2019): *Sinn und Struktur. Zugänge zu den Collagen Herta Müllers*. Würzburg.
- Rühling, Lutz (2020): Christensen, Inger: alfabet. digte. In: *Kindlers Literatur Lexikon*. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart. (doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_9289-1; 04.08.2023).
- Schmitz-Emans, Monika (2014): Oulipo, das kombinatorische Buch und die Künstlerbuchbewegung. In: Kuhn, Heike / Nickel, Beatrice (Hg.): *Erschwerte Lektüren. Der literarische Text im 20. Jahrhundert als Herausforderung für den Leser*. Frankfurt a. M. 77-94.

- Schou, Søren (1985): Naturen tur/retur [Art.]. In: Dansk litteraturhistorie. Band 8: Velfærdssat og kulturkritik 1945-80. Herausgegeben von Michael Brunn et al. Kopenhagen. 644-651.
- Schreibheft, Nr. 74 (2010). Herausgegeben von Norbert Wehr.
- Schulze, Holger (2000): Das aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert. München.
- Thielsen, Jill (2021): Kosmologie und Kontingenz. Bemerkungen zu Franz Josef Czernins *Ein kleines kosmologisches Gedicht, auch mit vielen Tieren, Pflanzen und Menschen*. In: Buck, Nikolas / Friedrich, Hans-Edwin (Hg.): Franz Josef Czernin. Interpretationen. Paderborn. 241-267.
- Tzara, Tristan (2015): Um ein dadaistisches Gedicht zu machen. In: DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder. Herausgegeben von Karl Riha / Jürgen Schäfer. Stuttgart. 266-267.
- Voigts-Virchow, Eckart (⁴2008, aktualisiert und erweitert): Montage / Collage [Art.]. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Herausgegeben von Ansgar Nünning. Stuttgart / Weimar. 514-515.
- Weidenhiller, Ute (2014): Auf der „schmale[n] Kante“ zwischen Wort und Bild. Mediale Grenzüberschreitungen bei Herta Müller. In: Merchiers, Dorle / Lajarrige, Jacques / Höhne, Steffen (Hg.): Kann Literatur Zeuge sein? / La littérature peut-elle témoigner? Poetologische und politische Aspekte in Herta Müllers Werk / Aspects poétologiques et politiques dans l'œuvre de Herta Müller. Bern et al. 277-291 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Band 112).
- Zemanek, Evi / Rauscher, Anna (2018): Das ökologische Potenzial der Naturlyrik. Diskursive, figurative und formsemantische Innovationen. In: Zemanek, Evi (Hg.): Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik. Göttingen. 91-118 (= Umwelt und Gesellschaft. Band 16).



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 11 (2024): *dal|tal|zahl. Inger Christensen und die Gegenwartslirik*

Herausgegeben von Yvonne Al-Taie und Stefanie Heine.

Ringgaard, Dan: Comparing Inger Christensen and Birgitta Trotzig. In: IZfK 11 (2024). 149-161.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-9caa-eef2

Dan Ringgaard (Aarhus)

Comparing Inger Christensen and Birgitta Trotzig

The essay compares Inger Christensen's (1935-2009) poetry and poetics with the work of the Swedish writer Birgitta Trotzig (1929-2011). It tests the potential of comparison by asking what happens if we compare what might be the two most prominent women writers of Nordic post-war modernism, two writers whose paths have crossed over the years. The first half of the paper traces a shared constellation of motifs (eye/butterfly/death) within two books of poetry, Trotzig's "Anima" (1982) and Christensen's "Sommerfugledalen" (1991). The initial comparison of motifs leads to a shared poetics. It offers a trotzig'ian version of Inger Christensen's version of the condition of secrecy and fundamental parallels in their philosophy of language and the subject. But it also points to a major difference between the real as a mystic category in Trotzig and Inger Christensen's more seamless, lucid, and dreamlike style. Advancing further into a stylistic comparison the linguistic and visionary abundancy of Trotzig's "Anima"-poems reveals an overlooked quality in Christensen's: That Christensen's poems are also luxurious, albeit, typically, with moderation. The balancing of sense and sensibility appears by comparison to be a key trait in her poetry, highlighting its classical inclination. The paper demonstrates how comparison makes its subject visible by way of the other, and how comparison points out new nuances or flavors in the texts as it opens a conversation between two major women writers of Nordic modernism.

Keywords: Inger Christensen, Birgitta Trotzig, Comparison

Doing Comparison

Why compare? Comparison tends to rib its subject of its singularity, dragging it towards the recognizable, the already heard of. Comparison is also often normative, unavoidably attached to hidden taste-regimes, the text that belongs to the governing norm always wins. Plus: comparison too easily turns into a tiresome ping-pong, a pointless pointing out of similarities and differences. But then again, and in the words of Susan Stanford Friedman: “Why not compare?”¹ Having listed the cons, she lists the pros: Comparison is a basic cognitive skill. Isn’t sensemaking always some kind of comparison, translation, framing, conceptualization, theory? And doesn’t comparison also, I would add, have the ability to make different norms visible, revealing dominant tastes rather than concealing them? Furthermore, bad comparisons are static, good comparisons are dynamic, looking just as much for the incompatible as the compatible, making things collide, transform, putting them into new contexts. Good comparison makes its subject visible by way of the other.

I will be comparing Birgitta Trotzig (1929-2011) and Inger Christensen (1935-2009). I am not the first to bring the two together. They were friends. They met through the Danish sculpturer Jørgen Haugen Sørensen, who as a young man had stayed with Ulf and Birgitta Trotzig in Paris. They also met in 2013 on the motto-page of the much younger Swedish poet Ida Börjel’s poem “Ma”. Börjel connects the two by making them address related aspects of her own poetics.² The year before Lisbeth Larsson called them the two most prominent women writers of Nordic post-war modernism in an article in “The History of Nordic Women’s Literature”.³ Contrary to their male colleagues they develop a less alienated language, Larsson writes. They also met in translation. Christensen translated Trotzig’s 1985 novel “Dykungens dotter” [“The March-King’s Daughter”] into Danish, and she wrote an afterword for the German edition. They both happened to be in Paris at the time of the student uprisings in 1968.

All these encounters are, with the exception of Lisbeth Larsson’s argument, circumstantial. They point to the possibility not the necessity of comparison. So why compare the two? To test the possibilities of comparison, and to see how two related writers might bring forward traits in each other’s writings. Hence, this paper has no thesis statement. Instead, it has a method, comparison, and a question: What happens if we compare what might be the two most prominent women writers of Nordic post-war modernism, two writers whose paths have crossed in different ways over the years? The paper takes the comparison in three directions: motif, poetics and style.

¹ Friedman (2013). For further discussions see „New Literary History”, Vol. 40, No. 3, 2009 (Comparison).

² Börjel (2013).

³ Larsson (1982).

Motif

I will begin by suggesting a sixth meeting place: butterflies. More precisely, I am going to trace a constellation of motifs: eye/butterfly/death. The constellation is central to Trotzig's collection of prose poems "Anima" from 1982. Especially the eyes:

På de gamla freskerna är änglarnas vingar täckte med ögon. Människan är i verkligheten också utvärtes och invärtes täckt med ögon – hudögon, hinnögon ända längst in. Hjärtats botten är ett enda, mycket stort öga.

Livets kropp är en fjärilmänniskokropp, seende känselkropp⁴

On the old frescoes the wings of the angels are covered with eyes. Man is, for real, at the inside and on the outside, covered with eyes – skin-eyes, membrane-eyes all way in. The bottom of the heart is one single, very large eye.

The body of life is a butterfly-human-body, a seeing feeling-body

It is the all-seeing eye of providence that looks at us from the wings of the angels, the angels that in many of the frescos look like butterflies, resembling a "butterfly-human-body". Trotzig passes the holy eyes of the angels on to the humans and transforms them into one feeling eye, "a seeing feeling-body". The divine gaze on the humans is transformed into a seeing human omnipresence.

In the collection, the eyes are present in exorbitant compounds and metaphors such as "dödsögonklarhet" ["death-eye-clarity"] and "jordögon" ["earth-eyes"], rows of adjectives and adverbs such as "ett ätande allvarsamt djupt öga" ["a gluttonous gravely deep eye"], and anaphors like "(ögon krossade isspeglar, ögon knäckte isprismor, ögon insjunkna speglar mörknade hål där den korte livstiden samlats som spillvatten)" ["(eyes smashed ice-mirrors, eyes broken ice-prisms, eyes sunken mirrors darkening holes where the brief life span is collected like waste water)"].⁵ They are fragments. Detached from the face and coupled with death, body, and matter of nature. The omnipresent synesthetic and close-to-death gaze is intensified by the eyes participating in the dominant light and mirror metaphors of the collection: everything is seen in everything. As it is in the first poem of the book:

Jag ser in i det gröna, yta i oändlighet, viskande oändlighet, viskningarnas kropp, tungor, det gröna är tungor och ögon, reflexer och rörlighet, fuktighet, ljusgnistor – på vad sätt är jag skild från det, jag är inte skild från det, jag är ett öga, allt är speglingar och viskningar, ljus i en mörk spegel vandrar längre och längre in i den speglade skogen⁶

⁴ Trotzig (1982: 17). Translation: D.R.

⁵ Ibid., 24, 88, 28, 63. Translation: D.R.

⁶ Ibid., 5. Translation: D.R.

I see into the green, surface of eternity, whispering eternity, the body of the whispers, tongues, the green is tongues and eyes, reflexes and movement, humidity, sparks of light – in what way am I detached from it, I am not detached from it, I am an eye, all is mirrors and whispers, light in a dark mirror wanders further and further into the mirroring forest

It is an animated nature, nature as a mesh of matter, body, and spirit, and it is an aestheticized nature.⁷ The poem alludes to Charles Baudelaire's sonnet "Correspondances" (1857) with its synesthetic, suggestive forest of words. The depth of Trotzig's forest is, however, created by surface effects.⁸ The green is surface, tongues and eyes, reflections and movement, moisture, sparks, mirrors, and whispers. With its mirror poetics, the poem also echoes Stéphane Mallarmé's wording in "Crise de vers" (1896) on how the words of the poem "light each other up through reciprocal reflections like a virtual swooping of fire across precious stones".⁹ Again, the I of the poem morphs into "an eye" and moves from being a spectator of the greenness to being part of an omnipresent greenness.

The constellation of the motifs eye-butterfly-death crystallizes in this poem:

kryper en grön larv i ett mörkt träd. Sommarkväll. Men blekgrön isgrön himmel.
Barnet sover med en tänd lampa. Över hennes höga sköra panna kryper grå
nattfjärilar.

Sommarnattens ljus speglar sig i ligustersvärmarens rosa vingfläck, underbare
maskering, underbara lena fjärilskropp.

Det nyfödda barnet och döden ser varandra klart i ögonen. Fjärilen lever i natten,
en målning av döden.

Världens tillstånd: samtidigheten.

Allting är verkligt. Allting är lika verkligt. Fjärilen med färgögonen. Det djupgröna hjärtformade syrenbladet kluvet från basen av vatten-silver-rännan, darrande. Vingarna med de underbara ögonfläckarna står stilla över nattens daggiga blad. Inuti det stilla gröna vilar sommarnattens vitgröna djup orörligt och klart. Samtidigt föds någon. Dör någon. Torteras någon. Jorden välver sig vidare kring sig själv med sin mognande jäsande allt tyngre massa av födelse och död. Några av historiens krig pågår. En hud av död, andning, nyfödda ögon, fjärilsvingar, ökad radioaktivitet och splitterbomber täcker jorden.¹⁰

Crawls a green caterpillar in a dark tree. Summer night. But pale-green ice-green sky. The child sleeps with a lamp on. Above her high frail forehead gray moths crawl.

⁷ Mesh in the sense of Morton (2007).

⁸ Baudelaire (1968: 46).

⁹ Mallarmé (2007: 208).

¹⁰ Trotzig (1982: 19). Translation: D.R.

The light of the summer night is reflected in the red dot on the wing of the privet hawk moth, marvelous masking, marvelous lean butterfly-body.

The newborn child and death see each other straight into the eyes. The butterfly lives in the night, a painting of death.

The state of the world: synchronicity.

All is real. All is equally real. The butterfly with the colour-eyes. The deep-green, heart-shaped lilac leaf split from the base by the water-silver-rim, trembling. The wings with the marvelous eye-dots stand still above the dewy leaves of the night. Inside the still green rests the white-green abyss of the summer night matchless and serene. At the same time someone is born. Someone dies. Someone is tortured. The Earth continues to revolve around itself with its ripe, fermented mass of birth and death. Some of the wars of history take place. A skin of death, breath, newly born eyes, butterfly wings, increased radioactivity and fragmentation bombs cover the Earth.

The opening syntactic fragment signals, along with the frayed graphics of the poem, something open and provisional. The text is divided in the middle between the description of the child and the butterfly in the three first stanzas and the last large stanza that after having viewed the summer night in the deep of the lilacs ends by zooming in on the floating globe and the frail and fragmented state of the world. The butterfly is present in both halves of the poem.

The privet hawk moth (the moths are called butterflies [fjäril] in the original) has a black and pink back wing and abdomen, but no dots. Nevertheless, the poem makes the connection to the eyes, first metonymically by letting the butterfly follow immediately after the eyes, the eyes belonging to the child as well as to death, then directly pointing to the “butterfly with the colour-eyes”, the “wings with the marvelous eye-dots” and “newly born eyes, butterfly wings”. The figurative language installs the butterfly as the third party of the gaze that is exchanged between the child and death. In Christensen’s words, “Det er døden som med egne øjne / ser dig an fra sommerfuglevingen”¹¹ [“This is death that looks through its own eyes / regarding you from wings of butterflies”].¹² The butterfly is “a painting of death”. It already takes on the role of the messenger of death in the third line of the poem where “grey moths” “crawl” over the child’s forehead. Realistically, the moths must be above the child, drawn by the light of the lamp, metaphorically they move across its forehead. (The Swedish preposition “över” makes both readings possible.)

The focus on the “marvelous lean butterfly-body” turns the butterfly into a being between two worlds that mirror each other like its two wings, like life and death. The two worlds are clearly drawn up by the end of the poem, and they are

¹¹ Christensen (1991: Sonet XV, unpaginated).

¹² Christensen (2004: 17).

doubled by the two parts of the poem itself. The poem is symmetrically arranged around its own axis like a butterfly with the line “The state of the world: synchronicity” as the center, the border between the realms of life and death.¹³ The movement of the ending, first towards the Earth gliding pregnant through the universe with its dire cargo, and then the war, radioactivity and the fragmentation bombs, echoes Christensen’s “alfabet” (1981) [“alphabet”], be it the helium and the nuclear-bomb poem or these lines:

i Jorden; Jorden; Jorden i sit omløb
om solen findes; Jorden på sin rute
gennem Mælkevejen findes; Jorden på vej
med sin last af jasminer, med jaspis, jern¹⁴

into Earth; Earth; Earth in its trajectory
around the sun exists, Earth on its journey
along the Milky-Way exists, Earth on its course with
its cargo of jasmines, jasper, iron,¹⁵

Written the year after “alphabet” and nine years before “Sommerfugledalen” [“Butterfly Valley”] (1991), “Anima” spins a thread from the first to the latter. The connection from “Anima” to “Sommerfugledalen” is strengthened by a third appearance of the butterflies in an untitled poem dedicated to Marina Tsvetajeva:

Marina, orden börjar som fjärilar.
Som skum mot läpparna, silverskum. Fjärilar. Våldiga hav, solar, skum.
Som galna fjärilar. Som en vit tromb rör sig före och banar väg ut i öknen, ut i den
dansande blytåtheten.
Glädje, fjärilar, silver. Svart askpegel död! Glädja!
Den vita fjärilsstormen virvlar över vågorna. Glitter! Födelse!¹⁶

Marina, words begin like butterflies.
Like foam against the lips, silver-foam. Butterflies. Vast sea, suns, foam.
Like mad butterflies. Like a white tornado moves ahead and opens the way out in
the desert, out in the dancing lead-thickness.
Joy, butterflies, silver. Black ash-mirror. Glitter! Birth!
The white butterfly storm whirls above the waves. Glitter! Birth!

The here mentioned storm of butterflies together with its pathos of creation and dominant verticality echoes the opening of “Sommerfugledalen” where the storm has become a swarm:

De stiger op, planetens sommerfugle
Som farvestøv fra jordens varme krop,

¹³ The poem produces *mise en abyme*-metaphors: The caterpillar as the not yet fully grown is repeated in the the Earth’s “fermented mass of birth and death”. The child’s head and the Earth are globes for crawling and warfare, and deep in the lilac the summer night unfolds.

¹⁴ Christensen (1981: 20).

¹⁵ Christensen (2000a: 23).

¹⁶ Trotzig (1982: 73). Translation: D.R.

Zinnober, okker, guld og fosforgule,
En sværm af kemisk grundstof løftet op.¹⁷

Up they soar, the planet's butterflies,
Pigments from the warm body of the earth,
Cinnabar, ochre, phosphor yellow, gold
A swarm of basic elements aloft.¹⁸

The connection between “Anima” and “Sommerfugledalen” depends, as noted, not solely on the butterfly. Butterflies are a commonplace in poetry accompanied by a symbolism ranging from death to rebirth and metamorphosis. It is the constellation of motifs eye/butterfly/death together with light, metaphors of creation, and a dominant ascending movement that spins the thread between the two. I purposely make use of the thread-metaphor. The comparison discovers connections, not necessarily influences. Perhaps the similarities between Trotzig and Christensen can be regarded as analogous patterns of creation, lines of imagination that fall into place in similar forms making comparison possible, or—more boldly and in Christensen’s terms—as “the ordering effect of the accidental” [“tilfældighedens ordnende virkning”].¹⁹

Poetics

The comparison on the level of motifs calls for a more general comparison, one of poetics and style. The butterfly storm in the poem to Marina Tsvetajeva is where the words emerge. They begin as a foam of butterflies against the lips, almost as butterfly words. As it is put in “Sommerfugledalen”, the poem melts “words with phenomena” [“smelter ord og fænomen”].²⁰ In “Anima”, Trotzig writes: “Världen och själen är ett. De smälter. De talar – utifrån, inifrån, från alla håll och väderstreck.” [“The world and the soul are one. They melt. They speak—from the outside, from the inside from all directions and all corners of the world.”]²¹ This corresponds to what Christensen with Novalis names “hemmelighedstilstanden” [“the state of secrecy”]. It is defined as a confluence of inner and outer states and of word and phenomenon, and of standing “midt i et univers, der slet ikke har nogen midte” [“in the middle of a universe that has no middle at all”]—what I have called omnipresence, and what in the Trotzig-quote above is called “from all directions and all corners of the world”.

The figure includes the loss of self that Inger Christensen calls “afrealisering” [“derealisation”] and describes as an undermining of the subject-object-relation

¹⁷ Christensen (1991: Sonet I, unpaginated).

¹⁸ Christensen (2004: 3).

¹⁹ See Christensen (2000b): “Tilfældighedens ordnende virkning”. Translation: D.R.

²⁰ Christensen (2004: 15); Christensen (1991: Sonet XIII, unpaginated).

²¹ Trotzig (1982: 68). Translation: D.R.

where the subject is subjected to the world around it while what appeared to be objects takes on the role of subject. The reader will remember how the I of Trotzig's meshy "green poem" above morphs into "an eye" and moves from being a spectator of the greenness to being part of an omnipresent greenness. All though the figure of the I of the poems differ considerably, Trotzig and Christensen both work with strategies to undermine the subject.²²

The rhetoric of the state of secrecy is incantation and naming, words calling things into being. Regarding this concept, the first verses of "Sommerfugledalen" resemble the openings of "alfabet" or "det" ["it"]. They are tales of creation. And they share Trotzig's understanding of language that Ulf Olsson in a review of her final collection of prose poems, "Sammanhang – material" (1996) ["Connections – Material"] refers to as "a naming of the world" and a "continual cosmogony and tale of creation expressed stubbornly again and again".²³ In her afterword to the Danish translation of Trotzig's "Dykungens Dotter" ["The March-King's Daugther"], Christensen lists the genres of the novel as "liturgy", "prayer, a meditation, a mass", terms that fit her own poetry as well.²⁴ But while Christensen's view on language draws upon Noam Chomsky's generative grammar as well as on German Romanticism, Trotzig puts special emphasis on a mystical Christian tradition, on icon painting and incarnation.²⁵ What they have in common though is a reluctance to accept the modernist critique of representation: language does not disrupt our relation to the world, language—in the words of Trotzig, but it might as well have been Christensen speaking—is "the founding of a relation to reality" ["upprättandet av ett förhållande till verkligheten"].²⁶ Lisbeth Larsson, as mentioned, points to this view on language as a feminist alternative to the critique of language within the male dominated modernism.

Their paths separate, though, once Trotzig, echoing Simone Weil, continues: "Träda i förhållande till verkligheten – gå in i den, krossas, krossas till slam, försvinna och ständigt försvinna mer"²⁷. ["Stepping into a relation to reality—entering it, crushed, crushed to mud, vanish and continue to vanish more and more"]. Reality is a key word in Trotzig, as it is in Weil. "All is real. All is

²² Christensen (2000: 40).

²³ Quoted from William-Olsson (1997: 170). Translation: D.R.

²⁴ Christensen (2018: 782). Translation: D.R.

²⁵ According to Magnus William-Olsson's reading of Anima in "Verklighetens ansikte" (1997), Trotzig's view on language is also indebted to the proskynesis of Christian rhetoric, the idea that the word prepares and opens the mind of the listener to the mystery.

²⁶ Trotzig (1959: 8). Translation: D.R. According to William-Olsson in "Verklighetens ansikte" Trotzig doesn't reach her final view on language until „Anima“, all though you can find formulations like the one from "Ett landskap" in the earlier works. In "Ordgränser" ["Word Limits"], her second collection of prose poems from 1968, language still is experienced as a border, a horizon.

²⁷ Trotzig (1959: 8). Translation: D.R.

equally real”, we read in the butterfly poem. The real lies at the bottom of suffering. In her prose especially, Trotzig peels all dignity off her characters until they are deprived of anything that separates them from the most elementary forms of life. At the very bottom the inhuman and all too human switch places and open toward a mystical point-zero-experience.²⁸ As Christensen puts it in her afterword to “Dynd-Kongens Datter”:

Ved at lade sine fornede, udstødte, umælende personer trænge stadig længere ind i deres stoflighed og ubønhørlige delagtighed i verden, når hun til sidst ind til realiteternes mysterium, som når der intet er tilbage at tabe, af sig selv afgiver et guddommeligt lys.²⁹

By letting the degraded, expelled, inarticulate people penetrate still further into their own materiality and relentless involvement in the world, she enters, in the end, the mystery of what is real that, when there is nothing left to lose, by itself releases a divine light.

Style

The difference between the suffering in Trotzig and what Christensen in the thirteenth sonnet of “Sommerfugledalen” calls play becomes evident in their relation to butterflies. Trotzig’s butterflies are “mad”, and they are bodily beings. As angels they become “butterfly-human-body, a seeing feeling-body”. Her butterfly poem speaks of the “marvelous lean butterfly-body”, and flocks of them almost emerged from the mouth of the poet in the poem to Marina Tsvetajeva. Christensen’s idea of the butterfly is a fundamentally different one. In “Sommerfugledalen”, the butterflies are “en sværm af kemisk grundstof” [“a swarm of basic elements”], and “et vingeflimmer” [“this flickering of wings”].³⁰ Bodies transform, a “forslugen larve / forvandler sig” [“glutted caterpillar, / transforms itself”] into “sind” [“mind”] and the “Kålsommerfuglen” [“cabbage butterfly”] into “hvid sjæl” [“white soul”]. Things “lådne” [“furry”] and the “insektets krop” [“insect’s body”] is likened to a flower, “snabel” [“proboscis”] rhymes with “fabel” [“fable”], and the mating of the butterflies becomes “himmels-tumper” [“bits of sky”].³¹ The poet admits to her idyllic leanings:

Når sommerfuglen med sit billedsprog
kan overleve bedre ved at stjæle,
hvorfor skal jeg så være mindre klog,

²⁸ For Trotzig’s point-zero-experience, see Olsson (2000).

²⁹ Christensen (2018: 780). Translation: D.R.

³⁰ Christensen (2004: 3); Christensen (1991: Sonet I, unpaginated).

³¹ Christensen (2004: 4, 5, 6, 7, 9); Christensen (1991: Sonet II, III, IV, V, VII, unpaginated).

hvis det kan dulme angsten for det øde
at kalde sommerfugle for sjæle
og sommersyner af forsvundne døde.³²

When with their image-language, butterflies
can use dishonesty and so survive,
then why should I be any less wise,

if it will soothe my terror of the void
to characterize butterflies as souls
and summer visions of the vanished dead.³³

Christensen's butterflies continue to flicker across the border from body to soul, from reality to image, they vanish into air. Trotzig's, on the contrary, are amalgamated with the human body and exposed to a maximum of reality so they might reverse into their opposites. Christensen's butterfly soothes "my terror of the void", but does not avoid the rhyme "øde"/"døde" ["void"/"dead"], whereas Trotzig's steers directly towards a slow death only to be transformed into life or light.

Trotzig's expressive and fractured metaphors bring out the more seamless, lucid, and dreamlike style of Christensen. It is a style that to a large degree corresponds to the qualities that Italo Calvino—another fan of numbers and systems—shortly before his death suggested for the new millennium: a *lightness* that by distancing itself from realism frees the imagination; a poetic (as opposed to a conceptual) *exactitude* able to pierce butterflies with verbal needlework; *visibility* as intellectually serene and sharply drawn images; and *diversity* as in the ambition to systematically contain the whole universe.³⁴ I am not bringing in Calvino as a fellow writer for yet another comparison, but as a theorist. I regard the above-mentioned qualities as appropriate concepts in this context. Calvino suggested these qualities are characteristic of the 21st century, but they are rooted in the 18th. Given the stylistic ideals revealed in Calvino's concepts, we can begin to understand the lucidity and precision of Christensen's poetry in the context of enlightenment poetics. Her first collection of poetry was after all called "Lys" (1962) ["Light"].

The stylistic comparison offers yet another field of difference in similarity. That of luxury. Trotzig's style in "Anima" is luxurious. It may seem paradoxical given the continual impoverishment and debasement in her writing. But both are effects of her radical poetics. The debasement of human beings that in "Anima" culminates in the fourth of the eight parts in a suite parallel to Baudelaire's "Tableaux Parisiens" (1861), is countered by linguistic and metaphorical abun-

³² Christensen (1991: Sonet X, unpaginated).

³³ Christensen (2004: 12).

³⁴ Speed however, Calvino's fifth quality, is not an obvious quality in Inger Christensen. See Calvino (1988).

dance. There are exorbitant compounds and word piles, rich rhythmic and sound effects, and there are expressive visions, a downright iconolatry. I mention in passing, pointing out that they are compounds in Swedish: “dödsbesvärjelseskogarna” [“death incantation forests”], “miljonmunnade” [“Million mouthed”], “kopparskogarna” [“copper forests”], “Drömbrygggarpreparat” [“dream brewing preparations”], “ljusårsmångfaldigad” [“light year multiplied”], “fosterfamlande” [“fetus fumbling”], “musselskalen sjuder solens mäktiga ljusskål över havspegeln, ljus av ljus, tystnad-ljus-rörelse – orörlighetskärnan i solens uråldriga exploderande tystnad” [“the mussel shell sizzles the huge light shell of the sun, light of light, silent-light-movement—untouchable kernel in the sun’s ancient exploding silence”], “den oorganiska materiens anspåkslösa språk av ljusskiftningar” [“the modest language of light changes of the inorganic matter”], “Skimrande förkalkningar, hjärnesekret av sten, störtande återuppväxande stenväxtligheter” [“shining calcifications, brain secretion of stone, falling rediscovered stone growth bodies”].³⁵

It is a fractured and morbid, but also an exquisite, superfluous, and lavish language reminiscent of the “precious stones” of Mallarmé, and the famous refrain from Baudelaire’s “L’invitation au voyage”: “Luxe, calme et volupté”. Trotzig’s luxuriousness is not lost on Inger Christensen who reveals a love for precious word-stones and artificial paradises. It is luxurious and voluptuous, lavish and exquisite to list “cinnober, okker, guld og fosforgule” [“cinnabar, ochre, phosphor yellow and gold”], to see the Earth as “diadem” [“diadem”] populated by “blåfugl, admiral og sørgekåbe” [“As admirals, as blues, as mourning cloaks”] all “lavendel, purpur, brunkulssorte” [“in lavender, in crimson, lignite brown”].³⁶ “Sommerfugledalen” abounds with rich words and compounds. But so does the lists in “alfabet” with their sumptuous piles of named phenomenon, picked for the occasion with the aestheticism of a flower arranger. “Det malede værelse” (1976) [“The Painted Room”] is a cornucopia of Italian Renaissance decor. The long poem “Vandtrapper” (1969) [“Watersteps”] relish in roman basins, fountains, and lavish sport cars.

Conclusion

The tracking down of the constellation of motifs, eye/butterfly/death, revealed analogous patterns of creation between the two writers, lines of imagination that fell into place in similar forms, which may or may not be a matter of influences. The initial comparison of motifs led to a shared poetics. It offered a Trotzigian version of the condition of secrecy and fundamental parallels in language and subject philosophy offering a contemporary feminist literary context for the writings of Christensen. But it also pointed to a major difference between the

³⁵ Trotzig (1982: 6, 16, 25, 36, 67, 85, 67, 50, 14). Translation D.R.

³⁶ Christensen (2004: 3, 7); Christensen (1991: Sonets I and V, unpaginated).

real as a mystic category in Trotzig and Christensen's more seamless, lucid, and dreamlike style in which phenomena such as butterflies are continually crossing borders to non-bodily realms, her ability to fold the concrete into the abstract and vice versa. I suggested that the style of Christensen has the 18th century qualities— put forward by Italo Calvino—of lightness, exactitude, visibility and diversity. These qualities materialize as opposites to Trotzig's unruly, mystic, bodily and amalgamated butterflies. The mesh of nature, or the mesh in which nature is entangled, is animated blind matter in Trotzig, in Christensen it is a dynamic system, again accentuating Christensen's ability to fold the concrete into the abstract and her leaning toward transparency. In Trotzig, the movement towards the whole again and again goes through the impenetrable mesh of the real. Finally, because I read Trotzig, I realize that Christensen's poems are also luxurious, albeit, typically, with moderation. The balancing of sense and sensibility appears by comparison to be a key trait in her writing, again highlighting the classical inclination of her poetry.

New nuances or flavors in the texts are suggested by the comparison. Maybe I didn't find anything that I could not have found otherwise, but I see it more clearly now. It is difficult to say whether the comparison was a shortcut or a detour, either way it opens a conversation between two major women writers of Nordic modernism. Comparison is dialogue. Christensen states the following regarding detours and comparisons:

Æblet er kun grønt fordi der i sammenligningens rum findes så meget grønt, at vi er tvunget til at opfinde ordet grønt, for at vi i det hele taget kan orientere os, d.v.s. for at vi kan sammenligne [...] – ikke engang solen står alene med det at være rundt, også solen er kun rundt, som så meget andet er rundt [...].

I sammenligningens rum findes der derfor kun omveje. Uophørlige bevægelser fra grønt til grønt, fra rundt til rundt o.s.v., der aldrig kan sammenfatte f.eks. det runde eller det grønne.

Alligevel er vi mennesker sådan indrettet, at vi sætter livet ind på at bringe disse bevægelser i sammenligningens rum til midlertidig stilstand, så vi kan få overblik over de foruroligende omveje. Det lykkes måske ikke ligefrem bedste for dem, der kommer sandheden nærmest, men derimod for dem, der i lyset af netop sandheden, som de tror rykker nærmere, får samlet så meget materiale sammen, at sandheden igen kan rykke længere bort.³⁷

The apple is only green because there, within the space of comparison, exist so much green that we are forced to invent the word green, so that we, at least, can find our way, that is: so that we can compare [...] – not even the sun stands alone as round, also the sun is only round like so much else is round [...].

For this reason, there are only detours within the space of comparison. Continual movements from green to green, from round to round and so forth, that can never summarize say the green or the round.

³⁷ Christensen (2000b: 91-92).

Yet we humans are constructed to sacrifice our lives to bring these movements to a halt, so we may establish an overview of the unsettling detours. Perhaps those who come close to the truth don't succeed as much as those, who, in the light of the truth that they think are within reach, manage to gather so much material that the truth moves further away.

Literature

- Baudelaire, Charles (1968): *Oeuvres complètes*. Edited by Marcel A. Ruff. Paris.
- Börjel, Ida (2013): *Ma*. Stockholm.
- Calvino, Italo (1988): *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano.
- Christensen, Inger (1981): *alfabet*. København.
- Christensen, Inger (1982): *Del af labyrinten*. København.
- Christensen, Inger (1991): *Sommerfugledalen*. København.
- Christensen, Inger (2000a): *alphabet*. Translated by Susanna Neid. Newcastle upon Tyne.
- Christensen, Inger (2000b): *Hemmelighedstilstanden*. København.
- Christensen, Inger (2004): *Butterfly Valley: A Requiem*. Translated by Susanna Neid. New York.
- Christensen, Inger (2018): *Verden ønsker at se sig selv: digte, prosa, udkast*. Edited by Peter Borum and Marie Silkeberg. København.
- Friedman, Susan Stanford (2013): *Why not Compare?* In: Rita Felski and Susan Stanford Friedman (Ed.): *Comparison: Theories, Approaches, Uses*. Baltimore. 753-762.
- Larsson, Lisbeth (1982): *Uden for kulturen, midt i modernismen*. In: *Nordisk kvindelitteraturhistorie*. <https://nordicwomensliterature.net/da/2011/01/04/uden-for-kulturen-midt-i-modernismen/> [Viewed 25.05.2023].
- Mallarmé, Stéphane (2007): *Divagations*. Translated by Barbara Johnson. Cambridge and London.
- Morton, Timothy H. (2007): *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge and London.
- Olsson, Anders (2000): *Läsningar av INTET*. Stockholm.
- Pleijel, Agneta (2012): *Människan, skapelsen, skapandet: Intervju 1981*. In: *Litteratur för amatörer*. Stockholm. 306-337.
- Trotzig, Birgitta (1959): *Ett Landskap*. Stockholm.
- Trotzig, Birgitta (1982): *Anima*. Stockholm.
- William-Olsson, Magnus (1997): *Obegränsningens Ljus*. Stockholm.



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 11 (2024): *dal|tal|zahl. Inger Christensen und die Gegenwartsliteratur*

Herausgegeben von Yvonne Al-Taie und Stefanie Heine.

Fürstenberg, Henrike: Töne, Licht und Quallen: Metaphorische Verschiebungen in Inger Christensens „Gopler“ und Pia Tafdrups „De fem sanser“. In: *IZfK* 11 (2024). 163-182.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-0b61-9ce8

Henrike Fürstenberg (Kiel)

Töne, Licht und Quallen: Metaphorische Verschiebungen in Inger Christensens „Gopler“ und Pia Tafdrups „De fem sanser“

Sounds, Light, and Jellyfish: Metaphorical Shifts in Inger Christensen's "Gopler" ["Jellyfish"] and Pia Tafdrup's "De fem sanser" ["The five senses"]

Metaphorical shifts from one subject area to another are a central structural strategy in Inger Christensen's work. This principle will be demonstrated and discussed in this paper by referring to the poem "Gopler" ["Jellyfish"] from "lys" ["light"], 1962. The Danish contemporary poet Pia Tafdrup, whose work is influenced by Christensen, also makes use of a distinctive, associative imagery in her pentalogy "De fem sanser" ["The Five Senses"] (2014–2022). This paper contrastively explores the ways in which metaphorical shifts function in Christensen's and Tafdrup's poetry. Christensen realizes the metaphors' potential in a radical way through the semantic superimposition of different subject areas. Thus, the regularities of the designed world are solely valid within linguistic structures, opening up new spaces of cognitive experience. In Tafdrup's work, the texts' different levels of meaning tend to remain separable. Here, the focus is on an associative technique of erratic and surprising transmissions, often applied to the external and the internal in a way that the cutting conciseness of the poems touch the reader almost sensually.

Keywords: Pia Tafdrup, Inger Christensen, Metaphor

1 Einführung

1983 schrieb die dänische Lyrikerin Pia Tafdrup über Inger Christensens Debütband „lys“ [„Licht“] (1962): „Gang på gang trækker ordene sig sammen for derpå at udvide sig, fordi der uafledigt skabes nye forbindelser.“ [„Immer wieder ziehen die Worte sich zusammen, um sich daraufhin wieder auszudehnen, weil unablässig neue Verbindungen entstehen“].¹ Was an die Bewegung einer Qualle erinnert, steht in doppelter Hinsicht im Zentrum dieses Beitrags: Inger Christensens Gedicht „Gopler“ [„Quallen“] aus „lys“² einerseits sowie „unablässig neue Verbindungen“ im Sinne *metaphorischer* Verbindungen andererseits. Untersucht werden letztere anhand von lyrischen Texten Pia Tafdrups und Inger Christensens, deren Lyrik eine der Inspirationsquellen für Tafdrups Werk darstellt.

Das aktuelle Werk Pia Tafdrups ähnelt Inger Christensens frühem Schaffen in mehrerer Hinsicht. Unter anderem spiegeln in beiden Fällen Naturphänomene und -zyklen das Verhältnis von Ich und Welt. Christensens „lys“ enthält Identitäts-Momentaufnahmen eines fragilen, mit der Außenwelt in zwingender, aber grotesker Wechselwirkung stehenden Ichs; Tafdrups Pentalogie „De fem sanser“ [„Die fünf Sinne“] (2014–2022) lotet anhand von Sinneswahrnehmungen menschliche und zwischenmenschliche Situationen aus. In diesem Beitrag möchte ich untersuchen, inwiefern ein Prinzip, das mir in Christensens frühem Werk besonders präsent erscheint, auch in Tafdrups aktuellen Gedichtbänden wirksam wird, nämlich das Prinzip metaphorischer Verschiebungen. Dabei ist es natürlich metaphorisch, von ‚Verschiebungen‘ zu sprechen. Was genau ist damit gemeint? Unter einer Verschiebung verstehe ich eine Fortsetzung des Sprachspiels aufgrund der spezifischen sprachlichen Eigenleistung einer Metapher, indem also eine Metapher auf Basis ihres Bedeutungspotentials – sei es assoziativ oder durch eine Rückführung auf den Sinngehalt einer der beiden Ebenen ihrer Bedeutung (Tenor/Vehikel) – eine neue Metapher oder neue metaphorische Wendungen hervorbringt oder eine neue Bedeutungsebene generiert.

An dieser Stelle ein Wort zur Terminologie: Generell bezeichnet eine Metapher die Versprachlichung eines Sachverhalts oder Gegenstandes durch Übertragung eines oder mehrerer Begriffe aus einem Seinsbereich, in welchem der Begriff überwiegend Anwendung findet, auf einen anderen Seinsbereich – z.B. bei ‚du Esel‘ vom Bereich *Tier* auf den Bereich *Mensch*.³ Metaphorik ist keine genuin

¹ Tafdrup (1983: 31). Alle Übersetzungen aus den Werken Pia Tafdrups stammen von der Verfasserin (H.F).

² Christensen (1989: 45).

³ Der Begriff der Metapher blickt auf eine kontroverse Begriffsgeschichte in verschiedenen Disziplinen zurück. Auch wenn sich gelegentlich noch die Definition findet, es handle sich um einen verkürzten Vergleich (bei dem das ‚wie‘ ausgespart wird), ist es der Metapher gerade wesentlich, zwei Bereiche miteinander und zusätzlich mit ihrem sprachlichen bzw. situativen

lyrische oder literarische Sprachqualität, sondern infolge der kognitiven Metaphertheorie⁴ Grundprinzip unseres Denkens und (sprachlichen) Handelns, was sich u.a. in der Durchdrungenheit alltäglicher Sprache durch Metaphern niederschlägt (in diesem Satz z.B. „Durchdrungenheit“, „niederschlägt“, aber auch „in“). Solche Metaphern werde ich in diesem Beitrag als Alltagsmetaphern bezeichnen. Die besondere Leistung der Metapher liegt in allen Fällen in der Interaktion beider Bereiche, die eine neue Bedeutung hervorbringt, die nur *im* Zusammenspiel zu haben ist.⁵ Pia Tafdrups Gedicht „Samklang“ [„Einklang“] aus der hier untersuchten fünfbandigen Reihe hat zwar etwas anderes im Sinn, beschreibt aber exakt dieses Prinzip der Metapher:

Hvis du synger din tone, og jeg synger min,
og vi synger på samme tid,

bliver din og min tone
en ny klang,

en tredje lyd opstår,
når de klinger sammen,
en ny egenskab,

[...], som ikke kan forklares
ud fra din tone og min hver for sig,

i vekselvirkningen mellem os,
[...]
lægges mere til,
[...].⁶

Kontext in eine unauflösbare Interaktion zu versetzen. Vgl. Fußnote 5. Zur Begriffsgeschichte der Metapher vgl. Willer (2005).

⁴ In ihren Grundzügen zuerst entwickelt von George Lakoff und Mark Johnson in „Metaphors We Live By“ (Lakoff / Johnson 2003).

⁵ Substitutionstheorien, die davon ausgehen, „daß ein metaphorischer Ausdruck anstelle eines äquivalenten wörtlichen Ausdrucks gebraucht wird“ (Black 1983: 61), beruhen auf der Annahme einer Ähnlichkeitsbeziehung zwischen den beiden an der metaphorischen Wendung beteiligten Konzepten. Dagegen ist eingewendet worden, dass diese Ähnlichkeit, beispielsweise also die zwischen einem Esel und einem Menschen, überhaupt erst durch die Verwendung des Bildes entsteht, dass die Metapher also nicht eine Bedeutung ersetzt, sondern generiert. Dementsprechend gehen (die plausibleren) Interaktionstheorien davon aus, dass beide Konzepte interagieren und sich gegenseitig beeinflussen; zudem interagieren sie auch mit ihrem Kontext. Die metaphorische Wendung bringt also eine ganz neue Bedeutung hervor, die nicht auf andere Weise Ausdruck finden könnte. Zu Interaktionstheorien und ihrer Bewertung vgl. Zymner (1991: 40-44).

⁶ Tafdrup (2020: 29).

Wenn du deinen Ton singst, und ich singe meinen,
und wir singen gleichzeitig

wird dein und mein Ton
zu einem neuen Klang

ein dritter Laut entsteht,
wenn sie zusammen klingen,
eine neue Eigenschaft,

[...], die nicht erklärt werden kann
durch deinen Ton oder meinen allein,

in der Wechselwirkung zwischen uns,
[...]
wird mehr hinzugegeben,
[...].

Natürlich gehört es zur Wesenheit der Metaphern, Bedeutungen zu verschieben (indem sie heterogene Gegenstands- und Seinsbereiche verflechten) und Sinn ‚nur‘ in Sprache zu generieren (also eine metaphorische Behauptung, die nur sprachlich möglich ist, beim Wort zu nehmen). Viele Autor:innen spielen damit, in der dänischen Literatur zum Beispiel Emil Aarestrup, etwa wenn er in einem subversiv ironischen Gedicht eine Frau *tatsächlich* als Rose auffassen möchte und dabei in die Not gerät, sich selbst als Stützstab zu bezeichnen, mit allen sich dadurch öffnenden Konnotationen.⁷ Aber bei Christensen ist die Verschiebung einer metaphorischen Ebene auf eine weitere – und zwar auf Basis von morphologischen, phonologischen, lexikalischen, semantischen oder assoziativen Analogien – zum Grundprinzip avanciert, auf dem das Funktionieren vieler ihrer Gedichte beruht. Das soll im nächsten Abschnitt dieses Beitrags anhand des Gedichtes „Gopler“ beispielhaft aufgezeigt werden.⁸

Pia Tafdrups Lyrik ist in verschiedener Hinsicht von Inger Christensen inspiriert. Ich möchte daher anhand von ihrer jüngeren Lyrik die Frage verfolgen, ob sich metaphorische Verschiebungen in diesen Texten ähnlich gestalten wie bei

⁷ Vergleichbare spielerische Sprachreflexionen finden sich in mehreren der Gedichte in „Digte“ (Aarestrup 1838); das hier kommentierte Gedicht heißt „I Blæsten“ [„Im Wind“]. Vgl. Fürstenberg (2019: 252-277).

⁸ Natürlich können metaphorische Verschiebungen als Prinzip lyrischen Schreibens generell gelten, welches aber – wie die folgende Einzeltextanalyse für das Werk Christensens nur exemplarisch aufzeigen kann – in der Lyrik Inger Christensens nicht nur besonders intensiv Verwendung findet, sondern als Strukturprinzip ihrer Gedichte wirksam wird. Im Rahmen dieses Aufsatzes ist ein Ausblick auf Christensens spätere Systemdichtung leider nicht möglich, in welcher das assoziative Potential nicht nur phonetischer und morphologischer, sondern auch bildlicher Sprachelemente dazu beiträgt, die Form der Gedichte überhaupt zu generieren. Vgl. den letzten Abschnitt dieses Kapitels.

Christensen. Dabei beziehe ich mich auf Tafdrups Pentalogie „De fem sanser“ mit den Gedichtbänden „Smagen af stål“ [„Der Geschmack von Stahl“] (2014); „Lugten af sne“ [„Der Geruch von Schnee“] (2016); „Synet af lys“ [„Der Anblick von Licht“] (2018); „Lyden af skyer“ [„Der Klang von Wolken“] (2020) und „Berøringen af hud“ [„Die Berührung von Haut“] (2022), die nach den menschlichen fünf Sinnen strukturiert sind und sich aufgrund ihrer strengen formalen und thematischen Komposition der System- und Konzeptdichtung zurechnen lassen.⁹

Zur Metaphorik in Tafdrups Werk liegen, soweit ich sehen kann, nur zwei Artikel zur Metapher der Wunder sowie zum Gedichtband „Hvalerne i Paris“ vor.¹⁰ Auf die Bedeutung der Metaphorik in ihrer neuesten Pentalogie wird in Rezensionen aber durchaus verwiesen.¹¹ Inger Christensens Metaphorik ist in verschiedenen Aufsätzen mit unterschiedlichen Schwerpunkten thematisiert worden, insbesondere in Bezug auf das Verhältnis von Welt und Sprache in ihrer Systemdichtung.¹²

2 Inger Christensen: „Gopler“

„[A]t lade, som om det ikke er mig, men sproget selv, der skriver“ [„[S]o zu tun, als schriebe nicht ich, sondern die Sprache selber“]¹³ kann als Prinzip hinter Inger Christensens Dichtung gelten.¹⁴ Die Analogie von Sprache zu Chemie und Biologie faszinierte sie; Korrespondenzen und besondere Verbindungen von Wörtern untereinander, die ihrem Klang geschuldet sein können, sind schon für ihren ersten Gedichtband „lys“ entscheidend, auch wenn dieser noch nicht der Systemdichtung zugerechnet werden kann und aus Einzeltexten besteht. In der inneren und äußeren, dynamischen Verbundenheit von allem mit allem sind Worte für Christensen gleichzeitig das, was Zusammenspiel ausdrückt – zum Beispiel im plötzlichen Zusammenfall zweier Phänomene in einer Metapher – und das, was Zusammenspiel erschafft.

⁹ Larsen (2022: online).

¹⁰ Recke (2009). Lesenswert zu Tafdrups Werk generell sind außerdem Barlyng / Schmidt (2022) sowie Dilling (1995).

¹¹ Vgl. die Rezension von Lars Holm Andersen zu „Smagen af stål“ [„Der Geschmack von Stahl“] (2014), in der er schreibt, der Stahl fungiere als eine umfassende Metapher, so dass er „sich mit den Gedichten vermengt und den Ausdruck färbt, so dass man alle verschiedenartigen Elemente in den Wörtern schmecken kann.“ [„at stålet blander sig med digtene og farver udtrykket, så man kan smage alle de uensartede elementer i ordene.“] (Andersen 2022: online).

¹² Für Beiträge, die vor dem Horizont dieses Aufsatzes von Interesse sind, vgl. Fußnote 24. Zur Bedeutung von Metaphorik für Christensens Lyrik vgl. auch Bødker (1995).

¹³ Zitiert aus dem Essay „Den naive læser“ [„Der naive Leser“] in „Hemmelighedstilstanden“ [„Der Geheimniszustand“]; Christensen (2000: 12).

¹⁴ In diesen kurzen einleitenden Worten zu Christensen beziehe ich mich vorwiegend auf meinen Beitrag zu Inger Christensen im Kritischen Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur (KLfG); Fürstenberg (2018).

Die Gedichte in „lys“ (1962) und „græs“ [„Gras“] (1963) umkreisen modernistisch (weibliche) Identität, Sexualität, Sehnsucht, Isolation und Angst, aber auch den Zusammenhang von Mensch und Natur, Entstehen und Vergehen. Das Ich der Gedichte ist ein fragiles Ich, das stets einen Zusammenhang ausdrückt, sich selbst aus einem Zusammenhang schöpft. Indem die Welt (sprachlich) als durch das Ich erschaffen präsentiert wird, das Ich aber zugleich Teil dieser Welt ist, ist es ein potentes und leidendes Ich zugleich. Die Welterfahrung dieser Gedichte ist Sprach- erfahrung – die dichte, teils kühne Metaphorik ein Teil davon. Das Gedicht „Gopler“, das im Folgenden analysiert werden soll, beruht auf Verschiebungen der Attribute von Qualle, Sonne und Mensch.

Gopler

Skyernes vemod. Et vinterligt lys allerede.
 Og sommerens sidste ilanddrevne sole
 som blålige gopler på stranden.
 Jeg tar dem i hånden slimede kolde,
 står med en slatten sol under himlen –
 og sæd glider ud mellem stivnede fingre.
 Betragter det forskelsløst opdelt anlæg,
 en gådefuld enhed af øjne og køn
 og lytten mod andre systemer af sole.
 Græder du atter. Så adspredte er vi.
 Længes mod atter at blive identiske,
 vandre som sole og brændende køn
 over himlen før alting blir mørke.
 Men skyernes drift standser op allerede.
 Goplerne blåner forfrosne og små.
 Sommerens flugt lukkes inde.
 Jeg står med en slatten sol under himlen:
 åh at bevare dens frugtbare varme en vinter.¹⁵

Quallen

Die wehmut der wolken. Ein winterliches licht schon.
 Und die letzten an land getriebenen sonnen des sommers
 wie bläuliche quallen am strande.
 Ich nehme sie in die hand schleimig kalt,
 stehe mit einer schlaffen sonne unterm himmel –
 und samen gleitet zwischen erstarrten fingern hinaus.
 Betrachte die unterschiedslos aufgeteilte anlage,
 eine rätselhafte einheit aus augen und geschlecht
 und lauschen zu anderen systemen von sonnen.
 Weinst du wieder. So zerstreut sind wir.
 Sehnen uns danach wieder identisch zu sein,
 wie sonnen und brennende geschlechter über den
 himmel zu wandern eh alles dunkel wird.
 Doch die drift der wolken bleibt schon stehen.

¹⁵ Christensen (1989: 45).

Die quallen blauen verfahren und klein.
 Der flug des sommars wird eingeschlossen.
 Ich stehe mit einer schlaffen sonne unterm himmel:
 ach ihre fruchtbare wärme einen winter behalten.¹⁶

Das 18-zeilige Gedicht handelt von der Wehmut des Übergangs von Sommer zu Winter und wird anhand der Gleichsetzung von Qualle und Sonne entwickelt, aus der verschiedene weitere metaphorische Analogien hervorgehen. Es beginnt mit einer anthropomorphisierenden Genitivmetapher: „Skyernes vemod“ [„Die wehmut der wolken“]. Vers 1 und 2 entwerfen zudem die zentrale Dichotomie des Textes: Winter vs. Sommer, die in späteren Versen anhand von Wärme vs. Kälte, groß vs. klein, Fruchtbarkeit vs. Stillstand teils implizit, teils explizit weiter semantisch gefüllt wird.

Die wesentliche metaphorische Gleichsetzung des Textes (Sonne = Qualle) findet in Vers 3 in einem Vergleich statt („som blålige gopler på stranden“ / [„wie bläuliche quallen am strande“], der aber tatsächlich schon in Vers 2 metaphorisch umgesetzt wird: In diesem Vers ist „ilanddrevne“ [„an land getriebenen“] eine Metapher, auch wenn diese kaum auflösbar ist. Denn worum soll es sich bei den angelandeten Sonnen eigentlich handeln? Die Qualle ist schon mitgedacht, bevor sie expliziert wird – textlich schließt die Assoziation nicht vom Quallenkörper auf die Sonne, sondern umgekehrt.

Die erste metaphorische Verschiebung findet in Vers 4 statt und basiert darauf, die Metapher („ilanddrevne“ [„an land getriebenen“]) und den Vergleich wörtlich zu nehmen, aus Sprache also fiktionsinterne und nur sprachlich mögliche Wirklichkeit zu generieren: Das Ich nimmt „sie“ [„dem“] in die Hände, grammatisch also die Sonnen, semantisch aber die Quallen („slimede kolde“ / [„schleimig kalt“]), was in Vers 5 expliziert wird, indem das lyrische Ich mit einer schlaffen Sonne in der Hand dasteht. Der Wechsel vom Plural zum Singular (Vers 4/5) folgt der Logik der semantischen Einheiten des Gedichts, da es eine Vielzahl an Quallen, aber nur eine Sonne gibt. Die Verschiebung Sonne → Qualle wird also absolut beim Wort genommen, wobei die Sonne nun umgekehrt Quallenattribute annimmt: Sie ist feucht („slimede“), kalt („kolde“) und verliert Samen („sæd“), was auf den letzten Vers vorausgreift. Das folgt nicht physikalischer, sondern allein sprachlicher Logik, als ein fortgesetztes Auseinanderhervorgehen neuer metaphorischer Wortkomplexe. Die sexuelle Konnotation der schlaffen Qualle, aus der Samen tropft, in der Hand des lyrischen Ich bleibt nicht zwischenmenschlicher, sondern sprachlicher Verbindung geschuldet. Während es daher einerseits nicht von der Hand zu weisen ist, dass der Text als postkoitales Gedicht lesbar ist, stellt dies andererseits auch eine Reduktion seines Bedeutungspotentials dar.

Die Wehmut des Abschieds ist also in die Differenz zwischen warmer Sonne und kalter Qualle gefasst, was aber nur dann funktioniert, wenn man die Qualle als erkaltete Sonne versteht. Aber – das ist hier wesentlich – Verschiebungen werden

¹⁶ Christensen (2008: 71).

in diesem Text nicht nur semantisch-assoziativ hergestellt, sondern auch aufgrund anderer sprachlicher Einheiten, z.B. durch das morphologische oder phonologische Potential der Wörter, etwa durch die Assonanz von „himlen“ [„himmel“] und „fingre“ [„fingern“] in Vers 5 und 6: Der Kosmos (Ganzes) und ein Körperteil (Detail) geraten in parallele Verbindung, was durch die s-Alliteration beider Verse verstärkt wird.¹⁷ Das Ich steht allein unter dem Himmel, da die Sonne schlaff [„slatten“] ist und sich in der Hand des Subjekts statt am Himmel befindet. Himmelskörper und Subjekt sind also nicht kategoriell oder hierarchisch unterschieden, sondern prinzipiell – als Zeichen in einem sprachlichen System – austauschbar.

Das lyrische Ich betrachtet die Qualle; deren „unterschiedslos aufgeteilte anlage“ [„forskelsløst opdelte anlæg“] weist auf das kosmische System der Natur zurück, „øjne og køn“ [„augen und geschlecht“] der Qualle korrespondieren als Körperteile mit „fingre“ [„fingern“]. So spiegelt die Qualle die sprachliche Dualität von Kosmos („himlen“ / [„himmel“]) und menschlichem Körperteil („fingre“ [„fingern“]), wodurch die Fragen nach Identität („gådefuld enhed“ / [„rätselhafte einheit“]), dem Verhältnis von Ich und Welt, nach der Beziehung von Teil und Ganzem angetippt werden, die in „lys“ so zentral sind. Durch die Betrachtung des Details öffnet sich eine kosmische, „wundersame Vision“.¹⁸ Genau in der Mitte des Textes findet sich eine überraschende inhaltliche Zäsur: Ein lyrisches Du wird, unvermittelt und unmotiviert, adressiert. Das – offensichtlich erneute – Weinen¹⁹ des lyrischen „du“ spiegelt dabei nicht die Situation des Ich: „Så adspredte er vi.“ [„So zerstreut sind wir.“] Menschen sind offensichtlich so „zerstreut“ wie „andere systeme von sonnen“; ihr Zusammenleben ist eher von synekdochischer²⁰ Getrenntheit als metaphorischer Übereinstimmung bestimmt: Sie sind nurmehr Einzel-Teile eines mythisch vergangenen Ganzen, das von Identität zeugte.²¹ Der Quallenkörper, ein in der Tat „rätselhafter“ [„gådefuld“] gehirnloser Organismus, dient hier einerseits aufgrund von optischen Merkmalen, andererseits aufgrund von einer haptisch-sensuellen Gleichsetzung zwischen Konsistenz und Sperma als Grundlage der metaphorischen und metonymischen Übertragungen.

¹⁷ Diese Assoziation, die auf der materiellen Seite der Sprache beruht, lässt sich insofern als metonymisch verstehen, als die Übertragung einem gegebenen Zusammenhang geschuldet ist.

¹⁸ Tafdrup (1989: 26).

¹⁹ Es wäre zu überlegen, ob im Weinen das Austreten von Samen aus dem Quallenkörper adressiert wird und somit eine weitere metaphorische bzw. metonymische Verschiebung vorliegt, kraft derer Qualle und „du“/Mensch miteinander verbunden werden. Umso deutlicher tritt dadurch die Differenz zum betrachtenden „ich“ hervor.

²⁰ Die Übertragung von der Sonne und ihrer Glut auf die Qualle ist hingegen metonymischer Natur, da das Sonnenlicht im Quallenkörper widerleuchtet. Der Mensch als „brennendes Geschlecht“ wiederum partizipiert an dieser Metonymie, ist aber selbst als (ins Mythische verschobene) Synekdoche zu lesen: So verschiebt sich auch die Qualität der bildlichen Übertragungen.

²¹ In jüngerer Zeit gelten Quallen, insbesondere in der queeren Literatur, als Symbol für fluide Identitäten. Zu diesem Aspekt wie auch generell zur Quallenforschung und -symbolhaftigkeit vgl. Hamen (2022).

Die Sehnsucht nach einer (mythologischen) Übereinstimmung („længes mod atter at blive identiske“ / [„Sehnen uns danach wieder identisch zu sein“]) in Vers 11/12 wird dabei aus einer erneuten und potenzierten metaphorischen Verschiebung generiert: Menschen (Einheit des getrennten lyrischen Ich und Du) nähren die Sehnsucht, wieder „wie Sonnen“ („som sole“) und „brennende Geschlechter“ („brændende køn“) über den Himmel zu „wandern“. Vor dem Hintergrund der vorherigen Verse sind diese Geschlechter die semantische Einheit aus Sonnen- glut, Qualle und partieller menschlicher Identität. Der Mensch ist – so lässt sich das lesen – einer Identität und Vereinigung stiftenden Einheit zwischen dem kosmischen System („vandre som sole“ / [„wandern wie Sonnen“]) und den Einzelphänomenen der Natur („brændende køn“ / [„brennende geschlechter“]) zumindest in einer rückwärtsgerichtet, mythischen Sehnsucht teilhaftig.

Dieser Gedankengang, die aufgeglommene Identität und damit die nur in der Sehnsucht avisierte zyklische Bewegung werden „aber“ gestoppt, indem das System der Natur wieder zum Tragen kommt: In einer dreigliedrigen Antiklimax der Verse 14-16, die antithetisch zum Sonnenmotiv steht, setzen sich Stillstand („standser op“ / [„bleibt schon stehen“]), Kälte („blåner forfrosne“ / [„blauen verfroren“]) und Eingrenzung („Sommerens flugt lukkes inde“ / [„Der flug des sommers wird eingeschlossen“]) durch. Vers 15 ist dabei besonders prägnant: „Goplerne blåner forfrosne og små“ [„Die quallen blauen verfroren und klein“], denn hier werden den Quallen die Denotate der Sonne (,leuchtend‘, ,warm‘, und ,groß‘) abgezogen, die zuvor ihre Semantik speisten: Das System der Sprache und der Jahres- und Tageskreislauf der Natur generieren gemeinsam die Logik dieser Verse. In den letzten beiden Versen wird die Sehnsucht nach dem Andauern des warmen und fruchtbaren Sommers zum Ausdruck gebracht, der in den sonnenbeschiedenen Quallen eingeschrieben schien, so dass sich der Blick zum Kosmischen öffnen konnte.

Die Verschiebungen in diesem Text generieren fast hermetische Überlagerungen, deren außersprachliche Gegensätzlichkeit keine Auflösung findet. Letztlich behandelt er das Thema von Identität und Verschiedenheit: Übereinstimmung, die aufgrund von sprachlichen Zeichen und ihren Denotaten und Konnotaten möglich ist, ist durch einen Mangel an Identität in der Realität kontrastiert – zwischen Ich und Du, Mensch und Ursprung –, der die Sehnsucht nach einer nicht nur metaphorischen Übereinstimmung speist. In dieser könnten die Attribute der Fruchtbarkeit und Wärme bewahrt werden. Dies wird aber auf einer weiteren sprachlichen Ebene wiederum dementiert: Der erste und letzte Vers sind die beiden einzigen fünfhebigen und durchgängig daktylischen Verse des Gedichtes, was auf den zyklischen Gang der Natur zurückverweist, in der Wärme und Kälte einander abwechseln. Es liegt am Subjekt, mit der erschlafften Sonne in der Hand, in seiner Sehnsucht („åh“ [„ach“]) die Wärme zu bewahren, die durch ihre Fruchtbarkeit den Zyklus des Lebendigen aufrechterhält.

Die semantischen Verschiebungen in diesem Text werden also, so kann ein ganz knappes Zwischenfazit lauten, durch Korrespondenzen der Wörter selbst

hervorgebracht, seien diese semantischer, phonologischer oder anderer Art. Sie sind darin keinem logischen System als dem der Sprache verpflichtet. Keineswegs ist dieses Prinzip bei Christensen exklusiv für „Gopler“ – bereits das kurze Eröffnungsgedicht im Band „lys“, das ich an anderer Stelle ausführlicher kommentiert habe,²² bedient sich desselben Verfahrens:

„Hvis jeg står / alene i sneen / blir det klart / at jeg er et ur // hvordan skulle evighed / ellers finde rundt“²³ [„Stehe ich / alleine im schnee / wird klar / daß ich eine uhr bin / wie sollte die ewigkeit sich / sonst zurechtfinden“].²⁴ Zeigt sich Identität hier dem Wechselspiel von Zeit und Raum unterworfen, folgt die Verschiebung vom Ich als metaphorischer Uhr zur personifizierten Ewigkeit ganz wie in „Gopler“ einer rein sprachlichen Logik. So ist das metaphorische Verbalglied „finde rundt“ [„zurechtfinden“, wörtlich: rund oder herum finden] durch die dem Ich entsprechende „Uhr“ und ihre Kreisförmigkeit motiviert. Nur andeutungsweise kann hier darauf verwiesen werden, dass Gleiches schließlich auch für die Systeme von Christensens Langgedichten wie „det“ [„das“] (1969) und „alfabet“ [„alphabet“] (1981) gilt, welche in hohem Grad von semantischen Verschiebungen und anderen Formen der Muster- und Systembildung leben, die auch metaphorischer Natur sind. In der Forschung ist die Metaphorik dieser Texte in verschiedener Weise dementsprechend etwa als musterbildend²⁵ oder als treppenstufenartiges metaphorisches Wechselspiel, das Sprache als Natur und Welt als Bewusstseinsinhalt ausweist,²⁶ gefasst worden. Die Argumentation dafür, dass man die bildlichen Verfahren der Systemdichtung trefflicher Weise mit dem Prinzip der metaphorische Verschiebungen fassen kann, kann hier nur angedeutet werden.

3 Pia Tafdrup: „De fem sanser“

Tafdrups Lyrik in „De fem sanser“ (2014–2022) ist gegenstandsbezogener und themenzentrierter als Christensens Gedichte in „lys“ und „græs“. Tafdrup

²² Fürstenberg (2022: 19-21).

²³ Christensen (1989: 9).

²⁴ Christensen (2008: 7).

²⁵ Vor dem Hintergrund der Sprache als Mimesis von Natur in Christensens „Biopoetik“ wendet Haugland den naturwissenschaftlichen Begriff des Musters auf „det“ [„das“] (1969) an. Unter Rekurrenz auf Ricœurs Metapherbegriff als Konflikt zwischen Identität und Differenz gelangt sie zu dem Schluss, die ständige Bewegung zwischen Ablehnung und Einverleibung, die das System in Christensens Lyrik zeitige, lasse sich als ein metaphorischer Prozess beschreiben, und begreift dementsprechend Christensens Lyrik als Interaktion verschiedener, hierarchischer und prozesshafter Muster. Das Prinzip dahinter versteht sie als „Bedeutungskonstruktion, die in ihrer Grundstruktur als ein metaphorischer Prozeß beschrieben werden kann [...], wo der Leser Ähnlichkeiten auf dem Grunde des Unterschieds herstellt“. Vgl. Haugland (2005). Es wäre lohnend, von diesem Gedanken ausgehend die metaphorischen Verschiebungen in Christensens Systemdichtung genauer zu untersuchen.

²⁶ Larsen (2002: 61-65).

beschreibt und reflektiert Szenerien, Begegnungen, jahreszeitliche Phänomene, Körpervorgänge. Dabei gehen die Texte von der Imagination oder Erfahrung einer sinnlichen Sensation oder von dem Prinzip hinter einer solchen aus, jeweils in Bezug auf den Geschmackssinn im ersten, den Geruchssinn im zweiten, Sehsinn im dritten, Gehörsinn im vierten und den Tastsinn bzw. die taktile Wahrnehmung im letzten Band. Im Zentrum stehen das Verhältnis von Ich und Du, Identität, Natur, Sexualität, Krieg, Mensch, Technologie, Körper, Angst, Anfang und Ende von Beziehungen. Dabei werden situative und häufig auch repetitive Sinnes- und Alltagseindrücke exakt ausgelotet. Auch deklaratives Wissen, zum Beispiel über chemische oder neurophysiologische Prozesse, wird wiedergegeben.

In vielen Fällen ist z.B. die Situierung in einer Jahreszeit oder in einem bestimmten Stadium einer Paarbeziehung dabei nur implizit mitgegeben. Z.B. wird im gleich näher zu betrachtenden Gedicht „Rimtåge“ [„Frostnebel“] aus „Lugten af sne“²⁷ die Situierung in der kalten Jahreszeit zunächst nur durch den Hinweis auf die gefrierende Atemluft offenbar oder in „Ørering“ [„Ohrring“] aus „Smagen af stål“ (2014)²⁸ anhand von Überlegungen zur Reparatur eines defekten Ohrrings unausgesprochen deutlich, dass das lyrische Ich seit Längerem eine Affäre hat.

Beim Querlesen der Texte fällt schnell ins Auge, dass die Figur des Vergleichs (die Analogien zwischen zwei getrennten Gegenständen zieht) in vielen der Texte als grundlegendes bildliches Verfahren präsenter ist als die Metapher (in der sich zwei Gegenstände überlagern);²⁹ in „Rimtåge“ etwa finden sich vier explizite Vergleiche in 21 Versen.³⁰ Ein Ineinander semantischer Ebenen macht sich dennoch auch und in ganz spezifischer Weise in Tafdrups Gedichten geltend, vor allem indem innere und äußere Vorgänge einander beleuchten. Dies soll kurz anhand des Gedichtes „Rimtåge“ illustriert werden.

In dessen erstem Vers beschreibt das lyrische Ich, wie ihr/sein eigener (in der Winterluft gefrorener) Atem und der des lyrischen Du einander begegnen und

²⁷ Tafdrup (2016: 22).

²⁸ Tafdrup (2014: 37f.).

²⁹ Viele der Metaphern sind konzeptuelle oder ontologische Metaphern (Alltagsmetaphern), wie zum Beispiel „Skorstene står“ [„Die Schornsteine stehen“] oder „Blodet cirkulerer“ [„Das Blut zirkuliert“]. Hingegen sind viele von Christensens Metaphern alltagsferner und dadurch hermetischer, z.B. „brændende køn“ [„brennende Geschlechter“], „en slatten sol“ [„eine schlaffe Sonne“] oder komplexe metaphorische Wendungen wie „Sommerens flugt lukkes inde“ [„Der flug des sommers wird eingeschlossen“]. Gleichzeitig muss jedoch bemerkt werden, dass dies nicht für Tafdrups Lyrik generell gilt, sondern hier eher ex negativo für Christensens Lyrik festgehalten werden kann, dass ihre Metaphorik sich im Ganzen als besonders fern von Alltagsmetaphorik und experimentell zeigt.

³⁰ Natürlich stellt dies keine generelle quantitative Wertung dar; allein schon durch ihre sprachliche Omnipräsenz sind Metaphern auch in Tafdrups Gedichten durchweg vorhanden. Die Menge an sowohl expliziten rhetorischen Vergleichen als auch impliziten Vergleichsstrukturen – Formulierungen des Erinnerns, Identifizierens, Feststellens einer Gleichartigkeit – ist jedoch in vielen Gedichten in allen fünf Bänden auffallend.

dann verschwinden, „som kærtegn ophører en dag, / det ved vi.“ [„wie die Zärtlichkeiten eines Tages aufhören, / das wissen wir.“]. Es wird also von einem äußeren, sichtbaren Phänomen auf ein anderes geschlossen, das einen inneren, emotionalen Ursprung hat („kærtegn“ / [„Zärtlichkeiten“]). In zwei Aspekten unterscheidet sich dies von den Verschiebungen in „Gopler“: Es handelt sich nicht um eine metaphorische Verschiebung, sondern um einen Vergleich, und es geschieht – in diesem Fall – anhand von einer bewussten kognitiven Operation („det ved vi“ / [„das wissen wir“]). In der zweiten Strophe werden Winterkälte, körperliche Nähe und alltägliche Mühen thematisch miteinander verbunden; die enthaltenen Metaphern lassen sich den Alltagsmetaphern zuordnen. Die dritte Strophe beginnt mit einer Betrachtung von rauchenden Schornsteinen am spätherbstlichen Morgen: „jeg ser røgen pulse stille over byen [...] / Træthed er indskrevet i kødet, muskler dirrer, / blodet cirkulerer, det rykker hårdt / i sjæl og nervetråde, et indre skred / når jeg går videre“ [„ich sehe den Rauch still über der Stadt qualmen [...]. / Müdigkeit ist in das Fleisch eingeschrieben, Muskeln zittern, / das Blut zirkuliert, es zieht kräftig / in Seele und Nervenfasern, ein innerer Sturz / wenn ich weitergehe“]. Hier wird durch die Doppeldeutigkeit von „pulse“ (qualmen, pulsieren) der Übergang zum Körperlichen vorbereitet, woraufhin die körperlichen und seelischen Vorgänge ineinandergleiten und metaphorisch verbunden sind, insbesondere bei „det rykker hårdt / i sjæl og nervetråde“ [„es zieht kräftig / in Seele und Nervenfasern“]. Die Verschiebung geht vom Physischen zum Psychischen, wobei „nervetråde“ [„Nervenfasern“] wieder eine physische Metapher ist. Das wiederum durch einen Vergleich geleitete Ende des Gedichts („som et prustende dyr sætter jeg mit ensomme aftryk“ [„wie ein schnaubendes Tier hinterlasse ich meine einsame Spur“]) lässt offen, ob die Verbindung zum lyrischen Du nach wie vor existiert.

Im Gedicht wird also ein Körperphänomen im Detail entfaltet und auf (zwischen-)menschliche Verhältnisse zurückgespiegelt. Die Verwobenheit sprachlicher Bilder prägt sich hier aber besonders durch den Vergleich zwischen Verschiedenartigem aus und nicht durch die Überlagerung. Während die Verschiebungen in Christensens früher Lyrik in radikalem Maß der Logik von Sprache und dem zyklischen System der Natur folgen, haben wir es bei Tafdrups Gedichten häufig mit einer Deskription zu tun, die plötzlich umschwingt – vom Äußeren aufs Innere bzw. umgekehrt oder auf einen ganz anderen Gegenstandsbereich. Dies geschieht in vielen Fällen individuell-assoziativ. Diese Behauptung möchte ich anhand von einem zweiten Textbeispiel erläutern, nämlich „Vinterblod“ [„Winterblut“] aus „Smagen af stål“ (2014).³¹

Vinterblod

Du terroriserer mig med liv,
siger du

³¹ Tafdrup (2014: 19).

og slynger mig et øjeblik
uden for mig selv.

Stilhed hamrer stål,
smeder lag på lag
til en damaskkniv,

ordene skærer mørkerødt,
stråler ud i kødet.

Og du terroriserer mig med død,
siger jeg

uden at kunne få luft.

Blankslebet solkulde,
feberflammer gennem luften.³²

Winterblut

Du terroriserst mich mit Leben,
sagst du

und schleuderst mich für einen Moment
aus mir selbst heraus.

Stille hämmert Stahl,
schmiedet Schicht um Schicht
zu einem Damastmesser,

die Worte schneiden dunkelrot,
strahlen aus ins Fleisch.

Und du terroriserst mich mit Tod,
sage ich

ohne Luft zu bekommen.

Blankgeschliffene Sonnenkälte,
Fieberflammen durch die Luft.

Strophe 1 besteht aus einer Deskription, einer in indirekter Rede wiedergegebenen Äußerung des lyrischen Du. Die Reaktion darauf ist in Form einer Metapher in Strophe 2 dargestellt („slynger mig [...] / uden for mig selv“ / [„schleuderst mich [...] / aus mir selbst heraus“]), die einen inneren Zustand beschreibt. Darauf folgt

³² Ebd.

in Strophe 3 ein assoziativer Sprung, der am ehesten durch die gewaltsame Bewegung des „slynger“ / „schleuderst“ motiviert scheint und eine Deskription aus einem ganz anderen Gegenstandsbereich hervorbringt, das Schmieden eines Damastmessers, wobei zusätzlich auch die peinigende Gesprächspause adressiert scheint. Strophe 4 verbindet den inneren Zustand und den neuen Gegenstandsbereich in einer komplexen Metapher: „ordene skærer mørkerødt, / stråler ud i kødet.“ [„die Worte schneiden dunkelrot, strahlen aus ins Fleisch“]. Strophe 5 besteht aus einer Deskription analog zu Strophe 1, einer Äußerung des lyrischen Ich, Strophe 5 setzt die Deskription fort (mit einer Alltagsmetapher). Strophe 7 schließlich verbindet metaphorisch alle bisherigen Bedeutungsebenen zu einer kaum auflösbaren, individuell-assoziativen Metapher. In dieser ist das hermetische Oxymoron „solkulde“ [„Sonnenkälte“] geschliffen wie das Messer, und ohne syntaktischen Anschluss gehen daraus antithetische „feberflammer“ [„Fieberflammen“] hervor, die durch die dem Ich unzugängliche (Str. 6) „Luft“ zucken – Spiegel der emotional zerreißen Dialogsituation. Man kann das semantische Schema des Gedichtes folgendermaßen darstellen:

- | | |
|------------|---|
| 1. Strophe | Deskription |
| 2. Strophe | Metapher (innerer Zustand) |
| 3. Strophe | → Assoziation (Sprung); aus 2. |
| 2. und 3.} | → 4. Metapher; verbindet 2. und 3. |
| 4. Strophe | Metapher (innerer Zustand) |
| 5. Strophe | Deskription |
| 6. Strophe | Deskription mit Alltagsmetapher |
| 7. Strophe | → Metapher, die alle Bedeutungsebenen verbindet |

Gerade in der Unvorhersehbarkeit dieser assoziativen Metaphorik liegt, wie überhaupt in der häufig überraschenden, schneidenden Prägnanz vieler dieser Gedichte, die Besonderheit der Texte in „De fem sanser“. Die metaphorische Gestaltung der Gedichte wirkt weniger systematisch, sondern sprunghafter – und trifft den oder die Lesende:n häufig da, wo man selbst schon steht oder stand, ohne es zu ahnen. Gerade durch die unerwartete Übertragung (in diesem Fall des Schmiedens eines Messers auf die Kommunikation zwischen Du und Ich und der Wirkung im lyrischen Ich) geht der Text „ind under huden“ [„unter die Haut“], wie Pia Tafdrup in oben erwähntem Artikel die wünschenswerte Wirkung von Lyrik beschreibt³³ und was sie als eine generelle Qualität literarischer Sprache hervorhebt. Im Kontext der Herausgabe des fünften und letzten Bandes der Pentalogie äußert Tafdrup: „Smag, dufte, billeder, lyde og berøringer kan kaldes frem i alle genrer, så de virker ind på den læsendes krop, i hvert fald på sindet. [...]

³³ Tafdrup (2021: online).

Sansningen står imidlertid ikke alene, sansning og erkendelse forudsætter uafbrudt hinanden.“³⁴ [„Geschmäcke, Gerüche, Bilder, Laute und Berührungen können in allen Genres hervorgerufen werden, so dass sie einen Einfluss auf den Körper des oder der Lesenden haben, in jedem Fall auf das Gemüt. [...] Die Sinneswahrnehmung existiert jedoch nicht isoliert, Sinneswahrnehmung und Erkenntnis setzen einander ununterbrochen voraus.“] Gerade, indem die Texte ihr Thema in Banalität verhüllen oder Gefühls- und Sinneseindrücke sezieren, kann die originelle, überraschende Metaphorik den oder die Lesende:n fangen – um in ihr oder ihm ein Schaudern, eine Wärme, ein Zurückschrecken oder eine Erkenntnis hervorzurufen, die unter die Haut geht.³⁵

Daraus ergibt sich noch eine zweite These: So wie der Vergleich in vielen dieser Gedichte als bildliches Verfahren im Vordergrund steht,³⁶ bleiben bei Tafdrup tendenziell die verschiedenen Bedeutungsebenen der Texte trennbar. Auch wenn

³⁴ Tafdrup zitiert in Noszczyk (2022: online).

³⁵ Insofern kann man sogar sagen, dass die Metapher in doppelter Weise der Körperlichkeit des Menschen verbunden ist. Einerseits gründet metaphorische Wahrnehmung infolge der kognitiven Metapherntheorie prinzipiell in Körpererfahrungen, z.B. in Bezug auf die Haut als Körpergrenze oder auf eine aufrechte Körperhaltung als Zeichen für Wohlbefinden, was sich in vielen Sprachen in Beispielen für konzeptuelle Metaphern wie ‚I’m feeling up‘ / ‚I’m feeling down‘ / ‚ein erhebender Gedanke‘ / ‚hoherfreut‘ usw. niederschlägt. Vgl. Lakoff / Johnson (2003); zur Metaphorik der Haut als Grenze vgl. Benthien (2001). Andererseits bergen sprachliche Bilder das Potential, direkt an Körperempfindungen des oder der Rezipient:in zu appellieren – etwa wenn die Liebe zur Nadel wird, die tief in die Haut sticht (eine Passage, die noch kommentiert werden wird): „Kærligheden sidder ikke bare som en strålende nål / i tøjet, den er stukket langt ind / i sjælen for at tilintetgøre.“ [„Die Liebe sitzt nicht einfach wie eine strahlende Nadel / im Kleid, sie ist weit hineingestochen / in die Seele, um zunichtezumachen.“]; Tafdrup (2022: 132). Im Überraschungs-Potential metaphorischer Verschiebungen kann diese grundlegende Nähe der Metapher zur Körperlichkeit fruchtbar gemacht werden.

³⁶ In vielen der Texte sind die Sinneseindrücke so berauschend ‚nah‘ am lyrischen Ich, dass etwa fälschlicherweise wie eine Synekdoche erscheinen kann, was gar keine ist – wie im Gedicht „Næser, et sammenlignende studie“ [„Nasen, eine vergleichende Studie“] (Tafdrup 2016: 29), wo es heißt: „Små og store, slanke og brede, lange og korte, / krumme og flade, opstoppnæser, skæve næser, / skulpturelle næser, næser med ring, / [...] næser, der fragter briller på næseryggen, / næser i stærkt varierede farver, alle / graver sig vej i den syntetiske lugt i kabinen“ [„Große und kleine, schlanke und breite, lange und kurze, / krumme und flache, Stupsnasen, schiefe Nasen / skulpturale Nasen, Nasen mit Ring, [...] Nasen, die Brillen auf dem Nasenrücken befördern, / Nasen in großer Farbvariation, alle / graben sich ihren Weg in dem synthetischen Geruch in der Kabine“]. Die Nasen stehen hier keineswegs synekdochisch – oder sogar metonymisch, wie es im forfatterweb heißt (online) – für die Personen, denen sie angehören, vielmehr fasst das lyrische Ich von seinem Flugzeugsitz aus die Nasen eben vollkommen distanzlos und exakt ins Auge. Tatsächlich finden sich neben lexikalisierten Metaphern wie „opstoppnæser“ [„Stupsnasen“] und natürlich auch „næseryggen“ [„Nasenrücken“] so gut wie keine Tropen im Text – bis auf die Verben („fragter“ / [„befördern“] und „graver“ / [„graben“]). Die Verschiebung, die hier stattfindet, ist eine Verschiebung der gewöhnlichen Perspektive und keine primär metaphorische.

dies bisher anhand von Gedichten aus den beiden ersten Bänden erarbeitet wurde, kann es auch z.B. für viele Texte aus dem letzten, 2022 erschienenen Band der Reihe geltend gemacht werden. Dies bezieht sich nicht nur auf ausformulierte rhetorische Vergleiche (mit ‚wie‘), auch wenn diese sich in großer Anzahl finden. Häufig fühlt das lyrische Ich sich auch durch etwas an etwas erinnert, vollzieht ein unwillkürliches oder reflektiertes Wiedererkennen nach, zieht Analogien und Gleichsetzungen.³⁷ In beiden Fällen geschieht dies jedenfalls überwiegend, ohne die Grenze zwischen beiden Bereichen – auch sprachlich – aufzuheben, wie im Gedicht „Sommerfuglevinger“ [„Schmetterlingsflügel“] aus „Berøringen af hud“: „Du stryger en finger / over min hud, // let som når sommerfugle / strejfer hinanden“ [„Du streichst einen Finger / über meine Haut, // leicht wie wenn Schmetterlinge / einander streifen“].³⁸ Dieses Prinzip löst bildlich die implizite Poetologie der Bände ein: Etwas, das uns berührt – eine sinnliche Erfahrung, ein Laut, eine Berührung, ein Geschmack – ruft eine Assoziation in uns wach, und es ist eben dieser Moment der Doppelgültigkeit, den Tafdrups Poesie nachbildet. Und zwar häufig, um in den letzten Versen der Texte zu einer metaphorischen Deckung verschiedener Bereiche zu gelangen – wie im zuletzt zitierten Gedicht: „[du] rører ved mig, rører ved mit liv.“ [„[du] berührst mich, berührst mein Leben.“]

Tatsächlich scheint dies auf alle fünf Bände zuzutreffen. Während inhaltlich innerhalb der Bände eine Verschiebung stattfindet und die Pentalogie sich von einem Fokus auf Krieg, Kummer und Härte im ersten Band zu Nähe, Liebe und Verletzlichkeit im letzten bewegt, bleiben die zentralen bildlichen Verfahren davon, soweit ich sehen kann, unberührt. Natürlich ist das ein ausschnitthafter Befund. Es lässt sich aber im Sinne eines Fazits vorsichtig generalisierend festhalten: Die metaphorische Technik der analysierten Gedichte beruht darauf, dass durch Assoziation oder Reflexion angeregte Sprünge in ganz andere Gegenstandsbereiche stattfinden. Häufig werden in den Texten zwei Zustände abwechselnd aufeinander bezogen, und häufig prägt sich dies in einer Verbindung von inneren und äußeren Zuständen aus. Diese aber bleiben in weit höherem Maße als bei Christensen aufschlüsselbar, d.h. voneinander unterscheidbar. Natürlich gilt dies nicht für die einzelnen Metaphern, weil das ihrem Wesen widersprechen würde, aber für die Bedeutungsebenen der Texte. Letztlich macht das die Gedichte weniger hermetisch.

Es scheint daher angemessen, bei Tafdrup eher von metaphorischer Verwobenheit statt von Verschiebungen zu sprechen. Wie bei einem Strickmuster, bei dem sich verschiedene Maschenarten unterscheiden lassen, oder bei einem Webstück

³⁷ Etwa in „Vi fødes igen“ [„Wir werden wiedergeboren“] (Tafdrup 2022: 132), wo es über eine unerwartete Begegnung heißt: „Kroppen reagerer ikke meget forskelligt / fra tilstande af pludselig panik eller angstanfald, / samme følelse af uvirkelighed, / identisk hjertebanken og frygt“ [„Der Körper reagiert nicht viel anders / als in Zuständen plötzlicher Panik oder Angstanfällen, / dasselbe Gefühl von Unwirklichkeit, / identisches Herzklopfen und Furcht“].

³⁸ Tafdrup (2022: 18f.).

aus verschiedenfarbigen Fäden, bleiben in den Gedichten die Ebene des Inneren und die des Äußeren meist trennbar. Dennoch finden sich metaphorische Verschiebungen, die aus genauen Beschreibungen, auch innerhalb einzelner Verse, und aus Reflexionen hervorgehen: Im letzten Band „Berøringen af hud“ etwa bezogen auf das Wesen der Haut, die zum Beispiel als Grenze entworfen wird. Im Gedicht „Vi fødes igen“ [„Wir werden wiedergeboren“]³⁹ lautet die zweite Strophe: „Kærligheden sidder ikke bare som en strålende nål / i tøjet, den er stukket langt ind / i sjælen for at tilintetgøre.“ [„Die Liebe sitzt nicht einfach wie eine strahlende Nadel / im Kleid, sie ist weit hineingestochen / in die Seele, um zunichtezumachen.“] Aus dem Vergleich (wie eine Nadel) resultiert eine metaphorische Gleichsetzung der Liebe mit der Nadel, die deren peinigendes Potential ins Psychische überführt, aber die Grenze zwischen Äußerem (Kleidung) und Innerem (Seele) als ein Hineinstecken bis unter die Haut impliziert.

Zudem kulminieren viele der Texte in einer überraschenden Abschlussmetapher, die die Grenzen aufhebt. So lautet die Konklusion aus einer Liebesbeziehung in „Vi fødes igen“ [„Wir werden wiedergeboren“]: „Jeg ser dig, / springer over vinden, blodet løber nyfødt i retning af *nu*.“ [„Ich sehe dich, / springe über den Wind, das Blut fließt neugeboren in Richtung *jetzt*.“]⁴⁰ In zumindest einigen ihrer Texte entwickelt Tafdrup also ihre Bilder, indem sie zunächst verschiedene Bereiche durch Gleichsetzung (sprachliche oder implizite Vergleiche) miteinander verwebt, bis dann in einer metaphorischen Abschlusspointe die Grenzen vollständig aufgehoben werden.

4 Konklusion

Es ist die genuine Leistung der Metapher, sprachlich Transfers zu generieren – das Neue und Überraschende aus dem Altbekanntem zu schöpfen. Die Frage, wie sehr man die Metapher beim Wort nimmt, wie sehr man der Metapher traut – auch

³⁹ Tafdrup (2022: 132). Gerade die Titel der Gedichte bergen häufig eine zusätzliche, den Inhalt erweiternde Metaphorik, die eine eigene Untersuchung wert wäre.

⁴⁰ Es finden sich aber in diesem letzten Band der Pentalogie auch mehrere Texte, in denen sich eine durchgängige metaphorische Überblendung zweier Bereiche geltend macht. Das Gedicht „Du er en himmel“ [„Du bist ein Himmel“] (Tafdrup 2022: 143) geht von der metaphorischen Gleichsetzung des lyrischen Du mit einem winderfüllten Himmel aus, wobei die Ebenen *Luft/Wind* und *Geliebter/Atem* durchweg verwoben werden. Auch hier kann von einer Kulmination im letzten Vers gesprochen werden, wo zur Wind-Metaphorik eine temporal-astronomische Dimension hinzukommt, wenn es heißt: „din ånde vugger og lindrer, / lyset kysser mig, / kysser mine drømme.“ [„Dein Atem wiegt und lindert, / küsst mich, / küsst meine Träume.“]. Analog und zugleich umgekehrt dazu wird im Text „Vinden elsker mig“ [„Der Wind liebt mich“] (Tafdrup 2022: 29) wie schon im Titel der Wind durchweg als Geliebter metaphorisiert. Ex negativo ist jedoch auch hier ein Vergleich eingeschrieben, z.B. im Vers „Vinden spørger ikke, om den kræmper“ [„Der Wind fragt nicht, ob er kränkt“] (ebd.). Hermetisch ist die metaphorische Verwobenheit in beiden Fällen nicht.

wenn sie jenseits rationaler Gesetzmäßigkeiten führt –, ist auch eine Frage danach, wie hermetisch die Texte geraten, die ihr folgen. Auch wenn die Analyse von Tafdrups Pentalogie ausschnitthaft bleiben muss und im Falle von Christensen nur ein Einzeltext näher beleuchtet werden konnte, lässt sich in Ergänzung zu den für „De fem sanser“ aufgestellten Thesen aufgrund der aufgezeigten Differenzen festhalten: Christensen setzt in „Gopler“ – und, was hier Behauptung bleiben muss, auch generell in ihrem lyrischen Werk – in ungewöhnlich radikaler Weise das Potential metaphorischer Sprachgestaltung um, wenn ihr lyrisches Ich *tatsächlich* mit einer Sonne in der Hand dasteht – und zwar „unter dem Himmel“, der dann keine Sonne mehr hat. Das Ineinander von Qualle und Sonne ist in diesem Text nicht mehr zu trennen, und durch die dadurch angestoßene metaphorische Verschiebung können im Gedicht auch Menschen wandernde Himmelskörper sein, quallengleich und sonnengleich zur selben Zeit als „brennende Geschlechter“. So entfaltet sich eine eigene Welt, deren Gesetzmäßigkeiten allein innerhalb sprachlicher Strukturen Gültigkeit haben – und, jenseits fantastischer Welten, das Irrationale und Unmögliche möglich machen, wodurch unsere Wahrnehmung in besonderer Weise gefordert wird. Nicht allein Sinneswahrnehmung und Erkenntnis, auch der ganz wörtlich *berührende* Überraschungseffekt metaphorischer Verschiebungen, die Denk- und Weltbereiche verbinden, welche außerhalb sprachlicher Logik unverbunden sind und bleiben müssen, öffnen so den Lesenden neue kognitive Erfahrungswelten.⁴¹ Natürlich weisen diese sprachlichen Verschiebungen und Verbindungen – um so mehr im Bereich der Systemdichtung, in der die Gesetzmäßigkeit organischer und universaler Verbundenheit sprachlich hervorgebracht wird – zurück in die Welt. Dennoch gilt: Wenn die Metapher ein Teil der Sprache ist und die Sprache sich selber schreibt (siehe Christensens implizite Poetologie wie oben zitiert),⁴² dann hat die Metapher unbestritten Gültigkeit, was auch immer sie behaupten mag. Sprache ist Mathematik plus Metapher – vielleicht kann man so die Verschiebungen zuletzt doch auf einen Punkt bringen.

Literatur

Aarestrup, Emil (1838): Digte. Kopenhagen.

Andersen, Lars Holm (2022): Smagen af stål – af Pia Tafdrup.

<https://www.assensbib.dk/nyheder/smagen-staal> [12.01.2024].

⁴¹ Ebenso wird zum Beispiel das lyrische Ich im ersten Gedicht in *lys*, wie bereits kommentiert, zu einer Uhr. Es gibt keine Möglichkeit, den Text an dieser Ich-Uhr-Gleichung vorbei zu lesen, was Identitätsperspektiven in einen völlig neuen Zusammenhang rückt – der sich rational nicht gänzlich ausloten lässt.

⁴² Vgl. Christensen (2000: 12).

- Barlyng, Marianne / Schmidt, Michael Kallesøe (2022): Poetiske partiturer. Et portræt af Pia Tafdrups forfatterskab. Gråsten.
- Benthien, Claudia (²2001): „Grenzmetaphern: Die Haut in der Sprache“. In: Dies.: Haut: Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse. Reinbek bei Hamburg. 25-48.
- Black, Max (1983 [1956]): Die Metapher. In: Haverkamp, Anselm (Hg.): Theorie der Metapher. Darmstadt. 55-79.
- Bødker, Marrian (1995): Kunstens tredje øje. Metaforens centrale rolle i Inger Christensens „sommerfugledalen“. In: Kritik. Bd. 28 (1995) Nr. 116. 30-40.
- Christensen, Inger (1989): lys og græs. Kopenhagen.
- Christensen, Inger (2000): Hemmelighedstilstanden. Kopenhagen.
- Christensen, Inger (2008): lys / licht. Aus dem Dänischen von Hanns Grössel. Münster.
- Dilling, Carsten (1995): Mindst ét sår har kroppen altid. Pia Tafdrups forfatterskab. Kopenhagen.
- forfatterweb: De fem sanser.
<https://forfatterweb.dk/oversigttafdrup-pia/fem-sanser> [14.06.2023].
- Fürstenberg, Henrike (2018): Inger Christensen. In: Domsch, Sebastian et al. (Hg.): Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur (KLFg). München. 104.
- Fürstenberg, Henrike (2019). Durch die Blume gesagt. Erotische Blumenmetaphorik in romantischer Lyrik: Stagnelius, Wergeland und Aarestrup. In: European Journal for Scandinavian Studies. Bd. 49 (2019) Heft 2. 252-277.
- Fürstenberg, Henrike (2022): Raum- und zeitsemantische Oppositionen als Analysekrterium: Beispiellektüren skandinavischer Gedichte (Staffeldt, Ibsen, Christensen, Tranströmer). In: European Journal for Scandinavian Studies. Bd. 53 (2022) Heft 1. 1-22.
- Hamen, Samuel (2022): Quallen. Ein Porträt. Berlin 2022.
- Haugland, Anne Gry (2005): Musterdichtung – Bedeutungswachstum in Inger Christensens Lyrik. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur. Bd. 52 (2005) Heft 1. Aus dem Dänischen von Hanns Grössel. 19-40.
- Lakoff, George / Johnson, Mark (2003 [1980]): Metaphors We Live By. Chicago/London.
- Larsen, Steffen Hejlskov (2002): Metaforsystemer. In: Passage - Tidsskrift for Litteratur og Kritik. Bd. 17 (2002) H. 42. 61-70.
- Larsen, Peter Stein (2022): Alle sanser er på spil i Pia Tafdrups sidste bind, hvor stil og stemning samvirker fornemt. <https://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/alle-sanser-er-paa-spil-i-pia-tafdrups-sidste-bind-hvor-stil-og-stemning-samvirker-fornemt> [3.10.2022].
- Noszczyk, Laura (2022). Hvad læser Pia Tafdrup.
<https://bibliotek.kk.dk/nyheder/anbefaling/hvad-laeser-pia-tafdrup> [13.06.2023].
- Recke, Renate (2009): Drømmens fugl i sproget og ordet i hvalfiskens bug – Om sprogets metaforer og logiske transformationer i Pia Tafdrups digtsamling Hvalerne i Paris. In: Tijdschrift voor Skandinavistiek. Bd. 30 (2009) H. 2. 225-254.
- Tafdrup, Pia (2014): Smagen af stål. Kopenhagen.
- Tafdrup, Pia (2016): Lugten af sne. Kopenhagen.
- Tafdrup, Pia (2018): Synet af lys. Kopenhagen.
- Tafdrup, Pia (2020): Lyden af skyer. Kopenhagen.
- Tafdrup, Pia (2021): Poesi. Er nyt blik at se med. <https://litteratursiden.dk/artikler/poesi-et-nyt-blik-se-med> [07.09.2022].

Tafdrup, Pia (2022): *Berøringen af hud*. København.

Tafdrup, Pia (1983): *Genesis kvinde drøm som begynder*. In: Holk, Iben (Hg.). *Tegnverden: En bog om Inger Christensens forfatterskab*. Århus. 17-32.

Willer, Stefan (2005): „Metapher/metaphorisch“. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hg. von Karlheinz Barck et al. Stuttgart. Bd. 7. 89-147.

Zymner, Rüdiger (1991): *Uneigentlichkeit. Studien zu Semantik und Geschichte der Parabel*. Paderborn.