

Zerstreute Gedanken beim Blättern in den Partituren der Weltpoesie

Dietrich Harth

Nothing's said till it's dreamed out in words
and nothings's true that figures in words only.
(Les Murray)

Wer andere Stimmen sucht, geht nach nebenan oder mag sich am Tischerücken beteiligen. Wer weiter geht – sei es im Dickicht der literarischen Genres, sei es auf den Webseiten –, der findet mehr, stößt er doch bald auf Stimmen, die ihm nicht nur anders, sondern auch fremd erscheinen werden. „Viele Sprachen sind in der Welt unterwegs...“ Sprachgrenzen liegen längst überall wie verwaahlte Heckenzäune im eigenen Land, im eigenen Dorf und Kopf, in den bunt bedruckten Büchern und natürlich im Code-Gestammel der Online-Lyrik auf den Bildschirmen. Es sind Grenzen, die noch den abgefeimtesten Fundamentalisten darüber belehren, was alles diesseits derselben an Verständnis möglich ist, wenn einer die Stimme hebt, um Wut oder Schmerz rauszuschreien. Doch schon beginnen die Schwierigkeiten: „Rien n'est plus proche du cri que la musique“, schrieb der Kongolese Tchicaya U Tam'si in den 70er Jahren,

Rien plus proche du verbe que le mot percuté,
mais jamais le cri. Cependant, le mot est-il pire,
s'il est seulement de tête? Le cri, du cœur; pire?

*Nichts ist dem Schrei näher als die Musik.
Nichts dem WORT näher als das abgeklopfte Wort,
jedoch niemals der Schrei. Ist aber das Wort schlimmer,
wenn es nur im Kopf ist? Der Schrei im Herz: schlimmer noch?*
(A 288, Ü: B. Thill)

Würde der Kopf sprechen, während das Herz schreit, so wäre gebrochene Mehrstimmigkeit das Schicksal der Individuen und im polyphonen Lärm kaum die eigene Stimme von der des andern zu unterscheiden. Was vor allem dort eine schmerzhaft e Erinnerung und Erfahrung sein kann, wo fremde

Herrschaft mit der Sprache der Väter deren Stimmen verdrängt hat. Das ist U Tam'sis Fall: Er schreibt nicht nur in der Sprache der andern, er denkt auch in den Begriffen ihrer Heroen Rousseau und Pascal, aber er stimmt diese gleichsam mit einem anderen Schlüssel. Und so preßt sich die eigene Stimme durch die Wörter der andern: „Kopfwörter für Kopfschmerzen!“ (*Mots de tête pour des maux de tête!*) Wie sorgfältig angeordnet auch immer die Wörter syntaktisch, semantisch und optisch in Verse umgebrochen auf der Seite erscheinen, sie wecken ein vielstimmiges Lesartengezwitscher, je nachdem in welcher Weltgegend der Baum literarischer Erkenntnis grünt.

Nicht unschuldig sind die Wörter, die U Tam'si benutzt, und gerade darum geeignet, zugleich mit der Rede den musikalisch, anders gesagt: den poetisch gezügelten Schrei über den von den Kopfwörtern verursachten Schmerz dissonant verklingen zu lassen. Das ist schon ein lyrisches Programm, eines der harten Gegensätze, nicht der Vermittlung. Des Afrikaners Absichten sind subversiv. Das Schwarze (*la nuit noire*) ist für ihn „strahlender als der Blitz“, Reinheit eine Frage der Mischung. Zwischen der eigenen und der Kolonialkultur liegt nicht Feindschaft, sondern eine dritte Kultur, eine Kultur der „mélange“, die Zensuren abweist und daher zwischen guten und schlechten Versen nicht unterscheiden will. U Tam'sis Wortspiele – *Jeu de mots jeu de vilain?* – sind Klangspiele, seine Texte sind – Qualität lyrischen Sprechens zu allen Zeiten und in allen Weltgegenden – fürs Hören und nicht allein fürs Lesen bestimmt:

Aimer me fut amer
 Le reste fut polisson
 La vie vous tient debout
 la mort vous fait tomber
 et le ciel est barbelé
 où faut-il courir doux
 sous tout ciel dérision
 l'ami sera le traître
 l'aimée la polissonne

*Lieben war mir bitter
 der Rest war verrucht
 Das Leben hält dich aufrecht
 der Tod läßt dich fallen
 und am Himmel ist Stacheldraht
 wohin soll der Sanfte sich wenden
 unter dem Himmel nur Hohn
 der Freund wird zum Verräter
 und die Geliebte verrucht*

Bin ich aber als Leser, der Wörter – in Buchstaben zerlegt – mit den Augen frißt, nicht unwiderruflich meiner eigenen Stimme ausgeliefert, ein stiller Kehlkopf-ref-Lektor, ein Flüsterer oder allenfalls, wenn es um Bewertungen geht, ein murmelnder Kunstkopf? Soll ich mein Urteil suspendieren, wenn einer die Beliebigkeit übers Gelingen stellt? U Tam'sis Lyrik ist paradigmatisch für jene verneinend an die europäische Formensprache anknüpfende Suche nach einem dritten Weg, dem mit jenen Maßstäben kaum beizukommen ist, die geneigt sind, mit Altmeister E. A. Poe alles didaktisch Verfärbte zum Schrott zu werfen.



Ich schlage ein Buch auf – ein mit Lob und lang anhaltender Wirkung bedachtes Compendium der Weltpoesie – und beginne linkerhand laut zu lesen:

Mattina

M'illumino
d'immenso

Te deshojé, como una rosa
Para verte tu alma,
y no la vi.
(M 8)

Selbst stilles Zelebrieren würde hier versagen. Die anderen Sprachen hemmen den Laut- und Lesefluß. Das Auge klaubt Buchstaben, das Ohr sucht im Fremden bekannte Melodien und der Leser schließlich rechterhand Rettung; denn auf der Seite vis à vis findet sich folgende Übersetzung:

Morgen

Ich erleuchte mich
Durch Unermeßliches

Ich entblätterte dich wie eine Rose,
um deine Seele zu erblicken,
und ich sah sie nicht.
(M 9, Ü: I. Bachmann; H. L. Davi)

Natürlich ist die Anordnung nicht ganz korrekt. Die Texte sind, wie ihre Sprachen, von verschiedenen Verfassern. Doch das Kombinationsspiel, das der Anthologist mit den Originalen spielt, scheint über die Sprachgrenzen hinwegzugehen. Vielleicht liegt diesem Spiel sogar eine Regel zugrunde, etwa die Regel der semantischen Progression, die es erlaubt, geographisch und zeitlich getrennte, weit auseinanderliegende Gedichte zu einem Poem der verwandten, ja der immer wiederkehrenden, wenn auch mäandernden Muster – ähnlich einem fast endlosen Teppich – zusammenzuweben. Wie auch immer, die zweite Strophe des spanischen, von Juan Ramón Jiménez geschriebenen Gedichts nimmt Ungarettis italienisches *immenso* in der letzten Zeile, die auch die letzte Gedichtzeile ist, in attributiver Verbindung mit dem Wort *esencia* (Duft) wie ein abgewandeltes Echo wieder auf:

und ich sah sie nicht.

Aber alles rundum
 - Horizonte der Länder und Meere -
 alles, bis ins Unendliche
 wurde von einem
 durchdringenden (*immensa y viva*) Duft erfüllt.

Diese hymnische Erotisierung des Universums steht, hervorgerufen durch die anordnende Hand des Herausgebers, im Licht der lakonischen Arabeske von Ungaretti (übrigens das Produkt einer langsamen Reduktion mehrerer Verse auf kleiner inspiratorischer Flamme). Und sie erscheint dem Leser, der sich mit der Ansteckungskraft von Kontexten auskennt, wie eine Lektüeranweisung, die den hermeneutischen Gedanken Brechts variiert, selbst die den lyrischen Text vollständig skelettierende Vivisektion könne den wahrhaft ästhetischen Essenzen nichts anhaben.

Die semantische Progression fügt an das zweite Gedicht, das nach dem Licht den Duft aufgehen ließ, ein drittes, das wie angetrieben vom Wachstumsmodell der Genesis mit zehn die Zahl der Verszeilen stark variierenden Strophen den Zweizeiler Ungarettis und die beiden Strophen des Spaniers Jiménez potenziert und überbietet. Dieser Text ist von Pablo Neruda und zeichnet einen besonderen Tag durch Klänge aus, um auf diese Weise - intentione editoris - nach Auge und Nase dem Ohr als Sinnesorgan zu huldigen: Die Welt wird aus den Sinnen geboren.

Die Welt - formulieren wir es noch einmal anders - *ist* die Wirklichkeit der buchstabierten Sinne. Aber sie erscheint in den Texten der Modernen nicht als synästhetisches Gebilde, hybride Textur aneinander klebender Sinnesattribute, sondern mal zerbrechlich, mal überfrachtet, mal reduziert oder scheiternd, mal blutig oder sowieso ganz am Ende: „Auf die Straße des Himmels geht Licht und verstreut Gedichte“, heißt es bei Cummings (M 13), aber „morgen nacht ist das Weltall zu Ende geschrieben“, ruft Gunnar Björling zurück, „das ist das Ultimatum“ (M 641).

Die semantische Progression geht weit über das gefürchtete oder beschworene Ende hinaus. Wer gelernt hat, die Zeichen im Cyberspace zu plastischen, dauernd wechselnden molekularen Verbindungen - Bausteine für imaginäre, ausufernde Welten - zu überreden, braucht keine Bedenken zu haben, wenn es darum geht, die Philologie aus den Koordinaten der klösterlichen Pagina und Textkohärenz zu lösen. Die polylingualen, vom Alphabet bis in die Silbenschriften Asiens sich verzweigenden Typographien der hier aufgeschlagenen Bücher legen es nahe, sie nicht nur als das zu konsumieren, was eine ehrwürdige Poesietradition dem Leser als paradoxe Botschaft einflüstert: Materien, durchs Feuer der Formgebung vom Festen gereinigt und in Aggregatzustände des Flüchtigen verwandelt, gleichwohl aber „dauerhafter als Erz“.



„Ich erleuchte mich / durch Unermeßliches.“ Mit diesem Zweizeiler des italienischen Poeten Giuseppe Ungaretti, übersetzt von Ingeborg Bachmann, startet Hans Magnus Enzensberger sein 1960 zum ersten Mal veröffentlichtes *Museum der modernen Poesie*. Das ist ein guter Start, zugleich Anknüpfen und Aufbruch. Denn das erste Wort des Mattina überschriebenen Zweizeilers hat den Geschmack der Aufklärung. Der Aufbruch aber, den der Morgen ankündigt, zehrt von dem, was sich nicht ausmessen läßt. Eine Anspielung auf den Sammeleifer des Anthologisten? Die Dunkelheit der westdeutschen 50er Jahre lichten, den Anschluß an das ozeanische Gefühl der poetischen Moderne suchen: Das, so läßt sich vermuten, waren starke Motive für den Herausgeber-Dichter; der lyrischen Moderne ein Museum einrichten, das einen beträchtlichen Aufwand an Schwarzer Kunst verlangt, damit Neugierige wie Kundige Übersetzung und Original vergleichen können.

Warum aber ein „Museum“? Klingt die Metapher nicht verfänglich? Grabesstille und Moder drängen den Sinnen sich auf, allenfalls ein Geruch nach Leim, Chemie und Schminke, nach dem Handwerkszeug des Mumifikateurs. Was sagt das Ende? Der Besucher wird am Ausgang des Kompendiums mit den Worten entlassen:

Ihr aber, wenn es soweit sein wird
 daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist
 gedenkt unsrer
 mit Nachsicht.
 (M 761)

Brechts Stimme und Brechts Vermächtnis: ein Appell Enzensbergers und ein poetischer Ausblick auf die außerhalb der Museumsmauern liegenden Landschaften Utopias; Ungarettis Erleuchtung läßt auf sich warten. Nachdem er in den späten 60ern von der Bitternis politischer Agitation gekostet, schreibt Enzensberger mit belegter Stimme im neuen Nachwort der wohlfeilen 80er-Ausgabe seines *Museums*: „Der rührende Glaube an die subversiven Kräfte der Literatur ist unterdessen stark in Mitleidenschaft gezogen worden.“ (M 786) Wer die Zeitungen aufmerksam liest, muß sich fragen, ob „rührend“ das passende Adjektiv ist, da die Furcht der Mächtigen vor dem freien Wort selbst der Lyrik mehr denn je in Mord und Vertreibung umschlägt. Brechts Botschaft *An die Nachgeborenen* – „Das arglose Wort ist töricht“ – ist längst noch nicht arglos. Die meisten Lyriker und Lyrikerinnen, deren Stimmen die hier zitierten Anthologien versammeln – es sind über zweihundertundfünfzig –, haben langjährige und schmerzliche Erfahrungen mit verschiedenen Formen des Widerstands gemacht. Einige wurden ermordet, andere – es sind mehr als fünfzig –

verfolgt, verbannt, zur Emigration gezwungen, ihrer Sprache beraubt, zu Stimmenimitatoren erniedrigt.



„Eheu fugaces, Postume, Postume ...“ *Webe – in eilender Flucht, Postumus, Postumus / entgleiten die Jahre ...* Die Moderne will klassisch werden, und als Zeuge zitiert der Kenner jenen Horaz, dessen Name sich mit der Hegemonievorstellung verbindet, die eigene Poesie sei dauerhafter als „Erz“ (L 101f.). Brechts Antwort, *beim Lesen des Horaz* aufgeschrieben, ist ein lakonischer Kommentar über die Chance, den Wandel der Systeme zu überleben.

Selbst die Sintflut
 Dauerte nicht ewig.
 Einmal verrannen
 Die schwarzen Gewässer.
 Freilich, wie wenige
 Dauerten länger.
 (L 99)

Des Schweden Gunnar Ekelöf Antwort ist wortreicher und sowieso mehrsprachig, doch im Grund wohl keine so rechte Antwort. Auch wenn hier nun, anders als in den bereits erwähnten Fällen, Seh- und Hörsinn in einem stummen Kampf mit polyglotter Beredtheit liegen:

Noëte, lumen, va, va, usque va, Noëte, mein Licht
 jetzt, jetzt kommt es dir nicht? Havete transistores
 balete transistores! Posthumus! Do you hear me?
 Die antike Platte kreist, wir müssen ihr weghelfen
 über die Sackgassenrillen wo sie verharrt und vor sich hinkreist
 Der Menschenschlager schlägt durch. Yes Posthumus
 I am closing down now.
 (L 100, Ü: N. Sachs)

Ekelöf variiert, parodiert, entmythologisiert. Kein Code, den er anschlägt, öffnet einen unverbauten kommunikativen Zugang zur Antike, zu dieser alten Platte, die, immer wieder neu aufgelegt und längst verbraucht, nichts als Rauschen von sich gibt: „im Knistern und Knirschen über Knicks und Knacks ...“ – eine onomatopoetisch gestimmte Geschichte der Sklavenhaltergesellschaft.

Die europäische Moderne, die sich nach einem *on dit* seit der Mitte des 19. Jahrhunderts über ihr problematisches Verhältnis zur Vergangenheit und zur europäischen Welt definiert, wirkt in Ekelöfs lyrischem Kauderwelsch wie ein schlechter Witz. Sie ist in diesen Versen ganz schön amüsant und von Wider-

sprüchen berauscht, da die unter dem Namen Posthumus angerufene Zukunft das schwindende Gedächtnis der kaum noch verstandenen, im Rauschen der modernen Kommunikationsmedien fast erstickten Antike bewahrt. „Das gegenwärtige Museum“, schreibt Enzensberger im Nachwort zu seiner Sammlung, in der Ekelöf mit mehreren die Antike zitierenden Gedichten vertreten ist, „ist durchgeistert vom Echo Catulls, von Bildern, die der indianischen und der Bantu-Dichtung entstammen, von Erinnerungen an das japanische Haiku, an die Chöre der griechischen Tragiker, an die Verse der Veden und der Metaphysical Poets, an die Kunst des Märchens und die des Madrigals.“ (M 769) Der Synkretismus des Westens – standardisiertes Kennzeichen der Moderne – lag zu diesem Zeitpunkt noch außerhalb der inzwischen mit bunter Mannigfaltigkeit in zahlreichen Literatursprachen wuchernden und sich dauernd neu konfigurierenden Kreolisierung. Enzensbergers Museum war offen im Sinne jener Weltliteratur, die er als das jedem europäisch erzogenen Ikonoklasten zugängliche Traditionshaus der Moderne begriff. Asien war nur eine aus weiter Ferne tönende Tempelglocke.



In den 90ern hat die Weltpoesie, so scheint es, die alten in Europa kartographierten Grenzen der Weltliteratur überwunden. Um die Moderne als Museumsstück hinter sich zu lassen, oder um sie durch Neubestimmung ihrer Grenzen zu revitalisieren? Die Frage ist verfrüht. Immerhin, Hartungs *Luftfracht* und Sartorius' *Atlas* haben die Entdeckerfreuden auf Länder ausgedehnt, die in Enzensbergers *Museum* nicht zu finden sind: Australien, China, Iran, Israel, Japan, Marokko etc. Eine Frage nicht nur der Beteiligung am soziokulturell-metropolitanen Internationalismus, sondern auch des Übersetzungsverkehrs zwischen den Sprachen.

Vom *Museum* 1960 zum *Atlas* 1995, das klingt auf bildlicher Ebene fast wie Rückschritt; liefert der Atlas doch das Koordinatennetz für jene Reisen, von denen der Sammler die Kuriositäten mitbringt, die er im Museum zur Schau stellen wird. Enzensberger versteht seinen Titel wörtlich: Die moderne Poesie ist seiner Meinung nach abgeschlossen, ein Teil der Geschichte. Sie ist allenfalls dann „immer noch“ als etwas Beunruhigendes zu verteidigen, wenn sich die historisch blinde Phänomenologie der philologischen Fachverweser über sie hermacht (M 771).

Doch der selbsternannte Museumsman, seinerseits Verweser einer prozeßhaft entwickelten Moderne, hat seinen Ausstellungsstücken eine teleologische Bewegung angedichtet, von der er annimmt, sie sei in den „Zentren der technischen Zivilisation“ am Ziel einer „poetischen Weltsprache“ angekommen (M 773ff.). Von diesem Evolutionsoptimismus hat sich Enzensberger später selbstkritisch distanziert.

Museen haben etwas Feierliches, sie bewahren das Ausgestellte vor schönem Gebrauch. Ihre Aura verdanken sie dem Kult des Auserwählten, mit dem der Kustode und Besucher vor dem Besten abzahlt, was er der eigenen Geschichte glaubt schuldig zu sein. Enzensberger ist kein Freund dieser Aura. Die Abfolge der Textanordnung in seinem *Museum* sei spielerisch zu verstehen: „Somit wäre die ideale Form dieses Museums die eines Kartenspiels. Sie würde es dem Leser gestatten, auf eigene Faust die Anordnung zu treffen, die ihm gefiele“ (M 782). Da spricht die Moderne in höchsten Tönen, denn sie ist bekanntlich in solche Katachresen verliebt, wie sie die gleichnishafte Engführung zwischen Museum und Kartenspiel heraufbeschwört.

I ran into a house of cards
and called it poesie.
(James Tate; A 324)



Im Japanischen steht *ma* für das deutsche Wort „Zwischenraum“ sowohl in temporaler als auch lokaler Dimension. Makoto Ooka aus Shizuoka schreibt in einem Gedicht:

Beim Schreiben von Gedichten
Habe ich an so etwas wie *ma*
Noch nie gedacht.

An den „Zwischenraum“,
Von dem Sie sprechen,
Denke ich vielmehr
Nur beim Atmen,
Das den Raum zwischen
„Zwischenraum“
Und
„Zwischenraum“
Auffüllen soll.
(A 20; Ü: Matthias Hoop)

Ooka weicht, nach der Bedeutung von *ma* gefragt, der Begriffsklauberei aus und zieht sich auf die Leiberfahrung zurück, die in der Sperrung der Verszeilen formaler Ausdruck wird. In dieser Erfahrung ist wie in einer anthropologischen Wunderkapsel die Keimzelle lyrischen Sprechens verborgen. *ma* „verstehen“, heißt Atmen, heißt Dichten im Spielraum zwischen den „Atemwenden“ (Celan). Denn, so fährt Ooka fort, im Gedicht

Können wir
 Den Atem anhalten,
 Wieder zu Atem kommen,
 Frei atmen,
 Außer Atem sein,
 Nach Atem ringen,
 Aufatmen,
 Durchatmen,
 Den längeren Atem haben,
 Oder eine Atempause einlegen.

Es ist eine freundliche Sicht auf das Leben, das den variablen Takt der Verse mit den Variationen der Atemzüge zusammendenkt. Einen „Tautropfen“ holt das Atemholen aus dem „unendlich großen *ma*“ der Lebenskraft. Die „Zwischenräume“ nennt Ooka daher den gestaltlosen „Ursprung jeder Gestalt“, dem, so suche ich mich den fremden Bildern zu nähern, die Wendung von innen nach außen, von der inneren Vision des Gedankens zur objektivierten Sprachgestalt zu verdanken ist.

Versuche dieser Art, die Stimmen der andern, die auf dem Übersetzungsweg ihren lebendigen Klang verloren haben, an den eigenen Atem- und Lebensvollzügen zu messen, belohnen den Leser oft mit dem Gefühl des Scheiterns. Daß sich, wie Hartung bemerkt (L 34), „das Gedicht all unseren Versuchen, es zu fassen, entzieht“, ist indessen ein Grund mehr, diese Versuche nicht aufzugeben. Denn das Babylon der Weltpoesie wird durch die Zwischenräume zwischen den Texten zusammengehalten. In diesen lebt wie ein Impuls der Verdacht, daß es Korrespondenzen gibt, mit deren Hilfe der Leser kulturvermittelnde Pfade aufspüren kann.



Enzensberger hat sein *Museum*, dessen Schaustücke die Moderne zwischen 1910 und 1945 repräsentieren, hausbacken wie ein Schullesebuch thematisch eingerichtet: „Augenblicke, Ortschaften, Meere [...] Meditationen, Zeitläufe“. Er hat zu diesem Zweck, wie er selber sagt, die Texte so lange „wie die Stücke eines Puzzles“ aneinander gelegt, „bis sich aus ihnen ein Kontext ergab“ (M 782): der Herausgeber als Interpret. Die Moderne erscheint so am Ende in relativ guter Ordnung, und der Leser darf sich sanfter Handreichung erfreuen.

Andere Zeiten und Köpfe – andere Ordnungs- und Rezeptionsprinzipien: Hartungs *Luftfracht*, die sich ausdrücklich als weitläufigen Anbau des *Museums* versteht und lyrische Güter aus der Zeitspanne zwischen 1940 und 1990 transportiert, packt ihre Texte in nach Dekaden bemessene „Magazine“. Die uralte Speichermetapher ist immer noch gut genug, dem Buch die Funktion eines bequem nutzbaren Langzeitgedächtnisses zuzugestehen. Der Interpret tritt hier

hinter die Verwaltung historischer Daten zurück, und der zum Vorschein kommende Frachtexpedient darf behaupten, das „spezifische Gewicht der luftigsten Sache der Welt entziehe sich den üblichen Messungen“ (L 5f.). Gleichwohl sollen die Gedichte, die Hartung nun doch wieder ganz konkretistisch als Meßinstrumente – er nennt sie „Indikatoren“ – betrachtet, ein Abwesendes, eine Art Gespenst, „bewahren“ und zugleich anzeigen, nämlich den „Geist der Epoche“. Dieser „Geist“ zeigt, hält man sich an den ersten und den letzten Text der Sammlung, martialische Züge. Das Magazin über die 40er beginnt mit René Chars *Le Lorient*, ein Gedicht, das den Kriegsbeginn signalisiert:

3 septembre 1939

Le lorient entra dans la capitale de l'aube
L'épée de son chant ferma le lit triste.
Tout à jamais prit fin.

*Der Pirol flog ein in die Hauptstadt der Morgendämmerung.
Das Schwert seines Liedes schloß das traurige Bett.
Alles war aus für immer.*
(L 36f.; Ü: Johannes Hübner)

Das Magazin über die 80er und mit ihm die Anthologie schließen Joseph Brodskys *Verse von der Winterkampagne des Jahres 1980*:

Schwarz bleibt allein die Schrift im Heft:
Lebensspur eines Hasen, wundersame Schneise.
(L 386; Ü: Felix Philipp Ingold)

Hartung möchte den Prozeß der internationalen Lyrikproduktion, dessen unübersichtliche Vervielfältigung im wuchernden Sprachenaustausch (Stichwort „Pluralität“) ihm nicht entgeht, an epochalen Brennpunkten sistieren, um Poesie und Ereignisgeschichte ins Gespräch zu bringen. Sein erläuterndes Kapitel über die 80er beginnt er jedoch mit der weiterreichenden Frage nach der „lyrischen Karte einer neuen Welt“, einer Welt, die seit 1940 durch Krieg, Genozid und kulturelle Metamorphosen grundstürzend verändert worden ist. Hartung holt sich die Antwort bei Derek Walcott (L 30):

I'm just a red nigger who love the sea,
I had a sound colonial education,
I have Dutch, nigger, and English in me,
and either I'm nobody, or I'm a nation.

Brodskys Kommentar zu diesem Text – „die Welt franst aus“ – wäre kein schlechtes Motto für den *Atlas der neuen Poesie*, mit dem Joachim Sartorius

wenige Jahre nach *Luftfracht* die neuen Karten der Weltpoesie – Spiel- und Wegekarten zugleich – vorgelegt hat. In die Ordnung der durch Enzensbergers *Museum* kanonisierten Moderne, so beginnt Sartorius, „ist wieder Chaos getreten“ (A 8). Das hatte schon der *Museums*-Gründer von 1960 selber erkannt und vorgeschlagen, jenen „Atlas der Poesie zu entwerfen“, den Sartorius schließlich zusammengestellt hat: neun „Mappen“ mit Weltpoesie aus den Jahren 1960 bis 1994. Der Atlas ist ein relativ frei zu variierendes Vermessungskonstrukt für Entdeckungsreisende und von daher das genaue Gegenteil eines geschlossenen Museumsgebäudes. Sartorius, ein Feind rubrizierender Ordnungsstiftung, verabscheut die priesterlichen Gesten der Kanonwächter und hält das Abklopfen der Poesie auf Informationen für vergebliche Müh'. Das im *Atlas* angewandte Gliederungsprinzip bleibt der Lyrik äußerlich. Es folgt den geographischen Erfindungen der Längengrade und setzt den „Zerfall der einstigen *Weltsprache der Poesie*“, wenn es sie denn je gegeben haben sollte, voraus (A 10). Nur die Auswahl folgt, wie sollte es anders sein, den Vorstellungen des Sammlers und Herausgebers, der die „heterogene Gedichtpartitur“ doch irgendwie zu ordnen sucht. Neben der Entdeckerfreude gehört dazu die Beobachtung einer sich immer noch steigenden Selbstreferenz im lyrischen Universum, in die auch alte und älteste poetische Traditionsbestände hineingerissen werden können.

Sartorius' Wahl jener Gedichte, die das Buch öffnen und schließen, huldigt der zum Signum für die Spätmoderne gewordenen Reflexivität der lyrischen Kommunikation:

He cracked a word to get at the inside
 Of the inside, then the whole paper bag full
 The man said were ripe and good.
 The shrunken kernels
 Like black tongues in dead mouths derided
 The sillinesses of song and wagging wisdom.

*Er brach ein Wort, um ans Innere des Inneren
 zu kommen, dann, die ganze Papiertüte war voll,
 sagte er, sie sind reif und gut.
 Die geschrumpften Kerne
 gleich schwarzen Zungen in toten Mündern stellten
 die Dummheiten von Lied und wackliger Weisheit bloß.
 (A 19; Ü: Joachim Sartorius)*

Mit diesen hier auszugsweise zitierten Versen des Neuseeländers Allen Curnow, in denen der Leser Korrespondenzen zwischen der Lektüre von Gedichten und dem Nüsse-Knacken entdecken darf, beginnt die Entdeckungsreise, die ansonsten an jeder beliebigen Stelle des *Atlas* starten könnte. Auf der

letzten lyrischen Seite des Buches, die dem Argentinier Roberto Juarroz gewidmet ist, heißt es – und die Wahl der Verse wirkt an dieser Stelle ironisch:

Cada poema hace olvidar al anterior,
borra la historia de todos los poemas,
borra su propia historia
y hasta borra la historia del hombre
para ganar un rostro de palabras
que el abismo no borre.

[...]

Si nada se repite igual,
todas las cosas son últimas cosas.
Si nada se repite igual,
todas las cosas son también las primeras.

*Jedes Gedicht macht das vorherige vergessen,
radiert die Geschichte aller Gedichte aus,
radiert seine eigene Geschichte aus
und auch die Geschichte des Menschen,
um ein Gesicht aus Worten zu gewinnen,
das der Abgrund nicht ausradieren kann.*

[...]

*Wenn sich nichts gleich wiederholt,
dann sind alle Dinge letzte Dinge.
Wenn sich nichts gleich wiederholt,
dann sind sie auch erste Dinge.*
(A 372; Ü: Tobias Burghardt)

Auch in der Komposition des *Atlas* zeigt sich, wie in den andern Fällen, eine Neigung zur Symmetrie, die man als den spielerischen Lyrismus begreifen kann, der sich selbst dort noch durchsetzt, wo dem Universum der Poesie heterokosmische Züge eingeschrieben sind.



In den 80er Jahren veröffentlichte der heute im amerikanischen Exil lebende chinesische Dichter-Dissident Zhao Zhenkai unter seinem bekannteren *nom de plume* Bei Dao das Gedicht *Sprache*; Hartung hat es neben andern Texten desselben Autors seiner Sammlung einverleibt:

Viele Sprachen
sind in der Welt unterwegs
Beim Zusammenstoß entstehen Funken
mal Haß

mal Liebe
 Das hohe Haus der Vernunft
 bricht gerade stumm in sich zusammen
 Ein Korb, geflochten aus Gedanken
 flach wie Bambussplitter
 ist vollgestopft mit blinden Giftpilzen

Vierfüßler auf der Felswand
 huschen über Blumen
 Ein Löwenzahn wächst heimlich
 in irgendeinem Winkel
 Der Wind hat seinen Samen fortgetragen

Viele Sprachen
 sind in der Welt unterwegs
 Ihre Produkte
 machen das stille Leid der Menschheit
 weder leichter noch schwerer
 (L 347, Ü: Wolfgang Kubin)

Ende der 70er hatte Bei Dao der neuen, jungen Generation jener chinesischen Lyriker, die sich damals unter der Losung *menglongshi* zusammentaten, mit dem Gedicht *Die Antwort* eine markante, hartnäckig nachfragende Stimme gegeben:

Die Eiszeit längst vorbei,
 Warum herrscht überall noch das Eis?
 (N 184, Ü: W. Kubin)

Sprache verabschiedet mit dem Plädoyer für Mehrsprachigkeit die offiziöse Einheitssprache und deren parteiamtlichen Doktrinarismus. Mit dem stummen Zusammenbruch der Zentrale – „hohe(s) Haus der Vernunft“ – ist die zwanghafte Logik der Macht entwaffnet und offenbart sich nun die Flachheit und Blindheit, das Gift verordneten Denkens. Das heimlich wachsende, unscheinbare Kräutlein heißt Widerstand gegen kollektivistische Anästhesie. Sein Nutzen liegt in der Verweigerung und nicht dort, wo die nimmermüden Arbeits- und Ordnungspuritaner herrische Töne anschlagen. Der Verneinungsgehalt des Textes ist die Bedingung für den Reflexionsmodus lyrischer Rede, und beides gehört, von einem Dritten, dem freien Umgang mit Klassischem, flankiert, zu den bekannten Charakteristika der europäischen, nicht mehr auf Europa beschränkten Moderne. Ein Gedicht Bei Daos, das Sartorius in seinem *Atlas* zitiert, hat den Titel „Die Kunst der Poesie“. Es beginnt mit den Versen:

In dem riesigen Raum, dem ich gehöre
 Steht nur ein Tisch, der Umkreis
 Ist augenweit Sumpf
 (A 73; Ü: W. Kubin)

Ein starkes Bild: der Schreibtisch des Poeten als einziger fester Punkt – ein poetisches ‘Reich der Mitte’ – im unwegsamen, bedrohlich verschwimmenden Gelände!

Es ist kein Geheimnis: Die Lyrik des chinesischen Festlands hat ihren Anschluß an die westliche Moderne schon in den 30er Jahren gesucht und ihn über die Lektüren von Keats, Shelley und Whitman gefunden. Wenn die Geltung des Begriffs „Weltpoesie“ sich am Umfang einer Literatur-Geographie und globalen Lyrik-Distribution zu bewähren hat, dann weisen die gängigen Karten hier manche Lücken auf. Die Sammler-Herausgeber soll das nicht treffen, sie folgten, wie sie glaubhaft versichern, subjektiven Impulsen. Aber es betrifft alle Versuche, das, was die subjektive Vorliebe geordnet hat, unter ästhetischen Kategorien in allgemein gültige Erkenntnisse zu verwandeln.



Moderne Poesie als „Arbeit an der Differenz“ (U. Schödlbauer) ist Spracharbeit in dem Sinne, der jedem an Lyrik geschulten Leser sofort einleuchtet: das Zufällige, dem Subjekt Zufallende einer Sprache als Material für die Konstruktion singulärer, den Anschein des Notwendigen behauptender Gebilde zu nutzen. Differenz bedeutet daher nicht Devianz. Der Begriff weist über Grammatikalisches und Rhetorisch-Stilistisches hinaus auf ein semantisches Potential, das noch in den geringsten Sprachfragmenten, sind sie nur in Verse umgebroschen, auf Welten anspielt, die sich prosaischer Erkenntnis verweigern. *Poesia filia memoriae!* hieß es bei den Alten. Und mancher Exeget gab dem recht, indem er unter *memoria* das Speichergedächtnis zeitloser Kunstfiguren verstand. Doch im modernen Gedicht vergeht die Zeit anders. Sie zählt nicht chronographisch, sondern ist der Grund für die Verwandlung des Sprechers in die Un-Zeitigkeit eines rhythmisch skandierten Sprechens, das sein Material aus allen Räumen und Zeiten borgen kann. Im Vollzug der Lektüre erfährt der Leser das Paradox der Zeit: Die Stimme der Lyrik erscheint ihm als etwas Dauerndes, das im Augenblick anhebt und verebbt. „Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehen“, heißt es in Paul Celans *Corona*, „die Zeit kehrt zurück in die Schale.“

Die Stimme der Lyrik, das ist immer und ausnahmslos die des einzelnen Gedichts. Was da ‘anhebt’ mit Empathie zu ‘vernehmen’, wäre folgerichtig ein Effekt des Originaltons, der in der Übersetzung unglücklicherweise verstummt und bestenfalls als Nach-Dichtung konsumierbar wird. Und dennoch

bemühen sich die Sammler und Anthologisten – der Polyphonie ihrer lyrischen Welttonarten zum Trotz – um solche trefflich-begrifflichen Verallgemeinerungen, die etwas zur vergleichenden Poetik der modernen, der neuen und neuesten Poesie beitragen wollen.



Weltpoesie? – Komposita mit Welt haben in unserer alt gewordenen, aufs Jahrtausendende zuschleudernden Welt Konjunktur: Weltwirtschaft, Weltkultur, Weltmusik, Weltdorf, Weltkunst... Sie suggerieren säkulare und zugleich universelle Prozesse, die angetan sein sollen, die naturwüchsigen Besonderheiten kultureller Lebensformen in ein neues, gleichwohl immer noch undefinierbar allgemeines Äquilibrium einzuschmelzen.

Die Welt ist noch nicht fertig
 alles fließt
 man sieht bis auf den Grund der Welt
 brüchig fand ich die Welt
 sperrt man die Welt vor die Tür
 ist man im Gefängnis
 Welt, sei, und hell

Keine Kultur ohne Willkür. Was sich hier als Gedicht aufspreizt, ist ein Patchwork aus Texten verschiedenster Herkunft: aus Gedichten herausgerissene Verszeilen von Bernard Noël (A 164), Ilya Kutik (A 98), Fazil Hüsnü Daglarca (A 261), Gu Cheng (A 68) und Andrea Zanzotto (A 227); kurz – ein weltpoetisches cut-up, in dem einzelne Stimmen aus Frankreich, Rußland, der Türkei, aus China und Italien einen nicht gerade wohlklingenden, weil erzwungenen Chor bilden.

Das Experiment will wieder einmal an die alte Binsenwahrheit erinnern, daß Gedichte – Produkte der Individuation – wie Subjekte aus Fleisch und Blut zugrunde gehen, rückt man ihnen mit Schere und Kleister zuleibe. Sie sind zwar wie kaum ein anderer Sprechakt Dokumente der Willkür, aber sie verlangen eine andere Einstellung als die gewöhnliche des Alltagsprechers. Denn jedes Einzelgedicht ist an und für sich der Vollzug einer Erfindung, deren Prinzip Bernard Noëls „le monde n'est pas fini“ in passende Worte faßt. Lyrisches Sprechen ist ein Akt produktiven Zerstörens, der die Welt, wie sie ist, verneint, um einen neuen Anfang zu setzen; wenn es sein muß auch „jenseits der Menschen“ (P. Celan).

Was Erfindung in diesem Zusammenhang heißt, ist nur aufzuwiegen mit dem Entwurf eines andern, nämlich nicht-prosaischen, der bloßen Mitteilung interessellos gegenüberstehenden Sprechens. Der Leser erwartet keine Informa-

tionen, was selbst noch für die Lektüre politischer, auf der Grenze zur Prosa balancierender Gedichte gilt. Die Schärfe solcher Texte zeigt sich dann, wenn es ihnen gelingt, das Raubtiergebiß der Macht zu schleifen.

Kurz, der Leser erwartet ein unvertrautes, vom Zweifel an der sprachlichen Feststellbarkeit vorangetriebenes, fast möchte ich sagen, selbstvergessenes Sprechen. „You have it but you don't have it / You miss it, it misses you“, schreibt John Ashbery in *Paradoxes and oxymorons* (A 317). Sich auf dieses Spiel zwischen Festhalten und Entgleiten einzulassen, bedeutet mehr als die Suche nach erklärenden Kontexten, die zwar für den Interpreten unentbehrlich ist, aber Gefahr läuft, den Zweifel zu verharmlosen, um dem beunruhigenden Fremdwerden des eigenen Sprechanismus vorzubeugen.

Ob Museum, Magazin oder Atlas – die großen und bewundernswerten Anthologien der Weltpoesie laden zum Kreuz- und Querlesen ein, und sie laden dazu ein, die Wände aller Transportkarossen zu Lande, zu Wasser und in der Luft mit den Texten zu tapezieren, die den Reisenden der nachmodernen Welt zu allen Tages-, Jahres- und Lebenszeiten einen herausfordernd fremdartigen Klang offerieren. Denn die Weltpoesie, die sich als Idee aus den Anthologien herausdestillieren läßt, ist mondial im Sinne eines Extremismus, der jede Grenzziehung, nicht nur die zwischen den Sprachen, haßt und gerade deshalb mit dem Projekt einer einträchtig die One World repräsentierenden Weltsprache niemals übereinstimmen wird.



Bibliographische Notiz:

Die im Text verwendeten Siglen sind folgendermaßen aufzulösen:

- A Atlas der neuen Poesie, herausgegeben von Joachim Sartorius. Reinbek 1995
- L Luftfracht. Internationale Poesie 1940 bis 1990, ausgewählt von Harald Hartung. Frankfurt/Main 1991
- M Museum der modernen Poesie, eingerichtet von Hans Magnus Enzensberger [1960]. Frankfurt/Main 1980
- N Nachrichten von der Hauptstadt der Sonne. Moderne chinesische Lyrik 1919-1984, herausgegeben und aus dem Chinesischen übersetzt von Wolfgang Kubin. Frankfurt/Main 1985

Wertvolle Anregungen verdanke ich: Ulrich Schödlbauer: Entwurf der Lyrik. Berlin 1994; Mario Luzi: *Naturalizza del poeta. Saggi critici*, ed. G. Quiriconi, Mailand 1995; Harald Hartung: *Masken und Stimmen. Figuren der modernen Lyrik*. München 1996.