

"The classics can console" –
Humanismus und Humanität bei der Verwendung antiker Versmaße
sowie Strophenformen in der modernen Lyrik

von Nils Fortmann
Mainz 2024

Inhalt

I Einleitung.....	3
1. Forschungsstand.....	5
2. Die Geschichte der Verwendung antiker Vers- und Strophenformen in den europäischen Literaturen.....	8
2.1 <i>Zuchtmeister</i> Klopstock – Die deutschsprachige Dichtung	8
2.2 <i>Barbarous experiments</i> und <i>Horatian Odes</i> – Die englischsprachige Dichtung	18
2.3 <i>Metrica barbara</i> – Die italienischsprachige Dichtung	23
2.4 <i>Horacio en España</i> – Die spanisch- und katalanischsprachige Dichtung	29
2.5 <i>Mètre divin</i> – Die französischsprachige Dichtung	32
2.6 <i>Verkligen mycket sapfisk?</i> – Die schwedischsprachige Dichtung	34
2.7 <i>Welkom, lieve Morgen!</i> – Die niederländischsprachige Literatur	41
2.8 <i>Pomni się, lutni!</i> – Die polnischsprachige Dichtung.....	43
3. Korpus.....	45
4. Methode	54
4.1 Sprachästhetik	54
4.2 Intertextualität	65
4.3 Geoffrey Hills (1932-2016) <i>Integer vitae</i> : Ein vielschichtiger Fall.....	79
II Einzeltextanalysen.....	83
1. Wiederbelebung der Antike – Carduccis Humanismus für ein freies Italien.....	83
1.1 Poeta professore im Risorgimento: Giosuè Carducci (1835-1907)	88
1.2 Wiederherstellung der <i>tradizione poetica</i> – Carduccis Roma-Oden.....	92
2. Die Landschaft als Verbindung Kataloniens zur Antike	122
2.1 Priester und Dichter: Miquel Costa i Llobera (1854-1922)	122
2.2 Horaz als Vermittler humanistischer Werte – Costas <i>Horacianes</i>	126
3. Pauline Mary Tarn alias Renée Vivien (1877-1909): Sappho-Rezeption als Grundlage für eine humanistische <i>Lesbische Literatur</i>	138
3.1 <i>A French fantasy</i> – Sappho-Rezeption in Frankreich	143
3.2 Der Kreis von Mytilene – Viviens <i>lesbische Oden</i>	146
4. <i>The Horatians</i> – W. H. Audens Dichtung in der geistigen Nachfolge des Horaz.....	160
4.1 Ein internationaler Autor: W. H. Auden (1907-1973).....	160
4.2 Audens Weg zum <i>Horatian</i>	166
5. Klassische Oden zur Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg.....	193
5.1 Zwischen Ost und West: Johannes Bobrowski (1917-1965)	193
5.2 Die Humanität bewahren – Bobrowskis Odenzyklus als Soldat.....	196
6. Klassische Oden als transzendente Naturerfahrung.....	208
6.1 Nobelpreis für ein schmales Werk: Tomas Tranströmer (1931-2015)	208

6.2 „Lobredner des Schweigens“ – Tranströmers <i>17 dikter</i>	209
7. Darum schreibt Ludwig Greve anders – Odendichtung im deutsch-jüdischen Kontext	225
7.1 Rückkehrer aus dem Exil: Ludwig Greve (1924-1991).....	225
7.2 Die Stimmigkeit des Unstimmigen – Greves Exil-Oden	230
8. Peter Readings pessimistischer Humanismus	249
8.1 Außenseiter im Literaturbetrieb: Peter Reading (1946-2011).....	249
8.2 Peter Readings bissiges Spiel mit der antiken Form.....	255
9. Eine gesamteuropäische Traditionslinie.....	273
III The classics can console	301
IV Literaturverzeichnis	309
1. Verwendete Kürzel antiker Autoren und Werke.....	309
2. Primärliteratur	309
2.1 Antike Texte	309
2.2 Moderne Texte in antiken Vers- und Strophenformen	310
2.3 Weitere Primärliteratur.....	318
3. Forschungsliteratur.....	321
3.1 Sekundärliteratur.....	321
3.2 Internetquellen ohne Verfasser.....	341

I Einleitung

Aber die Schwierigkeit liegt nicht darin, zu verstehn, daß griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind. Die Schwierigkeit ist, daß sie für uns noch Kunstgenuß gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten. (Karl Marx)¹

Die Geschichte der antiken Maße in unsrer Dichtung ist größtenteils Krankengeschichte. (Andreas Heusler)²

Die Möglichkeit, antike Vers- und Strophenformen in den modernen Literaturen nachzuahmen, ist unter normativen Verstheoretikern umstritten. Andreas Heusler (1865-1940) sah, bis auf wenige Ausnahmen, in der Nachahmung des antiken Verses in der deutschsprachigen Literatur nur Fehlschläge. Dies hängt maßgeblich mit seinem kontrovers diskutierten Konzept der Taktmetrik zusammen.³ Negativ wertende Urteile wurden regelmäßig in Verslehren, unabhängig von der theoretischen Grundausrichtung, ausgesprochen.⁴ Es gilt allgemein, dass der römische oder griechische Versbau unerreichbar sei. Aus linguistischer Sicht ist dies nachvollziehbar: Das Hauptkriterium der antiken Metrik war die Silbenlänge, was mit den modernen Sprachen nicht vereinbar ist, selbst wenn sie – wie etwa das Italienische oder das Neugriechische – eng mit dem Lateinischen oder Altgriechischen verwandt sind. Diese sprachliche Einschränkung schließt keine ästhetisch gleichwertigen Alternativen, von denen es zahlreiche gibt, aus. Voraussetzung ist, dass keine Sprache (oder Sprachstufe) als Nonplusultra idealisiert wird. Den sprachästhetischen Vergleich mit dem antiken Vers kann kein moderner Dichter gewinnen. Sie bleiben „unerreichbares Muster“ (Marx).

Einige Metriker spielen dennoch Preisrichter in einem unausgewogenen Wettbewerb. Die dadurch zustande kommenden normativen Verslehren können den tatsächlichen

¹ Karl Marx: Einleitung in die Kritik der politischen Ökonomie. In: MEW 13. Berlin (Ost) 1961, S. 615-642; hier: S. 641. *Zur Zitierweise:* Bei erstmaliger Nennung einer Quelle innerhalb eines Kapitels wird der jeweilige Titel vollständig angegeben, bei wiederholter Nennung mit der Nennung des Nachnamens und eines Kurztitels. Der Familienname wird, wenn es die Konventionen der jeweiligen Kultur (z. B. Ungarn) erfordern, vor dem Vornamen genannt. Bei isländischen Namen ist der Vorname ausschlaggebend für die alphabetische Auflistung aller Quellen, die am Ende dieser Arbeit zu finden ist. Die skandinavischen Sonderzeichen Æ, Ø, Å stehen am Ende des Alphabets. Wird in dieser Arbeit ein antiker Text erwähnt, wird zur Entlastung des Fußnotenapparates auf eine direkte Nennung der verwendeten Textausgabe sowie Übersetzungen verzichtet, sie sind im Literaturverzeichnis ersichtlich. Bei Zitaten wird die Textgrundlage auch hier direkt angegeben. Übersetzungen stammen, falls nicht anders markiert, von mir.

² Andreas Heusler: Deutscher und antiker Vers. Der falsche Spondeus und angrenzende Fragen. Straßburg 1917, S. 143.

³ Eine sachliche Auseinandersetzung bietet Dieter Breuer: Deutsche Metrik und Versgeschichte. München 1999, S. 74-81.

⁴ Wenig Positives bei Wolfgang Kayser: Kleine Deutsche Versschule. ⁵1957, S. 50-52.

Gebrauch nur bedingt beschreiben. Hinzu kommen Einschränkungen durch eine allzu strikte Kanonbildung: Gerhard Storz schließt seine Ausführungen zur sapphischen Strophe, indem er suggeriert, dass sich eine nähere Beschäftigung mit dieser Versform in der deutschen Literatur nicht lohne, weil Goethe sie schließlich nicht verwendet habe.⁵ Den konträren Weg schlägt Paul Derks mit einem Zitat Goethes zu Beginn seiner literaturhistorischen Abhandlung zur sapphischen Strophe ein: Demnach sei Goethe Teil der deutschen Odengeschichte, weil er sich einer abgewandelten Form der asklepiadeischen Odenstrophe bediente.⁶ Welche Erkenntnisse dies für das Forschungsgebiet seiner Arbeit (die sapphische Strophe) bringen soll, bleibt rätselhaft. Vermutlich glaubt Derks – wohl gemerkt: ein Jahr vor Storz – sich rechtfertigen zu müssen, warum er sich mit der Geschichte einer nicht-goetheschen Strophenform befasse. Normative Verslehren haben zu einem geringen Interesse der Literaturwissenschaft geführt, sich mit der Verwendung antiker Vers- und Strophenformen in der modernen Literatur auseinanderzusetzen.

Die Beschreibung der Formgeschichte ist stark von einer Kanonisierung geprägt. Die Metriken orientieren sich allein aus – verständlichen – Platzgründen stark an kanonischen Autoren. Aber auch Horst Joachims Franks ausführliche Abhandlung über die Strophenformen in der deutschen Dichtung⁷ kann nur einen Überblick über die Formgeschichte antiker Vers- und Strophenformen leisten. Zweifelsohne bieten Metriken und Franks Monographie einen guten ersten Anhaltspunkt. Es lassen sich an ihnen Tendenzen ablesen: Die Hochzeit der Verwendung antiker Vers- und Strophenformen lag in der Klassik, mit Goethes *Römischen Elegien*, Schillers Elegie *Der Spaziergang* und Hölderlins Oden. Die meisten Autoren aus dem 20. Jahrhundert, die angeführt werden, haben vor und kurz nach dem Zweiten Weltkrieg eine gewisse Affinität zu antiken Versformen gehabt. Hermann Korte stellt eine erneute Hochphase in den 80er Jahren fest,⁸ nachdem es in den 60er und 70er Jahren einen generellen Einbruch bei der Verwendung von festen Formen gegeben habe, der mit einer allgemeinen Vorliebe für freie Formen einhergegangen sei.⁹ Eine weitere Tendenz ergibt sich durch den Blick in Anthologien: In dem renommierten *Jahrbuch der Lyrik*, dass von 1979 bis 2021 von Christoph Buchwald gemeinsam mit einem Lyriker

⁵ Gerhard Storz: *Der Vers in der neueren deutschen Dichtung*. Stuttgart 1970, S. 193.

⁶ Siehe Paul Derks: *Die sapphische Ode in der deutschen Dichtung des 17. Jahrhunderts. Eine literaturgeschichtliche Untersuchung*. Münster 1969, S. 9.

⁷ Horst Joachim Frank: *Handbuch der deutschen Strophenformen*. Tübingen, Basel ²1993.

⁸ Er folgt dabei Harald Hartungs Feststellung einer „Wiederkehr der Formen“ in seinem gleichnamigen Vortrag, veröffentlicht in: *Deutsche Lyrik seit 1965. Tendenzen, Beispiele, Porträts*. München, Zürich 1995, S. 83-97.

⁹ Vgl. Hermann Korte: *Deutschsprachige Lyrik seit 1945*. Stuttgart ²2004, S. 203f.

herausgegeben wurde, sind seit Anfang der 2000er Jahre auffallend mehr Texte in antiken Formen auszumachen.¹⁰ Die sapphische Ode ist im Werk von Jan Wagner (*1971), der als erster Lyriker den Preis der Leipziger Buchmesse (2015) gewann und schließlich auch den Georg-Büchner-Preis (2017) erhielt, präsent.

Die vorliegende Arbeit beschränkt sich aus pragmatischen Gründen auf die Moderne Lyrik. Dies sind, in Anlehnung an Dieter Lamping, lyrische Texte, die nach Baudelaires *Fleurs du mal* (1857) entstanden sind.¹¹ Damit werden Autoren wie Klopstock und Hölderlin ausgeschlossen, deren Werke einen Höhepunkt der Formgeschichte in der deutschen Literatur darstellen. Andererseits wird das Korpus dieser Arbeit ausgeweitet und es kommen Texte aus weiteren europäischen Literaturen hinzu. Damit wird ein komparatistischer Blick auf die Thematik geworfen, der, wie sich im Folgenden zeigen wird, bisher kaum erfolgt ist.

1. Forschungsstand

Bisher hat es, bedingt durch die normative Ausrichtung vieler Metriken, wenige Untersuchungen zur formalen Antikenrezeption in der modernen Lyrik gegeben. Die vorhandenen Arbeiten beschränken sich in mehrfacher Hinsicht. Die Monographie von Heusler (s. o.) ist eine Ausnahme – nahezu ausschließlich wird die Rezeption antiker Vers- und Strophenformen in Kürze behandelt: in Lexikonartikeln,¹² Beiträgen in Sammelbänden¹³ und Zeitschriften¹⁴, oder die Untersuchung dieser Thematik ist auf kurze Kapitel bzw. einzelne Absätze in Monographien beschränkt. Karl Viëtor betrachtet in seiner *Geschichte der deutschen Ode* die Ode als literarische Gattung, deren Texte nicht immer aus antiken Strophenform bestehen.¹⁵ Gilbert Highets *The Classical Tradition* wirft einen

¹⁰ Jahrbuch 1985: Elegisches Distichon von Karl Mickel (S. 19); 2001: sapphische Strophe von Jürgen Theobaldy (S. 74) und Distichon von B. K. Tragelehn (S. 143); 2002: Distichon von Peter Gosse (S. 31); 2005: Distichon von Gosse (S. 102); 2007: sapphische Strophe von Jan Wagner (S. 165f.) und Distichen von Gosse; 2008: alkäische Strophe von Benedikt Ledebur (S. 138); 2009: Distichon von Urs Allemann (S. 210); 2011: alkäische Strophe von Allemann (S. 26); 2018: Distichon von Kornelia Koepsell (S. 35); 2020: Distichon von Koepsell (S. 26). 2021: Distichon von Koepsell (S. 29) und sapphische Strophe von Dirk von Petersdorffs (S. 189); beide Texte metrisch nicht exakt. Für bibliographische Angaben der einzelnen Bände sei an dieser Stelle auf das Literaturverzeichnis verwiesen.

¹¹ Dieter Lamping: *Moderne Lyrik*. Überarb. und erg. Ausg. Göttingen 2008, S. 9-12.

¹² Exemplarisch: Armando Balduino: *Barbara, metrica*. In: Vittore Branca (Hg.): *Dizionario critico della letteratura italiana* Vol. 1. Torino 1973.

¹³ Exemplarisch: Manfred Seidler: Bobrowski, Klopstock und der antike Vers. In: Horst Meller, Hans-Joachim Zimmermann (Hgg.): *Lebende Antike. Symposium für Rudolf Sühnel*. Berlin 1967, S. 542-554.

¹⁴ Exemplarisch: Erland Hjärke: *Den sapfiska strofen i svensk verskonst. Strödda bidrag till en historik*. In: *Språk och stil* 13 (1913), S. 275-317; Francisco Pejenaute: *La adaptación de los metros clásicos en castellano*. In: *Est. Cl.* XV (1972), S. 213-234; Horst Rüdiger: *Das sapphische Versmaß in der deutschen Literatur*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 58 (1933), S. 140-164.

¹⁵ Karl Viëtor: *Geschichte der deutschen Ode*. Darmstadt 1961.

umfassenden, komparatistischen Blick auf die Wirkungsgeschichte der griechischen und römischen Antike von dem Untergang des Römischen Imperiums bis ins frühe 20. Jahrhundert – die Metrik spielt dabei nur am Rand eine Rolle.¹⁶ In den Verslehren, ob mit literaturästhetischem oder literaturhistorischem Ansatz, bleibt wiederum kein Raum für die inhaltliche Ebene, geschweige denn eine umfassende Textanalyse; sie stellen aber sehr oft die historische Entwicklung anschaulich dar und tragen maßgeblich zur Korpusbildung (s. u.) der vorliegenden Arbeit bei. Die Texte in nicht eigenständigen Publikationen konzentrieren sich zumeist auf eine Strophenform,¹⁷ einen Autor,¹⁸ eine Literatursprache¹⁹ oder Epoche.²⁰ Heusler und die wenigen weiteren Monographien zur Thematik sind auf eine Literatursprache²¹ oder sogar – wie die bereits angeführte Monographie von Derks (s. o.) – auf eine Form innerhalb dieser Literatursprache beschränkt.²²

Es existieren Quellen, die sich ausführlich mit der Thematik befassen, es erfordert jedoch eine umfangreiche Recherche, um an sie zu gelangen. Ein Beispiel ist der zweite Teil der vom dänischen Metriker Aage Kabell in Uppsala auf Deutsch verfassten *Metrischen Studien*,²³ der alle nord- mittel- und westeuropäischen Literatursprachen abdeckt. Kabell setzt allerdings die Nachahmung von Quantität in den Fokus und kann daher nur die frühen Versuche in den sogenannten Volkssprachen (in Abgrenzung zum Lateinischen) angemessen behandeln. Da der Fokus der vorliegenden Arbeit auf der Modernen Lyrik liegt, müssen die Quellen aus den Metriken der jeweiligen Philologien zusammengetragen werden, ohne dass dabei generelle bzw. weiterführende metrische Probleme abschließend geklärt werden. Für den Zweck der Arbeit ist es weniger wichtig, metriktheoretische Fragen zu erörtern, als die relevanten Entwicklungen innerhalb der verschiedenen europäischen Literaturen zu klären, um die analysierten Texte in den literaturhistorischen Kontext einordnen zu können.

¹⁶ Gilbert Highet: *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford 1949; S. 246 (zu den ersten Versuchen im Englischen, Französischen und Italienischen), S. 381f. (Goethe, Klopstock, Schiller), S. 443 (Carducci).

¹⁷ Hjärne: *Sapfiska strofen*.

¹⁸ Seidler: Bobrowski, Klopstock.

¹⁹ Pejenaute: *La adaptación*.

²⁰ Clémence Couturier-Heinrich: *Antike Versform als Quelle einer deutschen Dichtung*. In: Veit Elm, Günther Lottes, Vanessa de Senarclens (Hgg.): *Die Antike der Moderne. Vom Umgang mit der Antike im Europa des 18. Jahrhunderts*. Hannover 2009, S. 259-274.

²¹ Derek Attridge: *Well-weighed Syllables. Elizabethan Verse in Classical Metres*. Cambridge 1974; W. Bennett: *German Verse in Classical Metres*. Den Haag 1963.

²² Arthur Arnholtz: *Den sapfiske strofe i Danmark*. København 1946.

²³ Aage Kabell: *Metrische Studien II. Antiker Form sich nähernd*. Uppsala 1960.

Bei den soeben genannten Arbeiten liegt der Fokus stark auf metrischen Phänomenen. Dies deckt sich mit der Feststellung von Heinrich Detering, dass die Semantik der Form in der Literaturwissenschaft bislang selten zufriedenstellend berücksichtigt worden sei.²⁴ Die vorliegende Arbeit belässt es nicht beim Erkennen der antiken Formen, sondern rückt deren Bedeutung bzw. ästhetische Funktion in den Mittelpunkt. Dadurch, dass sich met-risch-theoretische Fragestellungen dank der geleisteten Vorarbeiten auf das Nötige reduzieren lassen, können die Texte umfassend und vergleichend analysiert werden.

Die ‚strukturealistische‘ Textanalyse der exemplarischen Beispieltex-te ist zunächst auf Intertextualität, also das Erkennen von Bezugnahmen (siehe 2.), ausgerichtet. Es folgt eine ‚hermeneutische‘ Deutung der Analyseergebnisse unter Bezugnahme auf biographische wie gesellschaftliche Aspekte, deren Relevanz zunächst geprüft werden muss: Manche Fälle erfordern für eine Deutung umfangreichere Kenntnisse des politisch-historischen Kontextes als andere. Der literaturhistorische Hintergrund ist mal stärker, mal weniger stark zu berücksichtigen. Da diese Arbeit sich der deutschsprachigen Komparatistik verpflichtet fühlt, ist beispielsweise das einleitende Kapitel zu Carducci deutlich umfangreicher, als es in einer Arbeit eines italienischen Romanisten erforderlich wäre. Bei der Auswahl der Beispiele wurden nach umfassender Sichtung (nicht zuletzt im Rahmen der metrikgeschichtlichen Untersuchungen) exemplarische Autoren gewählt, die besonders repräsentativ erscheinen. Behandelt werden sowohl fremdsprachige Autoren, die bisher nicht ins Deutsche übersetzt worden sind (Miquel Costa i Llobera) oder – trotz kanonischem Status innerhalb ihrer Kultur – hierzulande weitgehend unbekannt geblieben sind (Carles Riba), als auch deutschsprachige Autoren, zu denen es bisher wenige literaturwissenschaftliche Arbeiten gibt (Ludwig Greve).

Bisher wurde der Bereich nur einzelphilologisch untersucht. Daher erfolgt nun zunächst ein kurzgefasster Bericht über die Verwendung der antiken Vers- und Strophenformen innerhalb verschiedener europäischer Literatursprachen. Diese Arbeit leistet einen ersten Beitrag für das Schließen der Forschungslücke innerhalb der vergleichenden europäischen Metrikgeschichte, bemüht sich aber nicht darum, eine vollständige Geschichte der antiken Formen in der Lyrik zu schreiben. Die historische Entwicklung wird nachvollzogen, wobei, je nach Umfang des Textkorpus, einzelne Formen einzeln, andere wiederum zusammengefasst betrachtet werden. Wichtige Autoren, die in Metriken genannt werden, oder Texte, die in einschlägigen Anthologien enthalten sind, werden

²⁴ Heinrich Detering: Rhetorik und Semantik lyrischer Formen. In: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart 2011, S. 49-80; hier: S. 79.

hervorgehoben. Beispiele dienen zur Veranschaulichung der historischen Entwicklung und werden zum Teil ausführlicher zitiert. Anhand dieser Beispiele wird der Zusammenhang zwischen den metrischen Merkmalen und der ästhetischen Wirkung des Textes kurz präsentiert. Den Abschluss eines jeden Kapitels bildet ein Ausblick auf die weitere Entwicklung, auch über die für diese Arbeit relevanten Autoren hinaus.

Ausgangspunkt ist aus pragmatischen Gründen die deutschsprachige Literatur – diese kann sowohl beim Verfasser als auch bei den Lesern der vorliegenden Arbeit als die bekannteste vorausgesetzt werden und bietet somit einen leicht zugänglichen Einstieg in die Materie. Hinzu kommt, dass die antiken Vers- und Strophenformen in der deutschsprachigen Literatur weit verbreitet sind. Anschließend wird die Verwendungsgeschichte in weiteren Literatursprachen betrachtet, wobei die Relevanz für die Analysekapitel berücksichtigt wird: neben der deutschsprachigen Literatur können in dieser Arbeit vor allem englischsprachige Texte berücksichtigt werden. Zentrale Texte für diese Arbeit stammen außerdem aus der italienischen, katalanischen, französischen und schwedischen Literatur. Um einen möglichst gesamteuropäischen Eindruck von der Verwendungsgeschichte der antiken Vers- und Strophenformen zu erhalten, in deren Tradition die Beispiele zu untersuchen sind, werden schließlich exemplarisch auch die niederländische und die polnische Metrikgeschichte beleuchtet.

2. Die Geschichte der Verwendung antiker Vers- und Strophenformen in den europäischen Literaturen

2.1 Zuchtmeister Klopstock – Die deutschsprachige Dichtung

Die sapphische Strophe mußte für die deutsche Lyrik solange totes Anhängsel bleiben, bis ihr ein Meister der Rhythmik und der Verskunst neues Leben einhauchte. Dieser Meister war Klopstock. (Horst Rüdiger)²⁵

Horst Joachim Franks *Handbuch der deutschen Strophenformen*²⁶ führt für die sapphische Strophe vier verschiedene metrische Varianten an. Dies hängt mit der besonderen Geschichte dieser Form zusammen, die mit dem Kirchenlied begann: Der Kirchenliedforscher Philipp Wackernagel (1800-1877) nennt in seiner bedeutenden Anthologie das Kirchenlied *Von der heiligen Maria Magdalena ain lobgesang* (um 1500) das „älteste“ ihm

²⁵ Horst Rüdiger: Das sapphische Versmaß in der deutschen Literatur. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 58 (1933), S. 140-164; hier: S. 156.

²⁶ Horst Joachim Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen. Tübingen, Basel 1993.

bekannte „Beispiel von Nachbildung der sapphischen Strophe in deutscher Sprache“.²⁷ Dabei berücksichtigt Wackernagel keine der zuvor verfassten Übersetzungen aus dem Lateinischen. Durch die religiöse Lieddichtung hat die sapphische Strophe trotz der großen Veränderungen der lateinischen Sprache im Mittelalter weiterhin eine nicht geringe Relevanz gehabt.²⁸ Daneben gab es in der Mittellateinischen Dichtung eine Rezeption des Hexameters, während die übrigen antiken Vers- und Strophenformen²⁹ durch die Wandlung vom quantifizierenden zum alternierenden Vers und aufgrund der zunehmenden Bedeutung des Reimes keine Verwendung mehr fanden.³⁰

Im 16. Jahrhundert konnten sich Dichter und Theoretiker nicht auf ein allgemeingültiges Verständnis von der Prosodie der deutschen Sprache verlassen.³¹ Dennoch existieren Versuche, quantifizierend zu dichten. Durch die *Poeterey* (1624) von Martin Opitz (1597-1639) war eine theoretische Basis geschaffen, die den alternierenden Vers als Maßstab definierte. Dies stand, wie Paul Derks gezeigt hat, der Verwendung antiker Formen nicht entgegen,³² sondern brachte mehrere Varianten der sapphischen Strophe hervor. Im Kirchenlied war die jambische Variante schon im 16. Jahrhundert weit verbreitet. Frank zitiert als „frühesten Beleg“ (Ende 14. Jhd.) den ersten Vers aus einer Übersetzung eines lateinischen Hymnus auf Johannes den Täufer: „Daß hell auf klimmern deiner diener stimmen“³³. Im Beispiel bleibt die Silbenzahl erhalten, bei betonter Kadenz würde sich diese auf 10 bzw. 4 Silben verringern. In Horst Joachim Franks *Handbuch der deutschen Strophenformen* steht diese Form auf Rang 58. Seltener ist die „barocke Form“ (Rang 97). Jeweils an der ersten Stelle der Elfsilber steht hier ein Daktylus:³⁴

²⁷ Entspricht Nr. 1104 in: Philipp Wackernagel: Das deutsche Kirchenlied. Von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts. Zweiter Band. Hildesheim 1964 [1864], S. 890.

²⁸ Vgl. Emil Brocks: Die sapphische Strophe und ihr Fortleben im lateinischen Kirchenliede des Mittelalters und in der neueren deutschen Dichtung. Marienwerder 1890. Vertiefend: Hildebrecht Hommel: Antikes Erbgut im evangelischen Kirchenlied. In: *Theologia Viatorum* 1 (1948/49), S. 122-136.

²⁹ Gering, aber vorhanden, war die Verwendung der alkäischen Strophe im Kirchenlied. Vgl. Emil Brocks: Das Fortleben der alkäischen Strophe im lateinischen Kirchenliede des Mittelalters und in der neueren deutschen Dichtung. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* XIII (1925), S. 363-382.

³⁰ Zur Mittellateinischen Metrik vgl.: Paul Klopsch: Einführung in die Dichtungstheorien des lateinischen Mittelalters. Darmstadt 1980; Dag Norberg: Introduction à l'étude de la versification latine médiévale. Stockholm, Uppsala 1958. Zum Reim in der lateinischen Dichtung vgl: J. Marouzeau: *Traité de stylistique latine*. Paris 1970, S. 58-65.

³¹ Vgl. Bennett: *German Verse*, S. 21.

³² Paul Derks: Die sapphische Ode in der deutschen Dichtung des 17. Jahrhunderts: eine literaturgeschichtliche Untersuchung. Münster 1969.

³³ Frank: *Handbuch*, S. 274.

³⁴ Ebd., S. 271-273.

Christe, du Beistand | deiner Kreuzgemeinde,
Eile, mit Hülff und | Rettung uns erscheine;
Steure den Feinden, | ihre Blutgedichte
Mache zu nichte.³⁵

Diese Variante ist näher bei Horaz als die jambische. Zur Verdeutlichung hier eine sapphische Ode von Horaz mit Fettung der langen Silben:

Iam satis **terris** **nivis** **atque** **dirae**
grandinis **misit** **pater** et **rubente**
dextera **sacras** **iaculatus** **arcis**
terrui **urbem**, [...]³⁶

Hingegen noch weniger an das antike Maß erinnern fünfzeilige und siebenzeilig gesetzte Varianten, die für eine leichtere Singbarkeit sorgen.³⁷ Die siebenzeilige Setzung würde beim oben angeführten jambischen Beispiel die Binnenreime zu Endreimen wandeln. Damit ändert sich die Motivation für Vertonungen gegenüber den Anfängen in der lateinischen Dichtung: Ursprünglich sollte das metrische Schema durch die Singbarkeit vermittelt werden.³⁸ Beim Kirchenlied tritt die Form nun in den Hintergrund. Im Evangelischen Gesangbuch sind die insgesamt zehn abgedruckten Kirchenlieder in sapphischen Strophen³⁹ erst durch das Silbenzählen als solche erkennbar. Noch heute im Gottesdienst gesungen wird das *Morgenlied* von Paul Gerhardt; in der Kolometrie der Werkausgabe wird vermutlich auch so mancher Kenner der antiken Metrik keine antike Strophenform vermuten:

Lobet den Herren
Alle, die ihn fürchten!
Laßt uns mit Freuden seinem Namen singen
Und Preis und Dank zu seinem Altar bringen
Lobet den Herren!⁴⁰

³⁵ Ebd., S. 271.

³⁶ Carm. I,2; V. 1-4. Zitiert nach: Horatius: Opera. Hrsg. von F. Klingner. München, Leipzig 1970.

³⁷ Vgl. hierzu Karl-Günther Hartmann: Die humanistische Odenkomposition in Deutschland. Vorgeschichte und Voraussetzungen. Erlangen 1976; hier: S. 34-38.

³⁸ Édith Weber: Les adaptations musicales de la strophe sapphique au moyen âge. In: Danielle Buschinger, André Crépin: Musique, Littérature et société au moyen âge. 1980, S. 39-58, hier: S. 40. Besonders deutlich wird dies in der folgenden Strophe: „**Ut** queant **laxis** / **resonare** **fibris** / **mira** **gestorum** / **famuli** **turum**, / **solve** **polluti** / **labii** **reatum**, / **Sancte** **Joannes**.“ Zitiert nach Brocks: Die sapphische Strophe, S. 13. Hervorhebung bei Brocks.

³⁹ Gemäß der Ausgabe für das Rheinland, Westfalen und Lippe. Gütersloh, Bielefeld 1996. Die Nummern 81, 91, 96, 97, 221, 227, 304 (in der Wiederholung von „Lobet den Herren!“ im Adoneus wohl ein Prätext für Paul Gerhards Morgenlied), 447 (ist eben dieses Morgenlied), 470, 632. Zwei Lieder sind Übersetzungen und verweisen im Ansatz auf die gesamteuropäische Tradition der Form als Kirchenlied: eines stammt aus dem Ungarischen (Nr. 96) sowie eines aus dem Niederländischen (Nr. 632).

⁴⁰ Paul Gerhardt: Dichtungen und Schriften. Hrsg. von Eberhard von Cranach-Sichart. München 1957, S. 109-111; V. 1-4.

Die barocke Form und die abweichende Kolometrie bei Gerhardt sind auf die Sangbarkeit als Kirchenlied ausgerichtet; die sapphische Strophe wird in einzelne Abschnitte unterteilt.

Eine andere Tendenz geht dahin, dass bereits „drei längere Verse und ein kurzer Abgesang“⁴¹ sapphisch genannt werden. Während Reinhard Hoßfeld diese Entwicklung nüchtern als historische Entwicklung betrachtet, scheuen andere Literaturwissenschaftler wie Hort Rüdiger die negative Bewertung nicht und spielen die Relevanz der sapphischen Strophe herunter.⁴² Es ist eine Frage der Perspektive: Rüdiger betont die geringe Bedeutung dieser Form für kanonische Autoren. Hoßfeld legt mit seiner Arbeit die sozialgeschichtliche Relevanz der sapphischen Strophe als Gebrauchstexte offen. In der Sache hat Rüdiger recht; eine Rezeption bei modernen Autoren wurde erst durch kanonische Autoren – im Wortlaut Johannes Bobrowskis (1917-1965): „Zuchtmeister“ – begünstigt.⁴³

In seinem Standardwerk über die deutschsprachige Odenrezeption betont Karl Viëtor die Bedeutung von Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803). Er habe die Horazische Ode „endgültig“⁴⁴ in der deutschen Dichtung etabliert. Das Metrum der sapphischen Strophe lässt Klopstock deutlich von dem antiken Schema abweichen, indem der Daktylus und damit eine Doppelkürze im Laufe Strophe immer weiter ins Versinnere verschoben wird (fett markiert):

Blume, du stehst verpflanzt, wo du blühest,
Werth, in **dieser** Beschattung nicht zu wachsen,
Werth, schnell wegzub**lüh**en, **der** Blumen Edens
Beßre Gespielin! [...] (V. 1-4.)⁴⁵

Dieses Modell der sapphischen Strophe wird von Frank als „deutsche Sonderform“⁴⁶ bezeichnet, die in ihrer Häufigkeit erst an dritter Stelle steht (Rang 70). Das Schema ist auch in der skandinavischen Dichtung rezipiert worden (s. 2.6). In der deutschsprachigen Dichtung wurde sie u. a. von Hölty (1748-1776) und Friedrich Stolberg (1750-1819), Akteuren des Göttinger Hains, nachgeahmt; Klopstocks Zeitgenossin Anna Louisa Karsch (1722-

⁴¹ Reinhard Hoßfeld: Die deutsche horazische Ode von Opitz bis Klopstock. Eine metrische Untersuchung. Düsseldorf 1961, S. 45.

⁴² Rüdiger: Sapphische Versmaß, S. 154.

⁴³ Vgl. hierzu II,5 Anm.7 Auf die Oden in antiken Versmaßen von Johannes Bobrowski wird später näher eingegangen.

⁴⁴ Karl Viëtor: Geschichte der deutschen Ode. Darmstadt 1961, S. 98.

⁴⁵ *Die tode Clarissa*. Friedrich Gottlieb Klopstock: Oden. Band 1: Text. Hrsg. von Horst Gronemeyer und Klaus Hurlebusch. Berlin, New York 2010, S. 102.

⁴⁶ Frank: Handbuch, S. 269f.

1791) bediente sich weiterhin der jambischen Form. Hölty hat Klopstock eine sapphische Ode gewidmet, die aber unveröffentlicht blieb.⁴⁷

Nach Klopstock erneuerte August von Platen (1796-1835) mit „metrische[r] Strenge“⁴⁸, die sich direkt an Horaz orientierte, die sapphische Strophe. Die sogenannte „klassische“ Form ist gemäß Frank die statistisch häufigste Ausprägung der sapphischen Strophe in der deutschen Dichtung (Rang 45) auch wenn sie „es schwer gehabt [hat], sich neben ihren Abwandlungen durchzusetzen.“⁴⁹ Altphilologisch ausgebildete Autoren wie Ricarda Huch (1864-1947), Rudolf Borchardt (1877-1945) und Rudolf Alexander Schröder (1878-1962) verwendeten sie. Borchardt hängte den Adoneus an den letzten Elfsilber, um die ursprüngliche Kolometrie der griechischen sapphischen Strophe zu imitieren. Dies hat Ludwig Greve (1924-1991) von Borchardt übernommen (s. Kap. II,7). Zitiert sei an dieser Stelle eine klassisch gebaute Strophe aus einer Ode von Ricarda Huch:

Sieh, aus fernem Land, das mich gastlich hegte,
Mancher Freude Kranz meinen Locken umwand,
Kehr' ich wieder, küsse dich niederkniend,
Heimische Erde! [...] (V. 1-4.)⁵⁰

Hier zeigt sich, dass die exponierte Stellung des Adoneus (V. 4) zur Betonung inhaltlicher Aspekte genutzt werden kann. Der kurze Abschlussvers der sapphischen Strophe mit daktylischem Auftakt hebt hier die Erhabenheit der Heimat hervor.

Bereits in der direkten Rezeption Klopstocks bestand ein größeres Interesse an den bisher völlig vernachlässigten übrigen antiken Strophenformen, die durch ihn erstmals in die volkssprachige Literatur gelangen: Breuer sieht in Klopstock den ersten Dichter, der die horazischen Odenformen in die „volkssprachige europäische Literatur“ einführte,⁵¹ wobei er die Vorgeschichte der sapphischen Strophe ausklammert. Zitiert sind jeweils eine *alkäische* und eine *dritte asklepiadeische Strophe* aus den Oden Klopstocks:

Wie Hebe, kühn und jugendlich ungestüm,
Wie mit dem goldnen Köcher Latonens Sohn,
Unsterblich, sing ich meine Freunde
Feyrend in mächtigen Dithyramben. [...] (V. 1-4.)

⁴⁷ Gesammelte Gedichte II, S. 245f.

⁴⁸ Ebd., S. 267.

⁴⁹ Ebd., S. 266.

⁵⁰ Ricarda Huch: Gesammelte Werke. Fünfter Band. Gedichte, Dramen, Reden, Aufsätze und andere Schriften. Hrsg. von Wilhelm Emrich. Köln, Berlin 1971, S. 175. Weitere Texte: S. 55 (asklepiadeisch), 171, 178, 265f. (sapphisch); 184 (alkäisch), 188, 207f., 216-218, 259, 305f., 316 (Distichon); 190, 318-320; 322f. (Hexameter).

⁵¹ Dieter Breuer: Deutsche Metrik und Versgeschichte. München 1999, S. 194.

(Alkäische Strophe; *Auf meine Freunde*.)⁵²

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gesicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch Einmal denkt. [...] (V. 1-4.)

(Dritte asklepiadeische Strophe; *Der Zürchersee*.)⁵³

In der alkäischen Ode unterstützt der Wechsel vom jambischen Auftakt (V. 1-3) zum Daktylus im letzten Vers die poetologische Aussage des Textes: der Dichter harmonisiert seine ungestüme Art durch die metrische Form. Der Aufbau der dritten asklepiadeischen Strophe in zwei längere und zwei deutlich kürze Verse ermöglicht eine klare Gliederung des „großen Gedanken[s]“ (V. 3). Aufbauend auf diesen antiken Strophenformen entwickelte Klopstock weitere Strophen fester Bauart, deren Schema er jeweils als Paratext den Gedichten hinzufügte. Dieses Vorgehen war nicht unüblich und wurde z. B. auch von Karl Wilhelm Ramler (1725-1798) praktiziert.⁵⁴

Die alkäische Strophe und dritte asklepiadeische Strophe wurden zu den von Friedrich Hölderlin (1770-1843) bevorzugten Odenstrophen⁵⁵ und sind daher für die moderne Dichtung am bedeutsamsten, da der Einfluss Platens, der für die Belebung der sapphischen Strophe stand, gering blieb. Die deutschsprachige Literatur ist die einzige Literatursprache, in der die sapphische Strophe in ihrer Bedeutung durch eine andere Form verdrängt wurde. Frank hat in seinem *Handbuch der Strophenformen* die alkäische Odenform mit Rang 17 als die mit Abstand am häufigsten nachgeahmte Form der Antike ermittelt.⁵⁶ Diese Feststellung ist für die Wirkungsgeschichte auf moderne Dichter stimmgig: So rezipiert beispielsweise Daniela Danz (*1976) in ihrem Gedichtzyklus *Ex Ponto* zwar Ovid, verwendet dafür aber die über Hölderlin – dies macht sie durch ein Zitat deutlich – vermittelte alkäische Strophe.⁵⁷

Vor Klopstock waren *Hexameter* und *das elegische Distichon* – wie die sapphische Strophe – als Gebrauchstexte präsent, hatten aber in summa keine bedeutenden Texte hervorgebracht. Der Einfluss von Klopstocks in Hexametern verfasstem *Messias* auf die

⁵² Klopstock: Oden, S. 6.

⁵³ Ebd., S. 95-97.

⁵⁴ Z. B. vor *An den Apollo*; Karl Wilhelm Ramler: Poëtische Werke. 1. Lyrische Gedichte. Bern et al. 1979, S. 6.

⁵⁵ Vgl. hierzu: Wolfgang Binder: Hölderlins Odenstrophe. In: Ders.: Hölderlin Aufsätze. Frankfurt am Main 1970, S. 47-75.

⁵⁶ Frank: Handbuch, S. 341. Es ist zu vermuten, dass die sapphische Strophe bei Zusammenfassung aller Varianten und Sonderformen des Kirchenliedes die Tabellenführung der alkäischen Strophe gefährdet.

⁵⁷ In: Daniela Danz: *Pontus: Gedichte*. Göttingen 2009, S. 63-70.

Versgeschichte war daher „überwältigend“⁵⁸. Die seit Johann Heinrich Voß vehement geführten Diskussionen um die richtige Nachahmung der Doppellänge (Spondeus)⁵⁹ hatte für die Praxis keine Auswirkungen. Es gelten de facto keine strengen metrischen Vorgaben: Der Beginn von Goethes Hexameter-Epos *Reineke Fuchs* bricht mit einer Norm, die für alle antiken Hexameter gilt – der vermiedenen Sprechpause zwischen der Doppelkürze im 4. Versfuß (Hermannsche Brücke): „Pfingsten, das liebliche Fest, war gekommen; / es grünt und blüht“⁶⁰. Von den Autoren aus dem Korpus dieser Arbeit haben Rudolf Borchardt (1877-1945)⁶¹ und Ludwig Greve (1924-1991) Hexameter verfasst. Zitiert sei aus Greves *Bei Ebbe II*:

Wolken sah ich hell und verschwommen über den Städten
anders nicht als ein Rauch oder dampfender Atem hängen,
selten die einzelne Wolke; sie schwanden mir, ehe sie schwanden. [...] ⁶²

Die stichisch gereihten Hexameter eignen sich besonders für Langgedichte. Der Rhythmus ermöglicht es, Pausen zu setzen und Gedanken streng zu gliedern.

Das *elegische Distichon* ist mit unterschiedlichen Gattungen verbunden. Goethe hat das Versmaß in seinem *Römischen Elegien* in der Tradition der *Römischen Liebeselegie* verwendet. F. G. Jünger (1898-1977) hat in *Der Mohn* seine Innere Emigration durch den formalen Bezug auf die in Distichen verfassten Exilgedichte des Ovid ausgedrückt.⁶³ Der Schriftsteller, Übersetzer und KPÖ-Politiker Ernst Fischer (1899-1972)⁶⁴ hat hingegen in seinen fingierten *Elegien aus dem Nachlaß des Ovid* die Exillyrik des römischen Autors fortgeschrieben und deutet ihn so im Sinne des Sozialismus als einen gesellschaftskritischen Schriftsteller.⁶⁵

⁵⁸ Breuer: Metrik und Versgeschichte, S. 195.

⁵⁹ Vgl. hierzu Clémence Couturier-Heinrich: Antike Versform als Quelle einer deutschen Dichtung. In: Veit Elm, Günther Lottes, Vanessa de Senarclens (Hgg.): Die Antike der Moderne. Vom Umgang mit der Antike im Europa des 18. Jahrhunderts. Hannover 2009, S. 259-274.

⁶⁰ Zitiert nach der Hamburger Ausgabe; Johann Wolfgang von Goethe: Werke 2: Gedichte und Epen. Band 2. Hrsg. von Erich Trunz. München 1962, S. 285. (Meine Hervorhebung.) Der Vers wird angeführt in Dietmar Korzeniewski: Griechische Verslehre. Darmstadt 1968, S. 19.

⁶¹ *Klage der Daphne*; Rudolf Borchardt: Gedichte. Hrsg. von Gerhard Schuster, Lars Korten. Stuttgart 2003, S. 166-171.

⁶² Ludwig Greve: Die Gedichte. Göttingen 2006, S. 45 (V. 1-3).

⁶³ Darauf wird noch näher eingegangen; s. I.3; I.4.

⁶⁴ Dass es sich bei dem Autor um jenen Ernst Fischer handelt, hat eine Suche im Katalog der Österreichischen Nationalbibliothek bestätigt. Im Buch selbst fehlen jegliche Hinweise auf die nähere Identität des Autors.

⁶⁵ Aus der Elegie *Rom* In: Ernst Fischer: *Elegien aus dem Nachlaß des Ovid*. Leipzig 1963, S. 8f; hier V. 23f.

Hermann Burger (1942-1989) verweist in seinen *Kirchberger Idyllen*⁶⁶ durch den Titel auf die Bukolische Dichtung. Der locus amoenus ist die Gegend um ein Pfarrhaus, in dem der Autor gelebt hat. Der Band ist geprägt durch das im Werk Burgers omnipräsente Todesmotiv.⁶⁷ Damit verknüpft Burger das elegische Distichon mit der ‚Elegie‘ im Sinne von ‚Trauergesang‘. Weit mehr Autoren verwenden das Distichon jedoch in der Tradition des satirischen Epigramms und beziehen sich somit auf die *Xenien* von Goethe und Schiller. Karl Kraus (1874-1936) thematisiert in einem Epigramm die paradoxe Rezeptionsgeschichte der lateinischen Liebesdichtung, die von Mönchen durch das Abschreiben bewahrt wurde, obwohl die Texte mit der christlichen Sexualmoral nicht vereinbar waren. In dem Epigramm *Christlicher Umlaut*⁶⁸ bedient er sich dafür eines Wortspiels, das durch die Pause vor der Versfuge sowie das betonte Ende des Pentameters besonders hervorgehoben werden kann („Last“ – List“ V. 4):

Seit die Lust aus der Welt entschwand und die Last ihr beschieden,
Lebt sie am Tag mit der Last, flieht sie des Nachts zu der List.

Einzelne satirische Distichen finden sich auch bei Hugo von Hofmannsthal (1874-1929)⁶⁹ und Rudolf Borchardt. Die Epigramme von Johannes Bobrowski, auf dessen Odenwerk noch näher eingegangen wird, wurden posthum in *Literarisches Klima* (1977) veröffentlicht.⁷⁰ Bobrowski markiert im Untertitel *Ganz neue Xenien, doppelte Ausführung* explizit den Bezug zu Goethe und Schillers *Xenien*. Wie der Titel bereits anklingen lässt, beziehen sich diese „Ganz neuen Xenien“ schwerpunktmäßig auf die zeitgenössische Literatur. So kommentiert er bissig die Politisierung der Gruppe 47 und malt eine mögliche Entwicklung aus (*Die Zukunft der Gruppe 47*):

Ist sie schon heute Reichsschrifttumskammer, so bildet sie morgen
gar die Regierung in Bonn: Hans Werner Richter Premier,
Graß Vertriebene, Andersch Sozialromantik, von Cramer
Landesverteidigung und Elsner Familie – das genügt.⁷¹

Hier zeigt sich die Zeitlichkeit des Epigramms. Der Witz ist nur für den zeitgenössischen Leser sofort ersichtlich. Metrisch bemerkenswert ist die Versfuge: Der Einschnitt im

⁶⁶ Hermann Burger: *Kirchberger Idyllen*. Frankfurt am Main 1980.

⁶⁷ Josef Hoben: Hermann Burger. In: Bernd Lutz, Benedikt Jeßing (Hgg.): *Metzler Lexikon Autoren*. Stuttgart, Weimar 2010, S. 109f.

⁶⁸ Karl Kraus: *Schriften Band 9. Gedichte*. Hrsg. von Christian Wagenknecht. Frankfurt am Main 1989, S. 46.

⁶⁹ Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke. Gedichte. Dramen I*. Hrsg. von Bernd Schoeller. Frankfurt am Main 1979, S. 120; 135; 155; 178; 188-192.

⁷⁰ In: *Gesammelte Gedichte I*, S. 231-253.

⁷¹ Ebd., S. 249.

Pentameter steht im ersten Versfuß entsprechend des Satzbaus nach dem Doppelpunkt und entspricht somit dem Lesefluss. Im zweiten Pentameter hingegen steht er genau zwischen den zusammengehörenden Wörtern („Elsner Familie“ V. 4), als wolle der Sprecher seinen aufgeregten Sprechfluss selbst abbremsen, um sich schließlich mit „das genügt“ (V. 4) zu beruhigen.

Während der NS-Zeit wählten konservative Dichter, die in Distanz zum Nationalsozialismus standen, die antiken Vers- und Strophenformen: Dazu zählt neben Huch, Borchardt, Schröder, Britting (1891-1964) und F. G. Jünger⁷² auch Werner Bergengruen (1892-1964), der mit diesen Autoren ein konservatives, christliches Weltbild teilte.⁷³ Der erste Teil seines Gedichtes *Nie noch sang ich ein Lied, das die Heimkehr priese* besteht aus sapphischen Strophen; nach gereimten Strophen folgt der dritte und letzte Teil in Distichen. Zitiere sei die erste Strophe sowie das erste Distichon:

Nie noch sang ich ein Lied, das die Heimkehr priese.
 Nie auch hab ich der Heimkehr Stunde erfahren.
 Käme sie unversehns, mir wäre die Lippe
 zitternd geschlossen. [...] (I, V. 1-4.)

Nie noch sang ich ein Lied, das die Heimkehr priese. Für kurze
 Weile empfing mich nur gastlich ein Schatten, ein Dach. [...] (III, V. 1f.)⁷⁴

Die metrische Vielfalt spiegelt die vielfältige Gemütslage des Sprechers, von Freude bis hin zu Melancholie, wider. Während und unmittelbar nach dem Krieg sind auch die Oden von Walter Höllerer (1922-2003) entstanden.⁷⁵

In Anthologien finden sich zahlreiche sapphische Strophen und auch andere antike Vers- und Strophenformen, die in jüngerer Zeit entstanden sind. Der bekannteste Vertreter unter den Autoren der Gegenwartslyrik ist Jan Wagner (*1971). Während er ausschließlich sapphische Strophen verwendet hat, finden sich beim Dichter und Literaturwissenschaftler Heinrich Detering (*1959) auch alkäische und asklepiadeische Oden.⁷⁶ Kornelia Koepsell (*1955) ahmt in ihrem Band *Epiphanien* auch die freien Odenformen von Klopstock nach

⁷² Zu Borchardt s. IV,2.4; zu Schröder s. III,1.4; zu Britting und Jünger s. I,2. Ergänzen ließe sich die Liste mit Fritz Usinger (1895-1982) und Albrecht Goes (1908-2000); s. hierzu Literaturverzeichnis.

⁷³ Werner Bergengruen: *Meines Vaters Haus*. Gesammelte Gedichte. Zürich, Hamburg 2004.

⁷⁴ Ebd., S. 146-149; daneben die Distichen *Bergengruensruhe* S. 155-160.

⁷⁵ Walter Höllerer: *Gedichte*. 1942-1982. Frankfurt am Main 1982, S. 14-16; 21-26; 28; 32; 34. Höllerer greift dabei auf alle drei etablierten Formen (alkäisch, sapphisch, dritte asklepiadeische) zurück.

⁷⁶ Vgl. I,2.4; Anmerkung 379.

und führt das jeweilige Schema im Paratext an.⁷⁷ Hexameter von Christian Lehnert (*1969)⁷⁸ und Friedrich Ani (*1959) belegen, dass das Versmaß weiterhin in der deutschsprachigen Literatur verwendet wird.⁷⁹ Peter Gosse (*1938) wiederum hat Epigramme in Distichen verfasst, unter anderen über sich selbst und seine Dichterkollegen aus der Sächsischen Akademie.⁸⁰ Wie Bobrowski bezieht sich B. K. Tragelehn (*1936) mit seinen *Neuen Xenien*⁸¹ im Titel direkt auf Goethe und Schiller. Bobrowskis alkäische Oden aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges (Kap. II.5) und Ludwig Greves autobiographisches Werk (Kap. II,7) sind besonders eindrucksvolle Beispiele für die Verwendung der antiken Strophenformen in der deutschsprachigen Dichtung. Diese außergewöhnlichen poetischen Projekte wurden für die exemplarischen Einzeltextanalysen ausgewählt.

Die deutschsprachige Literatur ist, wie sich in den weiteren Metrikgeschichten zeigen wird, einflussreich gewesen. An dieser Stelle sei auf die rätoromanische Literatur⁸² verwiesen: Der bündnerromanische Dichter Giachen Caspar Muoth (1844-1906) hat den Hexameter in metrischer Vielfalt verwendet: Er nutzte alle 16 Möglichkeiten, diese Versform zu gestalten.⁸³ Sapphische Strophen verfassten die Engadiner Zaccaria Pallioppi (1820-1873)⁸⁴ und Jon Luzzi (1856-1948).⁸⁵ Besonders umfangreich ist die Verwendung der antiken Vers- und Strophenformen bei Duri Gaudenz (*1926).⁸⁶

⁷⁷ Kornelia Koepsell: Epiphanien. Gedichte. Würzburg 2019. Darin enthalten auch weitere Gedichte in antiken Strophenformen, z. B. der Zyklus „Liebesgedichte“ in sechs asklepiadeischen Oden (S. 50-56). Auch ihr Gedichtband Die Mundharmonika (Frankfurt am Main 2020) enthält einige Distichen.

⁷⁸ Christian Lehnert: Windzüge. Gedichte. Berlin 2015, S. 68

⁷⁹ *Der Eiserne Himmel. Zweigespräch des zweiundfünfzigjährigen Dichters Hölderlin mit sich selbst.* In: Friedrich Ani: Die Raben von Ninive. Balladen, andere Gedichte und ein Zwiegespräch. Berlin 2020, S. 159-173; hier: V. 1-3.

⁸⁰ *Gruß der Sächsischen Akademie.* In: Peter Gosse: Wohltemperiertes Brevier. Die 111 Gedichte. Halle (Saale) 2009, S. 115f.

⁸¹ B. K. Tragelehn: Neue Xenien. 1959 – 1999. Frankfurt am Main, Basel 2000.

⁸² Den Begriff „rätoromanisch“ verwende ich in umgangssprachlicher Bedeutung, die alle Dialekte umfasst, trotz berechtigter linguistischer Einwände.

⁸³ Renzo Caduff: Wie verhext sind Muoths Hexameter? Giachen Caspar Muoths Idyllen Las spatlunzas und Il Gioder. In: Bündner Monatsblatt 2/2014, S. 123-149. Zur metrischen Vielfalt vgl. S. 144.

⁸⁴ Peider Lansel (Hg.): Musa rumantscha: antologia poetica moderna. Ohne Ort 1950, S. 67.

⁸⁵ Ebd., S. 96.

⁸⁶ Siehe auch I,4.2.

2.2 *Barbarous experiments* und *Horatian Odes* – Die englischsprachige Dichtung

You can sit through all night music television
waiting for one song that contains
a Sapphic stanza, but you'd go to bed
or out for the morning papers disappointed. [...]
(Anthony Lawrence)⁸⁷

Kann der silbenmessende Charakter der antiken Metrik in die modernen Volkssprachen übertragen werden? Die englischen Anhänger der quantitativen Lösung blieben im internationalen Vergleich überaus beharrlich und prägten die Lyrik des Elisabethanischen Zeitalters. Während Enid Hamer für die unternommenen Versuche aus der Zeit der englischen Renaissance durchaus lobende Worte findet,⁸⁸ halten sich andere Literaturwissenschaftler nicht mit pauschaler Kritik zurück: Joseph Raith bezeichnet „diese von vornherein zum Scheitern verurteilten Versuche“ als „barbarous experiments“⁸⁹ und verwendet das Adjektiv – im Gegensatz zu Giosuè Carduccis *metrica barbara* (s. I,2.3) – mit durchweg negativer Konnotation. Raith scheint in den Experimenten eine Bedrohung für die englische Dichtung zu sehen.⁹⁰ Ein wesentlicher Impuls für die Antikenrezeption im elisabethanischen Zeitalter war laut Derek Attridge das Fehlen klarer Regeln in der englischen Poesie. Es habe de facto keine englische Poetik gegeben.⁹¹ In seiner deskriptiven Schrift zum quantifizierenden englischen Vers versucht Attridge zunächst das Verständnis des lateinischen Verses in dieser Zeit (16. Jhd.) zu rekonstruieren, um die Rezeption der antiken Formen besser nachvollziehen zu können: Bereits bei der Lektüre antiker Texte hat der Wortakzent eine große Rolle gespielt. Der Schritt zu akzentuierenden Versformen nach antikem Vorbild in englischer Sprache lag dennoch nicht nahe: Die Renaissance schätzte das Mittelalterliche gering, und so geriet auch der mittelalterliche Versbau, also der *r(h)ithmici versus*, in Misskredit. Die Folge waren einige „attacks on ,ryming“⁹². Ein bedeutender Antrieb für silbenmessende Verse war, dass in der Renaissance die biblische

⁸⁷ Anthony Lawrence: The Sapphic Stanza. In: Poetry 169,1 (Contemporary Australian Poetry; October-November 1996), S. 57; V. 1-4.

⁸⁸ Zwar räumt Hamer ein, dass etwa Spencers Verse nicht akkurat die Gesetze der Prosodie einhalten, spricht jedoch von einer hohen Musikalität. Siehe: Enid Hamer: *The Metres of English Poetry*. London 1969, S. 298.

⁸⁹ Joseph Raith: *Englische Metrik*. München 1962, S. 188.

⁹⁰ Es fehlte von Anfang an nicht an Stimmen, die das Unsinnige dieses Unterfangens erkannten und davor warnten [...].“ Raith: *Metrik*, S. 188.

⁹¹ „In short, there was no art of English poetry.“ Derek Attridge: *Well-weighed Syllables. Elizabethan Verse in Classical Metres*. Cambridge 1974, S. 89.

⁹² Attridge: *Well-weighed Syllables*, S. 100. Da die rhythmischen lateinischen Verse zudem in der Regel gereimt waren, kommt es im Elisabethanischen Zeitalter zu einer verwirrenden Verwendung des Begriffes „ryme“ im Sinne von „rhythm“ bzw. „non-quantitative verse“ (ebd. S. 94f.)

Lyrik als quantifizierend aufgefasst wurde; daher wurde die Nachahmung der Psalmen in antiken Maßen angestrebt.⁹³

Der englische quantifizierende Vers ist demnach eng verbunden mit dem Renaissance-Humanismus. Er erreichte mit Thomas Campions (1567-1620) *Observations* (1602) einen Zenit. Dessen Erfolg war „a pyrrhic one“⁹⁴, da Campions Versuche selbst verdeutlichten, dass für das Silbenmessen auch die Wortakzente berücksichtigt werden müssen.⁹⁵ Samuel Daniel (1526-1619) kritisierte schließlich die quantifizierenden Ansätze mit einer Vehemenz und Überzeugungskraft, die es unmöglich macht, ihm zu widersprechen.⁹⁶ Es sei abschließend noch eine sapphische Strophe von Campion angeführt, der versucht, Horaz in seinem Rhythmus zu imitieren:

Come let us sound with melody the praises
Of the kings king, th'omnipotent creator,
Author of number, that hath all the world in
Harmonie framed.⁹⁷

Die Wörter „sound“, „melody“ (V. 1) und „Harmonie“ (V. 4) sind ein Indiz dafür, dass die Form auch in der englischsprachigen Dichtung mit dem Kirchenlied in Verbindung stand. Campions rhythmische Gestaltung der sapphischen Ode ist somit ein Paradebeispiel für die Verschmelzung von christlicher und antiker Tradition.

Einige Zeit später wagte sich Robert Bridges (1844-1930) an eine Übersetzung der *Aeneis* in quantifizierenden Hexametern⁹⁸ und bildete scheinbar einen Schlusspunkt. Die Experimente mit der Quantität von Bridges Tochter Elisabeth Daryush (1887-1977) haben keinen direkten Bezug zur antiken Dichtung, sondern sind als Gegenpol zum etablierten akzentuierenden Rhythmus zu betrachten.⁹⁹ Somit konzentrierten sich insbesondere die Übersetzungen antiker Texte sowie die epische Dichtung auf alternative Lösungen: Das heroic couplet¹⁰⁰ ersetzte das Distichon, der Blankvers (z. B. in Miltons *Paradise Lost*) den Hexameter. Bei den Odenformen setzten sich in der englischen Literatur vorwiegend

⁹³ Ebd., S. 119-124.

⁹⁴ Ebd., S. 228.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd., S. 234: „Daniel's observations on the quantitative movements and on the excesses of Renaissance humanism and Elizabethan taste cannot but command our assent [...]“

⁹⁷ V. 1-4; ebd., S. 214. Gemäß der von Attridge vorgenommenen Skandierung erfüllt diese Strophe genau das Horazische Versmaß.

⁹⁸ Raith: Metrik, S. 189.

⁹⁹ Philip Hobsbaum: *Metre, Rhythm and Verse Form*. London, New York 1996, S. 76-78.

¹⁰⁰ Hobsbaum: *Metre, Rhythm and Verse Form*, S. 23-35.

pseudo-antike Formen durch. Ähnlich wie in der niederländischen Literatur¹⁰¹ wird zwischen der kurzen Horazischen bzw. längeren Pindarischen Ode unterschieden. Diese Definition enthält im Grunde genommen nur eine grobe Unterscheidung der Länge. Daher werden beide Formen übereinstimmend von Enid Hamer¹⁰² und Josph Raith¹⁰³ nicht zusammen mit den antiken Formen genannt. Die sogenannte Horatian Ode kann durch einen verkürzten vierten Vers bisweilen an die sapphische Strophe erinnern, ohne dass die Silbenzahl im Ansatz identisch wäre. Solche Fälle bezeichnen manche englische Metriken als sapphische Strophen.¹⁰⁴ Diese freien Formen sollten aber nur dann als Horatian Odes gelten, sofern dies durch eine inhaltliche Begründung oder durch Paratexte (etwa eine Betitelung als „Ode“) gerechtfertigt werden kann: Erst dann ist eine Rezeption der Antike mit hinreichender Sicherheit gegeben und eine zufällige Ähnlichkeit mit der äolischen Form ausgeschlossen.

Die sapphische Strophe erscheint bei der Lektüre der Metriken die am häufigsten verwendete antike Form in der englischsprachigen Literatur zu sein, auch wenn sie an sich laut Raith „nicht gerade häufig“¹⁰⁵ sei. Algernon Charles Swinburne (1837-1909) hat auch den Spondeus imitiert, der bei Horaz im zweiten Versfuß obligatorisch ist:

All the night sleep came not upon my eyelids,
Shed not dew, nor shook nor unclosed a feather,
Yet with lips shut close and with eyes of iron
Stood and beheld me.¹⁰⁶

Hier zeigt sich, dass das Englische durch den hohen Anteil einsilbiger Wörter deutlich flexibler als das Deutsche ist. Zwei aufeinanderfolgende, betonte Silben sind keine Seltenheit und können leicht einen Spondeus imitieren. Dennoch hat Isaac Watts (1674-1748) die sapphischen Elfsilber mithilfe von fünfhebigen Blankversen dargestellt:

When the fierce North-wind with his airy forces
Rears up the Baltic to a foaming fury,
And the red lightning with a storm of hail comes

¹⁰¹ Die niederländische Dichtung unterscheidet zwischen ‚Pindarische ode‘ und ‚Horatiaanse ode‘; Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek (2002) https://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01_01/index.php; zuletzt aufgerufen am 29.04.2022.

¹⁰² Hamer: *The Metres*, S. 218.

¹⁰³ Raith: *Metrik*, S. 170ff.

¹⁰⁴ Stephen Fry gibt, bevor er ein akkurates Beispiel anführt, zunächst eine sehr freie, eigene Version dieser Strophenform an. Dies ist angesichts des humoristischen und populärwissenschaftlichen Charakters seines Buches angemessen; vgl. Stephen Fry: *The Ode Less Travelled*. London ¹⁰2007, S. 210. Auch die meisten von Paul Fussell angeführten sapphischen Strophen weichen in der Silbenanzahl deutlich von der antiken Form ab; vgl. Paul Fussell: *Poetic Meter and Poetic Form*. New York 1965, S. 145-148.

¹⁰⁵ Raith: *Metrik*, S. 194.

¹⁰⁶ Zitiert nach Egerton Smith: *The Principles of English Metre*. Westport 1970, S. 158.

Rushing amain down.¹⁰⁷

Durch den konsonantischen Gleichlaut der Wörter „fierce“ – „forces“ (V. 1) sowie die Alliteration „foaming fury“ (V. 2) wird das sich aufbauende Gewitter klanglich dargestellt. Der kurze Adoneus ermöglicht eine Atempause, obwohl die Bedrohung durch den Sturm hier ihren Höhepunkt erreicht. Die Betonungen sind, dies zeigt sich im vorliegenden Beispiel, im Englischen nicht immer eindeutig; die metrische und tatsächliche („rhythmische“) Rezitation können voneinander abweichen.¹⁰⁸ Als Vergleichspunkt in der deutschen Literatur kann die jambische Variante herangezogen werden, die sich durch die Verwendung im Kirchenlied gebildet hat (s. I,2.1). Auch Watts ist in die Traditionslinie des Kirchenliedes einzuordnen. Die Atempause im Adoneus ist in diesem Zusammenhang als ein Moment des Innehaltens zu deuten: der Leser (oder womöglich auch die singende Gemeinde) wird sich (zumindest unterbewusst) an Gefahren erinnern, die er (sie) in der Vergangenheit überwunden hat (haben). Der Text kann somit der Ausgangspunkt für ein persönliches Gebet werden, und der Rhythmus der Odenform unterstützt diese Absicht des Kirchenlieddichters Watts.

Ein prägnantes Beispiel für die alkäische Strophe ist Alfred Tennysons (1809-1892) Milton gewidmete Ode. Die Silbenzahl der antiken Form wird beibehalten, der Anceps zu Beginn der ersten drei Verse des lateinischen Schemas wird als Auftakt gedeutet, die Position zweier unbetonter Silben entspricht der festen Doppelkürze bei Horaz:

O mighty-mouth'd inventor of harmonies,
And skill'd to sing of Time or Eternity,
God-gifted organ-voice of England,
Milton, a name to resound for ages.¹⁰⁹

Hier hat Tennyson eine Form gefunden, um das Pathos des Inhalts angemessen zu transportieren. Der betonte Auftakt des Schlussverses, nach jeweils jambischem Auftakt in den vorhergegangenen Versen, hebt den Namen des gehuldigten „Milton“ besonders hervor. Tennysons alkäische Ode hat wenige Nachahmer gefunden. Robert Graves (1895-1985) hat seine *Alcaics Addressed To My Study Fauna* in keinen seiner zahlreichen Gedichtbände aufgenommen.¹¹⁰ Dieser Text ist somit eher als Formexperiment zu betrachten.

¹⁰⁷ Zitiert nach Raith: Metrik, S. 194.

¹⁰⁸ Vgl. „Whén the fiérce ...“ und “when thé fierce Nórth- ...” Das Gegensatzpaar „Metrik“ und „Rhythmus“ ist in der modernen Verstheorie verbreitet und ich halte sie trotz Kritik von Derek Attridge für nützlich; vgl. Derek Attridge: Poetic Rhythm. An Introduction. Cambridge 1995, S. 8.

¹⁰⁹ Zitiert nach ebd., S. 193; Vgl. Smith: Principles, S. 161.

¹¹⁰ Robert Graves: The Complete Poems. In One Volume. Hrsg. von Beryl Graves, Dustan Ward. London 2003, S. 730.

Ein Beispiel für die asklepiadeische Odenform nennen Raith, Hamer und Smith nicht. Um akzentuierende Hexameter bilden zu können, orientiere sich Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882) an Goethe.¹¹¹ Für das elegische Distichon nennt Raith die Dichter Arthur Hugh Clough (1819-1861), Swinburne und Charles Kingsley (1819-1875). In der Folge blieb es bei seltenen Einzelfällen, wie den *Cwmrhydyceirw Elegiacs* des Walisers Vernon Watkins (1906-1967).¹¹² Ein Beispiel aus der jüngeren Zeit ist nicht auf den ersten Blick ersichtlich. Die Kanadierin Jay Macpherson (1931-2012) hat das Distichon für ein Epigramm verwendet, das wiederum in das Gedicht *Poets & Muses* integriert ist:

[...] Breathing too is a simple trick, and most of us learn it:
Still, to lose it is bad, though no-one regrets it long.¹¹³

Die Dichterin markiert durch den Wechsel des Versmaßes, dass es sie nun eine allgemeingültige Aussage trifft: sie integriert eine Spruchweisheit in den lyrischen Text durch die Metrik.

Die Verbreitung der antiken Vers- und Strophenformen ist seit Ende der „barbarous experiments“ gering gewesen, und dies hat sich auch in der modernen Lyrik nicht verändert. Zwar haben einige kanonische Autoren der Moderne und Postmoderne die sapphische Strophe verwendet – allerdings jeweils offenkundig nur einmal: Rudyard Kipling (1865-1936),¹¹⁴ Ezra Pound (1885-1972),¹¹⁵ Basil Bunting (1900-1985)¹¹⁶ sowie E. E. Cummings (1894-1962)¹¹⁷ und Allen Ginsberg (1926-1997).¹¹⁸ Bei James Merrill (1926-1995) sind es bei einem umfangreichen Gesamtwerk vier sapphische Oden.¹¹⁹ Zur religiösen Dichtung zählen Ruth Pitters (1897-1992) fünf sapphische Oden.¹²⁰

Neben Macpherson zählen Marilyn Hacker (*1942)¹²¹ und Annie Finch (*1956)¹²² zu den nordamerikanischen Autorinnen, die in ihrer Lyrik die sapphische Strophe verwendet haben. Hacker ragt aus diesen in Hinblick auf Häufigkeit und Beständigkeit bei der

¹¹¹ Vgl. Gay Wilson Allen: *American Prosody*. New York 1978, S. 180-185; Smith: *Principles*, S. 150-156.

¹¹² Vernon Watkins: *The Collected Poems*. Ipswich 2000, S. 380f.

¹¹³ Jay Macpherson: *Poems Twice Told. The Boatman & Welcoming Disaster*. Toronto 1981, S. 62.

¹¹⁴ Rudyard Kipling: *The Years Between and Poems from History*. London 1919; S. 72f.

¹¹⁵ Ezra Pound: *Collected Early Poems*. Hrsg. von Michael John King. London 1977, S. 182.

¹¹⁶ Basil Bunting: *Complete Poems*. Oxford, New York 1994, S. 100.

¹¹⁷ E. E. Cummings: *Complete Poems. 1910-1962. Volume Two*. London et al. 1968, S. 873.

¹¹⁸ Allen Ginsberg: *Plutonian Ode. Poems 1977-1980*. San Francisco 1982, S. 87-89.

¹¹⁹ James Merrill: *Collected Poems*. New York 2001, S. 503f; S. 580-582. Merrills Verwendung der Odenform wird erwähnt in Alfred Corn: *The Poem's Heartbeat. A Manual of Prosody*. Port Townsend WA 2008, S. 126.

¹²⁰ Ruth Pitter: *Collected Poems*. Milton Keynes 1990, S. 69, 81, 85, 93, 95.

¹²¹ Gedichte von Hacker werden an verschiedenen Stellen dieser Arbeit betrachtet (s. I,4.1; II,9).

¹²² *Sapphics for Patience*. Annie Finch: Eve. Brownsville OR 1997, S. 28. Diese, aber keine weiteren sapphischen Strophen finden sich in *Spells. New and Selected Poems*. Middletown CT 2013.

Verwendung antiker Vers- und Strophenformen heraus.¹²³ Weitere Autoren mit mehrfacher Verwendung der antiken Formen bleiben die Ausnahme. Hierzu zählen Geoffrey Hills (1932-2016) *Odi Barbare* (s. I,4.3) sowie verstreute Texte bei Alfred Corn (*1943)¹²⁴ und Agha Shahid Ali (1949-2001).¹²⁵ Timothy Steeles (*1948) *Sapphics Against Anger*¹²⁶ und William Merediths (1919-2007) *Effort at Speech*¹²⁷ wurden als Titelgedicht für Gedichtbände gewählt. Beide Beispiele sind in der Anthologie *Strong Measures* abgedruckt,¹²⁸ was die Annahme bestätigt, dass es sich um bedeutende Texte im jeweiligen Werk handelt. Die einmalige Verwendung der antiken Form hebt in diesem Fall die Bedeutung der Texte im Gesamtwerk hervor, während es sich bei Kipling, Pound, Bunting, Cummings, Ginsberg und Merrill eher um formale Experimente handelt. Mit W. H. Auden (1907-1973; Kap. II,4) und Peter Reading (1946-2011; Kap. II,8) haben jedoch zwei englischsprachige Autoren verschiedenste antike Vers- und Strophenformen umfangreich verwendet.

2.3 *Metrica barbara* – Die italienischsprachige Dichtung

Die Bezeichnung *metrica barbara* wurde von Ugo Foscolo (1778-1827) verwendet, der damit die Dichtung von Giovanni Fantoni (1755-1807) beschrieb.¹²⁹ Zuvor existierte für die Rezeption antiker Metrik in der italienischen Dichtung der Ausdruck ‚poesia metrica‘. Inzwischen meint ‚metrica‘ eine feste Versvorgabe im Allgemeinen, die somit eine Abweichung zu den in der neueren italienischen Lyrik dominierenden freieren Rhythmen darstellt.¹³⁰ Der Ausdruck ‚barbarisch‘ ist ein Eingeständnis der Unerreichbarkeit der antiken Vorbilder, sodass Nachahmungen auf Italienisch „risultati imperfetti“¹³¹ seien. In

¹²³ Weitere Autoren: Rachel Dacus (*1949), Moira Egan (*1962), Joshua Davies (*1985), Quenton Baker (*1985) und Charles Martin (*1942); vgl. Annie Finch, Alexandra Oliver (Hgg.): *Measure for Measure*. An Anthology of Poetic Meters. London Toronto 2015, S. 213-236.

¹²⁴ Auf Corn wird im Zusammenhang mit Marilyn Hacker näher eingegangen (s. I,4.1; II,9).

¹²⁵ Agha Shahid Ali: *The Veiled Suite*. The Collected Poems. New York 2009. Der Zyklus *From Amherst to Kashmir* (S. 250-278) besteht teilweise, der Zyklus *A Secular Comedy* (S. 286-290) komplett aus sapphischen Strophen.

¹²⁶ Timothy Steele: *Sapphics Against Anger and Other Poems*. New York 1986.

¹²⁷ William Meredith: *Effort at Speech*. New and Selected Poems. Evanston IL 1997.

¹²⁸ Philip Dacey, David Jauss (Hgg.): *Strong Measures*. Contemporary American Poetry in Traditional Forms. New York 1986. Daneben enthält die Anthologie eine weitere sapphische Ode von Charles O. Harman (*1949), eine alkäische Ode von Alfred Corn, zwei Gedichte in Distichen von Richard Moore (1927-) und Miller Williams (1930-2015).

¹²⁹ Armando Balduino: *Barbara, metrica*. In: Vittore Branca (Hg.): *Dizionario critico della letteratura italiana* Vol. 1. Torino 1973, S. 191-194; hier: S. 191.

¹³⁰ Die italienische Lyrik hat eine Entwicklung „dai metra ai rhythmici“ vollzogen; Aldo Menichetti: *Metrica italiana*. Padova 1993, S. 39.

¹³¹ So der Carducci-Biograph Sterpos; Vgl. Marco Sterpos: *L'artista e il vate. L'esperienza poetica di Giosue Carducci*. Cosenza 2011, S. 274.

der Ode *Nella piazza di San Petronio* nennt Giosuè Carducci (1835-1907; Kap. II,1) das Vorhaben daher ein „eitles Verlangen“ („desiderio vano“): „Tale la musa ride fuggente al verso in cui trema / un desiderio vano de la bellezza antica.“ (V. 19f.)¹³² Dennoch rühmt sich Carducci selbst, im Gegensatz zu seinen italienischen Vorgängern, mit seinen *Odi barbare* die antiken Vers- und Strophenformen als erster Dichter konsequent gebraucht zu haben.¹³³ Dieser Gedichtband wird die Analysekapitel der vorliegenden Arbeit eröffnen. Dies ist das früheste Beispiel und zugleich die umfangreichste Verwendung der antiken Vers- und Strophenformen innerhalb des Korpus.

Erste Versuche der Nachahmung waren an dem Anspruch gescheitert, das quantifizierende Prinzip auf das Italienische exakt zu übertragen.¹³⁴ Am 22. Oktober 1441¹³⁵ sollte in Florenz bei einem Wettbewerb die beste Nachahmung einer antiken Form in italienischer Sprache prämiert werden.¹³⁶ Trotz der Teilnahme von Leon Battista Alberti (1404-1472), vor allem für seine kunsttheoretischen Schriften bekannt, wurde die Veranstaltung ein Misserfolg. Erst als die Quantität der Silben als Orientierungspunkt verworfen wurde und alternative Lösungen gefunden wurden, stieg die Akzeptanz für die Nachahmung der antiken Versmaße.¹³⁷

Überlegungen, von den elementaren Eigenschaften des italienischen Verses auszugehen, also primär von der Silbenanzahl und sekundär von einem Rhythmus, gab es schon lange vor Carducci. Allerdings fehlte es ebenso lange an der Motivation, entsprechende Verse zu schreiben: Für den Hexameter und das elegische Distichon stand als etablierte Alternative der ‚endecasillabo‘ (Elfsilber) zur Verfügung; eine Rezeption der Odenformen war aufgrund der „Fesseln des Petrarkismus“¹³⁸ nicht denkbar. Gelockert wurden die

¹³² Verwendete Ausgabe: Giosuè Carducci: *Odi barbare*. Bologna 1963. Übers.: „[...] So lächelt die fliehende Muse zum Vers, in dem zittert / ein eitles Verlangen nach der antiken Schönheit.“

¹³³ Vgl.: Rienzo Pellegrini: *Mezzogiorno alpino* di Giosuè Carducci. In: *Linguistica* 50,1 (2010), S. 143-156; hier: S. 146.

¹³⁴ Wilhelm Theodor Elwert: *Italienische Metrik*. 2. erweiterte Auflage Wiesbaden 1984, S. 149-151. Eine Analyse zu diesen bietet Aage Kabell: *Metrische Studien II. Antiker Form sich nähernd*. Uppsala 1960, S. 130-140.

¹³⁵ Manche Anthologien enthalten Gedichte, die einige Zeit vor dem 22. Oktober 1441 verfasst wurden, und scheinbar sapphischen Oden gleichen (exemplarisch Gianfranco Contini (Hg.): *Poeti del duecento*. Tomo I. Milano, Napoli 1960, S. 846ff.). Hier liegt der *serventese caudato* vor, der zwar die Form der sapphischen Strophe annehmen kann (vgl. Pietro G. Beltrami: *La metrica italiana*. Bologna 1991, S. 270.), dessen wichtigstes Definitionskriterium jedoch der Reim ist: Die drei längeren Verse reimen sich aufeinander, der kürzere Vers greift den Reim der folgenden drei Verse vorweg (vgl. Elwert: *Ital. Metrik*, S. 124f.). So können zufällig drei Elfsilber und ein Fünfsilber eine Strophe bilden. Hiermit vergleichbar ist in der spanischen Dichtung die *octava aguda* (vgl. T. Navarro Tomás: *Métrica Española*. New York 1995, S. 308.).

¹³⁶ Arthur H. Baxter: *The Introduction of Classical Metres into Italian Poetry*. Baltimore 1901 S. 10f. Vgl. Beltrami: *Metrica ital.*, S. 107.

¹³⁷ Vgl. hier und im folgenden Elwert: *Ital. Metrik*, S. 151-155.

¹³⁸ Elwert: *Ital. Metrik*, S. 155.

Zwänge der Konvention durch die Rivalität der Dichterschulen des Petrarca-Epigonem Bembo und einer Gruppe um Niccolò Franco (1505-1569) und Claudio Tolomei (1492-1554/5), die Letztere zur Nachahmung antiker lyrischer Maße motivierte, um sich von der ungeliebten Konkurrenz der Petrarca-Epigonem abzugrenzen.¹³⁹ Carducci stellte eine Anthologie der ersten Versuche seit dem Wettbewerb zusammen.¹⁴⁰ Diese endet noch vor Gabriello Chiabrera (1552-1638), der von modernen Metrikern als entscheidender Wendepunkt angeführt wird.¹⁴¹ Sowohl Tolomeis als auch Chiabreras Ansätze betrachtete Carducci als „unpoetisch“ („impoetici“).¹⁴²

Carduccis Anthologie enthält noch viele Distichen und Hexameter, von denen sich, wie Chiabrera, die italienischen Dichter abwandten. Die äolischen Strophenformen, zu denen die sapphische und alkäische Strophe gehören, sind dem italienischen Versbau aufgrund der festgeschriebenen Silbenanzahl und der Anordnung in Strophen anstelle einer Reihung der Verse mit variabler Silbenzahl von allen antiken Formen am nächsten. Vorbild waren nicht Sappho und Alkaios, sondern die Oden des Horaz.¹⁴³

Bei der Nachahmung der Horazischen Odenformen muss eine Besonderheit zur Zählweise am Versende beachtet werden, die sich gut am Beispiel der sapphischen Strophe erläutern lässt: Die Nachbildung der ersten drei Verse (sapphische Elfsilber) scheint unkompliziert zu sein – schließlich ist mit dem endecasillabo ein Elfsilber der wichtigste italienische Vers. Im Versinneren gelten dabei die üblichen metrischen Regeln. Die entscheidende Vorgabe ist, dass zwei aufeinanderfolgende Vokale zusammen gelesen werden.¹⁴⁴ Abweichend ist jedoch die Silbenzählung am Versende und vor der Zäsur: Normalerweise wird am Versende nach der letzten Betonung immer noch genau eine Silbe gezählt, unabhängig von der tatsächlichen Silbenanzahl.¹⁴⁵ Dies ist insoweit verständlich, als man vom Reim als einem wesentlichen Merkmal des italienischen Gedichtes ausgeht

¹³⁹ Baxter: Introduction of Classical Metres, S. 13.

¹⁴⁰ Giosuè Carducci (Hg.): La poesia barbara nei secoli XV e XVI. Bologna 1881.

¹⁴¹ Siehe Beltrami: Metrica ital., S. 117. Vgl. Elwert: Ital. Metrik, S. 155-157.

¹⁴² „Dunque chiedo perdono dell’aver creduto che il rinnovamento classico della lirica non fosse sentenziato e finito co’ tentativi per lo più impoetici di Claudio Tolomei e della sua scuola e nei pochissimi saggi del Chiabrera [...]“ OEN XXVII (Ceneri e faville. Serie seconda.), S. 36f.

¹⁴³ „Keine [der Strophenformen] geht nachweislich auf ein griechisches Vorbild zurück.“ Elwert: Ital. Metrik, S. 156.

¹⁴⁴ Die Verschleifung heißt *sinèresi* innerhalb eines Wortes, *sinalefe* zwischen zwei Wörtern. Ausnahmen sind – im Gegensatz zur Zählweise im spanischen Vers – die Triphthonge, in denen das -i- als konsonantisches -j- zu verstehen ist (-aio-; -aia-; -oio- usw.) und die daher (in der Regel) zweisilbig zu lesen sind. Es steht Autoren außerdem frei, innerhalb eines Wortes durch eine sogenannte *dièresi* die aufeinanderfolgenden Vokale getrennt zu lesen. Dies kann durch ein Trema (ä,ë,ï etc.) markiert werden, in manchen, insbesondere älteren Ausgaben, fehlt eine Markierung der ausbleibenden Verschleifung; die Silbenzählung ist bisweilen Interpretationssache.

¹⁴⁵ Zum Vergleich: Im Französischen wird ab der letzten betonten Silbe generell keine Silbe mehr gezählt.

und Wörter mit einer Betonung auf der zweitletzten Silbe (*parole piane*) innerhalb der italienischen Sprache am häufigsten auftreten.¹⁴⁶ Doch bei einem *endecasillabo*, der einen antiken Vers darstellen soll, gilt diese Zählregel nicht; es müssen am Versende immer *parole piane* stehen. Ähnliches gilt für den Fünfsilber, der den Adoneus darstellt.¹⁴⁷ Die tatsächliche Silbenzahl soll also dem lateinischen Vorbild, bei dem ähnliche Regeln der Silbenzählung im Versinneren gelten, entsprechen.

Das strenge metrische Schema der sapphischen Strophe, welches Horaz für die lateinische Dichtung praktizierte, konnte nur im Ansatz angedeutet werden. Denn sollte die Zäsur in den Elfsilbern nach der fünften Silbe mit einer Hebung zusammenfallen, hätten an dieser Stelle nur die selteneren ‚*parole tronche*‘ stehen dürfen. Mit Wegfall der festen Betonung auf der ersten Silbe fiel die letzte metrische Vorschrift, die noch an das Horazische Muster erinnern sollte. Giovanni Fantoni (1755-1807) bemühte sich hingegen um metrische Exaktheit im zweiten Versteil:

[...] Ma, aimè, d'estinti | la campagna è piena!
Veggio chi spira, | e chi rivolto al cielo...
Musa, ricopri | di pietoso velo
l'orrida scena.¹⁴⁸

Die soeben zitierte Strophe schließt seine Ode zum Zustand Europas (*Su lo stato d'Europa nel 1787*) ab. Dies führt uns bereits näher an den historischen Kontext heran, der im Rahmen der Analyse von Carduccis *Odi barbare* noch näher erläutert wird (s. II,1). Metrisch akkurat imitiert ist neben den Hebungen nach der Zäsur auch der Adoneus mit Hilfe einer ‚*parola sdrucchiola*‘, also einem auf der drittletzten Silbe betonten Wort („órrida“). Nicht antik ist hingegen der Reim.

Fantoni hat auch andere Odenformen verwendet, die sapphischen überwiegen jedoch deutlich. Neben der sapphischen Strophe kamen in absteigender Bedeutung die alkäische und die asklepiadeischen Odenformen sowie einige Epodenformen in die italienische

¹⁴⁶ Ein tatsächlich auf der vorletzten Silbe betonter Vers heißt dementsprechend *verso piano*. Bei einem *verso sdrucchiolo*, der mit einem auf der vorvorletzten Silbe betonten Wort (*parola sdrucchiola*) endet, wird somit metrisch eine Silbe weniger gelesen, als tatsächlich vorhanden ist; bei einem *verso tronco*, der mit einem auf der letzten Silbe betonten Wort (*parola tronca*) endet, wird hingegen gedanklich eine Silbe ergänzt.

¹⁴⁷ Als Nebenform führt Elwert eine Variante mit einem Siebensilber als Abschluss der Strophe an. (Elwert: *Ital. Metrik*, S. 159.) Diese würde der spanischen *estrofa de la Torre* entsprechen. (Vgl. 2.2.)

¹⁴⁸ Giovanni Fantoni: *Poesie*. Hrsg. von Gerolamo Lazzeri. Bari 1913, S. 50f. (V. 40-44); Zäsur von mir markiert. Übers.: „[...] Aber, ach, mit Verschiedenen ist das Feld gefüllt! / Ich sehe einige sterben und einige zum Himmel gewandt... / Muse, bedecke mit einem Schleier aus Mitleid / den schrecklichen Schauplatz.“

Dichtung.¹⁴⁹ Keine konnte sich etablieren – auch wenn mit Giuseppe Parinis (1729-1799)

Alla Musa eine nicht unbekannte¹⁵⁰ sapphische Ode existiert:

Te il mercadante, che con ciglio asciutto
Fugge i figli e la moglie ovunque il chiama
Dura avarizia nel remoto flutto,
Musa, non ama.

Nè quei, cui l'alma ambiziosa rode
Fulgida cura, onde salir più agogna;
E la molto fra il dì temuta frode
Torbido sogna.

Nè giovane, che pari a tauro irrompa
Ove a la cieca più Venere piace:
Nè donna, che d'amanti osi gran pompa
Spiegar procace.

Sai tu, vergine dea, chi la parola
Modulata da te gusta od imita;
Onde ingenuo piacer sgorga, e consola
L'umana vita? [...] ¹⁵¹

Es ist ein Gedicht über die Kraft der Dichtung. *Alla Musa* schließt eine mit *Odi* (1791) betitelte Sammlung ab, die ansonsten keine weiteren klassisch gebauten Oden enthält. ‚Ode‘ wird von Parini als Gattungsbegriff und nicht als metrischer Begriff aufgefasst. Trotz der inhaltlichen Nähe zur Antike verzichtet Parini (wie Fantoni) nicht auf den Reim. In Anthologien sind vereinzelt weitere sapphische Strophen abgedruckt,¹⁵² teilweise auch auf Neapolitanisch.¹⁵³ Zeitlich nahe an den *Odi barbare* und von allen Beispielen der bedeutenste Dichter ist Gabriele Rossetti (1783-1854), der 1861 von Carducci ediert wurde¹⁵⁴ und ihn demnach nachweislich beeinflusst hat. Rossettis einzige akkurate

¹⁴⁹ Elwert: Ital. Metrik, S. 156f.

¹⁵⁰ Abgedruckt in Anthologien wie: Carlo Muscetta, Maria Rosa Massei (Hgg.): *Poesia del settecento*. Volume secondo. Torino 1967, S. 1802-1805

¹⁵¹ Giuseppe Parini: *Le odi, il giorno e poesie minori*. Firenze 1947, S. 157-162. Übers.: „Dich, Muse, liebt der Kaufmann, der mit trockener Wimper den Söhnen und der Ehefrau entflieht, wohin auch immer ihn harte Geldgier auf entlegenen Wogen ruft, nicht. // Noch [lieben dich] diejenigen, deren strebsame Seele die brennende Sorge zerfrisst, weil sie danach streben höher zu steigen und [in der Nacht] trübe Träume von dem am Tag viel gefürchteten Betrug haben. // Noch [liebt dich] ein junger Mann, der wie ein Stier hineinstürmt wohin auch immer es der Venus gefällt. Noch [liebt dich] eine aufreizende Frau, die es wagt einen ganzen Zug an Liebhabern zu präsentieren. // Weißt du, jungfräuliche Göttin, wer das von dir gewandelte Wort schätzt und imitiert, aus dem reines Gefallen hervorquellt, und welches das menschliche Leben tröstet? [...]“

¹⁵² Luigi Baldacci (Hg.): *Poeti minori dell'ottocento*. Tomo I. Milano, Napoli 1958, S. 935f., S. 799-803, S. 493-495, S. 708; Massimo Danzi, Guglielmo Gorni, Silvia Longhi (Hgg.): *Poeti del Cinquecento*. Tomo 1: *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*. Milano, Napoli 2001, S. 1125f.; Bruno Maier (Hg.): *Lirici del settecento*. Milano, Napoli 1959, S. 525ff., S. 687, S. 697ff., 1106ff., S. 1127ff.; Carlo Muscetta, Elsa Sormani (Hg.): *Poesia dell'ottocento*. Torino 1968, S. 561f., S. 798ff., S. 1817f.

¹⁵³ Ebd., S. 1587ff.; Carlo Muscetta, Pier Paolo Ferrante (Hgg.): *Poesia del seicento*. Torino 1964; S. 1445f.

¹⁵⁴ Gabriele Rossetti: *Poesie*. Ordinate da Giosuè Carducci. Hrsg. von Mario Cimini. Lanciano 2004.

sapphische Ode ist ein Nachruf und somit ein Gelegenheitsgedicht.¹⁵⁵ Weitere Dichter des *Ottocento* (19. Jhd.) mit sapphischen Strophen waren Giovanni Prati (1814-1884)¹⁵⁶ und Emilio Praga (1839-1875)¹⁵⁷.

Nach Carducci griffen Gabriele D'Annunzio (1863-1938) und Giovanni Pascoli (1855-1922) die *metrica barbara* auf. Diese drei Dichter blieben die „ultimi poeti-umanisti“¹⁵⁸, zumindest im Hinblick auf die Verwendung antiker Versformen auf Italienisch. D'Annunzio steht als ideeller Vorläufer des Faschismus¹⁵⁹ im Widerspruch zum Menschenbild der Römischen Liebeselegie, in dessen Traditionslinie er sich mit seinen in Distichen verfassten *Elegie Romane*¹⁶⁰ einreicht. Pascoli vertrat einen pazifistisch-sozialistischen Humanismus.¹⁶¹ Als letzter bedeutender neulateinischer Dichter¹⁶² ging seine Annäherung an die Antike weiter als bei Carducci. Zugleich entfernte er sich in seiner italienischsprachigen Dichtung durch die Vorliebe für die Umgangssprache und Dialekte¹⁶³ von einer Rolle als gelehrter Dichter. Seine sapphische Ode *La lodola* (Die Lerche) enthält das epikureische Motiv der Lyrik als Ablenkung von Todessorgen:

[...] Un inno sempre, un inno, nel cammino
della mia vita, puro agile e forte,
sopra il dolore, più su del destino,
oltre la morte! (V. 17-20.)¹⁶⁴

¹⁵⁵ *Per la morte di Luigi Quattromani*. In: ebd. S. 109-111.

¹⁵⁶ Giovanni Prati: *Poesie varie*. Bari 1933, 87ff.

¹⁵⁷ Emilio Praga: *Poesie*. Bari 1969, S. 53ff., 83f., 99ff., 121ff., 205f., 306f., 327ff.

¹⁵⁸ Ausspruch von Gianfranco Contini, zitiert nach Menichetti: *Metrica italiana* S. 43. Balduino nennt ferner Adolfo De Bosis (1863-1924); Balduino: *Barbara, metrica*, S. 193.

¹⁵⁹ Jared M. Becker: *Nationalism and Culture. Gabriele D'Annunzio and Italy after the Risorgimento*. New York et al. 1994.

¹⁶⁰ Verwendete Ausgabe: Gabriele D'Annunzio: *Elegie Romane*. Lanciano 1915.

¹⁶¹ Vgl. Heinz Thoma, Hermann H. Wetzel: *Novecento*. In: Kapp (Hg.): *Ital. Literaturgeschichte*, S. 300-402; hier: S. 309.

¹⁶² Vgl. Martin Korenjak: *Geschichte der Neulateinischen Literatur*. München 2016, S. 109.

¹⁶³ Vgl. Marianne Albrecht-Bott (Hg.), Wilhelm Theodor Elwert (Übers.): *Italienische Dichtung aus acht Jahrhunderten ... un cantico che forse non morrà*. Darmstadt 1997, S. 252.

¹⁶⁴ Ebd., S. 158f. Übersetzung (Elwert): „Ein Hymnus immer, ein Hymnus, auf meinem / Lebenswege, rein, behende und stark, / über dem Schmerz, weiter oben als das Schicksal, / dem Tode entrückt!“

2.4 *Horacio en España* – Die spanisch- und katalanischsprachige Dichtung

Die Nachahmung antiker lyrischer Formen beschränkt sich in der spanischsprachigen Literatur weitgehend auf die sapphische Strophe. Es gab nur punktuell eine Rezeption der pindarischen Ode¹⁶⁵ sowie des Distichons¹⁶⁶. Erste Imitationen erfolgten in Form von Wettbewerben nach italienischem Vorbild.¹⁶⁷ Eigenständige Dichtung in antiken Vers- und Strophenformen wurde in der Folge kaum produziert. So waren die ersten Texte keine lyrischen: Die Tragödien *Nise lastimosa* und *Nise laureada* von Jerónimo Bermúdez (1530-1599) griffen über ein portugiesisches Vorbild das Drama Senecas auf,¹⁶⁸ Seneca hatte Variationen der sapphischen Strophe in seinen Chorliedern verwendet. Die dramatische Verwendung wurde von Lope de Vega (1562-1635) in *La Dorotea* fortgeführt,¹⁶⁹ hat sich aber nicht etabliert. Das portugiesische Vorbild, António Ferreiras (1528-1569) *A Castro*, ist eine der wenigen bekannten Verwendungen antiker Vers- und Strophenformen auf Portugiesisch.¹⁷⁰

Durch Esteban Manuel de Villegas (1589-1669) wurde die sapphische Strophe schließlich erfolgreich in die spanischsprachige Lyrik aufgenommen. Villegas setzte den endecasílabo sáfico für die ersten drei Verse der sapphischen Strophe fest und bereitete damit dem zuvor herrschenden Formenreichtum ein Ende.¹⁷¹ Der südamerikanische Dichter und Gelehrte Andrés Bello (1781-1865) definiert das Schema dieses endecasílabo sáfico äußerst streng: Auf die erste Silbe fällt bestenfalls ein Akzent, die Silben 2 und 3 sind hingegen in der Regel („breves“) unbetont, die Silben 6, 7 und 9 sogar zwingend. Ebenso vorgeschrieben ist das betonte Ende vor der Zäsur („el primer hemistiquio termine en dicción grave“), an der keine sinalefa, also die Verschmelzung von aufeinanderfolgenden

¹⁶⁵ Rudolf Baehr: Spanische Verslehre auf historischer Grundlage. Tübingen 1962, S. 278.

¹⁶⁶ Vgl. T. Navarro Tomás: Métrica española. Barcelona 1995. Navarro nennt als Verfasser von Distichen Villegas (S. 276, 322f.) und Sinibaldo de Mas (S. 368f.). Baehr geht auf das Distichon nicht näher ein.

¹⁶⁷ Baehr: Spanische Verslehre, S. 268.

¹⁶⁸ Jerónimo Bermúdez: *Nise Lastimosa*, V. 760-795, 1138-1169. *Nise Laureada*, V. 1462-1505. In Ders.: *Primeras tragedias españolas*. Hrsg. von Mitchell D. Triwedi. Chapel Hill 1975. Vgl. J. P. Wickersham Crawford: The Influence of Seneca's Tragedies on Ferreira's 'Castro' and Bermúdez' 'Nise Lastimosa' and 'Nise laureada'. In: *Modern Philology* 12,3 (1914), S. 171-186.

¹⁶⁹ Lope de Vega: *La Dorotea*. Hrsg. von Edwin S. Morby. Madrid 1968, S. 127-129.

¹⁷⁰ Zitiert als einziges Beispiel und ohne Nennung des Autors von Amorim de Carvalho: *Tratado de versificação portuguesa*. Lisboa 1974, S. 166. Das *Dicionário das literaturas portuguesa, galega e brasileira* (Porto 1966) führt einzelne Autoren an, die sich ausgehend von einer Horaz-Rezeption an antiken Versmaßen versucht haben (S. 336-338; S. 726).

¹⁷¹ Baehr: Spanische Verslehre, S. 269.

Vokalen, stehen darf.¹⁷² „[U]n verso sáfico perfectamente regular“¹⁷³ sei demnach der erste Vers aus der folgenden sapphischen Strophe:

Dulce vecino de la verde selva
huésped eterno del abril florido
vital aliento de la Madre Venus
Céfiro blando. [...] ¹⁷⁴

Die Strophe erhält eine Rahmung durch die semantisch verwandten Wörter „Dulce“ (V. 1) und „blando“ (V. 4). Das strenge Horazische Schema sorgt für eine Aufteilung der Elfsilber und gliedert die Aufzählung von positiven Attributen, die dem Windgott Zephyr zugewiesen werden. Die von Bello eng ausgelegten Regeln sind selbst bei vielen Elfsilbern von Villegas nicht anwendbar; sein Versbau bleibt dennoch streng genug, um den Anschluss an die antike Form erkennbar zu machen. Die folgenden Blütezeiten der sapphischen Strophe in der spanischen Literatur waren der Neoklassizismus und die Romantik.

Eine Besonderheit der spanischen Dichtung ist, dass sich mit der ‚estrofa de la Torre‘ eine weitere auf der sapphischen Strophe basierende Form etabliert hat. Grob vereinfacht, unterscheidet sie sich vom Vorbild durch einen abschließenden Siebensilber anstelle des Fünfsilbers. Beide Formen der sapphischen Strophe sind bei Manuel de Cabanyes (1808-1833) in dessen einzigem Gedichtband *Preludios de mi lira* (1833) zu finden, zudem auch Anleihen bei den anakreontischen Maßen. Cabanyes hat für die katalanische Literatur eine immense Bedeutung:¹⁷⁵ Ihm widmete Joan Maragall (1860-1911) seine sapphische Ode. Außerdem ist in Costas *Horacianes* ein Widmungsgedicht auf Cabanyes enthalten. Aus seinem kleinen Werk sei die erste Strophe aus *La independencia de la Poesía* zitiert, das in der *estrofa de la Torre* verfasst wurde:

Como una castra ruborosa virgen
Se alza mi Musa, y tímida las cuerdas
Pulsando de su harpa solitaria,
Suelta la voz del canto. [...] ¹⁷⁶

¹⁷² Andrés Bello: *Arte métrica*. In: *Obras completas*. VI. *Estudios Filológicos I*. Caracas 1954, S. 125-225; hier: S. 183.

¹⁷³ Ebd., S. 183.

¹⁷⁴ Metrisch gelesen: „Dúlce vecino de la vérde sélva“. Zitiert nach: Esteban Manuel de Villegas: *Eróticas o Amatorias*. Hrsg. von Narciso Alonso Cortés. Madrid 1941, S. 247; V. 1-4. Übers.: „Sanfter Nachbar des grünen Waldes / ewiger Wirt des blühenden April / lebenswichtiger Atem der Mutter Venus / sanfter Zephyr.“

¹⁷⁵ Vgl. hierzu: E. Allison Peers: *Introduction*. In: Ders. (Hg.): *The Poems of Manuel de Cabanyes*. Manchester et al. 1923, S. 1-45; hier S. 44.

¹⁷⁶ Ebd., S. 48-50; V. 1-4. Übers.: „Wie eine keusche, kräftige Jungfrau / erhebt sich meine Muse und furchtsam die Saiten / ihrer einsamen Harfe anschlagend, / springt die Stimme des Liedes.“

Die zusätzlichen zwei Silben im Adoneus nutzt Cabanyes, um mit dem Wort „canto“ (V. 4) die poetologische Dimension der Ode zu betonen. In der Lyrik der Moderne löst sich die Strenge der Form: Bei Miguel de Unamuno (1864-1936) treten auch sechsilbige Abschlüsse der Strophen auf – quasi eine Mischform der beiden ‚sapphischen‘ Strophenformen. Da bisher die Aufmerksamkeit der Forschung auf seinem philosophischen und erzählerischen Werk liegt, ist der Lyriker Unamuno – trotz seines ausufernden poetischen Werks¹⁷⁷ – weitgehend unbekannt geblieben. In einer bei Reclam erschienenen Anthologie zur Spanischen Lyrik des 20. Jahrhunderts ist immerhin die sapphische Ode *Castilla* angeführt:

Tú me levantas, tierra de Castilla,
en la rugosa palma de tu mano,
al cielo que te enciende y te refresca,
al cielo, tu amo,

Tierra nervuda, enjuta, despejada,
madre de corazones y de brazos,
toma el presente en ti viejos colores
del noble antaño. [...] ¹⁷⁸

Der Baske Unamuno lehnte zeitweise den Sprachpluralismus ab und forderte eine einsprachige Lösung für die Kultur Spaniens.¹⁷⁹ In diesem Kontext ist die soeben zitierte Ode zu verstehen. Kurz vor seinem Tod, nach zwischenzeitlichen Präferenzen für die Anhänger Francos, wagte es Unamuno im Oktober 1936 in einer Rede zur Semestereröffnung der Universität Salamanca, deren Rektor er war, die kulturellen Leistungen der Basken und Katalanen für das gesamte Spanien zu verteidigen. Unamuno entging wegen seines Alters und seiner Reputation einer Verhaftung, wurde jedoch unter Hausarrest gestellt und starb Silvester 1936.

Neben den beiden Formen der sapphischen Strophe fristen die übrigen antiken Vers- und Strophenformen ein Schattendasein. Erst durch den Einfluss Carduccis¹⁸⁰ kam es zu

¹⁷⁷ Vgl. „With some 2,500 poems to his name, Miguel de Unamuno [...] is one of the most prolific of Spanish poets.“ C. A. Longhurst: Language and Creativity in the Poetry of Unamuno. In: Forum for Modern Language Studies 52,1 (2015), S. 56-69; hier: S. 56.

¹⁷⁸ Gustav Siebenmann, José Manuel López (Hgg.): Spanische Lyrik des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1985, S. 68f. Siebenmann übersetzt: „Du hebst mich empor, kastilische Erde, / auf der schrundigen Fläche deiner Hand, / zum Himmel, der dich versengt und der dich kühlt, / zum Himmel, deinem Meister. // Nerviges, kerniges, nacktes Land, / Mutterhort der Herzen, der tätigen Arme, / auf dir erscheint die Gegenwart getönt / in den Farben edelsten Altertums.]“

¹⁷⁹ Horst Hina: Kastilien und Katalonien in der Kulturdiskussion 1714-1939. Tübingen 1978, S. 265-269.

¹⁸⁰ Zum Einfluss Carduccis auf die spanische Literatur siehe Victor B. Vari: Carducci y España. Madrid 1963; insb. S. 149-177; Francisco Pejenaute: La adaptación de los metros clásicos en castellano. In: Est. Cl. XV (1972), S. 213-234.

Beginn der Moderne zu ernsthaften Versuchen, das Distichon¹⁸¹ und erstmals auch die alkäische Strophe¹⁸² nachzuahmen. In Baehrs ausführlicher Verslehre wird diese Rezeption Carduccis nicht berücksichtigt.¹⁸³ Esteban Torre führt ebenfalls nur die sapphische Strophe an und beschränkt sich dabei auf das Zitieren einer Übersetzung.¹⁸⁴ Die Bedeutung der antiken lyrischen Vers- und Strophenformen ist folglich in der modernen spanischsprachigen Dichtung als marginal einzuschätzen. In der katalanischsprachigen Dichtung, deren Entwicklung nicht von der spanischsprachigen Dichtung zu trennen ist, sind ebenfalls nur wenige Texte in Odenformen oder Distichen verfasst. Zwei Gedichtbände aus diesem überschaubaren Korpus sind jedoch kanonisch geworden: die *Horacianes* von Miquel Costa i Llobera (1854-1922; Kap. II,2) und die *Elegies de Bierville* von Carles Riba (1893-1959; Kap. II,9). Im Rahmen dieser Arbeit erfolgt eine umfangreiche Analyse der *Horacianes*. Die *Elegies de Bierville* werden im Anschluss an die Einzeltextanalysen kurz vorgestellt – als eines von weiteren ausgewählten Beispielen, anhand derer die gesamteuropäische Traditionslinie der antiken Vers- und Strophenformen deutlich wird.

2.5 *Mètre divin* – Die französischsprachige Dichtung

Trotz der Tatsache, dass die Sappho-Rezeption in Frankreich in ihrer anhaltenden Entwicklung seit der Renaissance die englische und deutsche Literatur übertrifft,¹⁸⁵ ging hiermit keine formale Anknüpfung an die nach Sappho benannte Form einher. Die Nachahmung der antiken Metrik wurde bereits in der Pléiade aufgrund der „Unvereinbarkeit [...] lateinischer und französischer Versrhythmik“¹⁸⁶ verworfen. Sie beschränkte sich auf einige wenige Versuche sowie einzelne Nachdichtungen von Psalmen.¹⁸⁷ Eine Nachahmung der horazischen Odenformen wurde zudem durch die Bevorzugung Pindars als formales Vorbild erschwert.¹⁸⁸ Ausnahmen bestätigen die Regel – Théodore de Banville

¹⁸¹ Navarro: *Métrica*, S. 435f.

¹⁸² Ebd., S. 436.

¹⁸³ Baehr: *Spanische Verslehre*.

¹⁸⁴ Esteban Torre: *Métrica española comparada*. Sevilla 2000, S. 123.

¹⁸⁵ Vgl. „At first (until the early eighteenth century, when the English and Germans really began to play a role), Sappho is almost exclusively a French preserve.“ Joan DeJean: *Fictions of Sappho 1546-1937*. Chicago, London 1989, S. 4.

¹⁸⁶ Dieter Janik: *Geschichte der Ode und der ‚Stances‘ von Ronsard bis Boileau*. Bad Homburg, Berlin, Zürich 1968, S. 231.

¹⁸⁷ Paulette LeBlanc: *Les paraphrases françaises des psaumes. À la fin de la période baroque (1610-1660)*. Paris 1960; S. 78-85. LeBlanc führt Salomon Certon und Agrippa d'Aubigne als „deux faits isolés“ (S. 78) an.

¹⁸⁸ Vgl.: Geneviève Cammagre: *La Force et la beauté du sens: Houdar de la Motte, théorie et pratique de l'ode*. In: Dies., Marie-Catherine Huet-Brichard, Alexandre Didier (Hgg.): *L'ode, en cas de toute liberté poétique*. Bern 2007, S. 7-21; hier: S. 13.

(1823-1891), ein Zeitgenosse von Baudelaire und Rimbaud, hat einzelne sapphische Oden hinterlassen, die in seinem umfangreichen Gesamtwerk freilich nur Randerscheinungen bilden. Der Titel der Ode *Idolâtrie* deutet an, dass es sich um einen einmaligen formalen Ausdruck der „Vergötterung“ der griechischen Dichterin handelt:

Mètre divin, mètre de bonne race,
Que nous rapporte un poète nouveau,
Toi qui jadis combattais pour Horace,
Rythme de Sappho! [...] (V. 1-4.)¹⁸⁹

Um Elfsilber zu erhalten, müssen alle Silben gezählt werden. Dies weicht von den eigentlichen Regeln für die Silbenzählung im französischen Vers ab, die mit der letzten betonten Silbe endet. Diese Abweichung entspricht den Vorgaben der italienischen Metrik (siehe Kap. 2.3). Während in der italienischen Dichtung auf den Reim teilweise verzichtet wurde, sind alle französischsprachigen Beispiele aus dem Korpus der vorliegenden Arbeit gereimt.¹⁹⁰ Auf de Banville verweisen nicht die Metriken, allerdings Kenneth Haynes' Kommentar in Algernon Charles Swinburnes *Poems and Ballads*.¹⁹¹ Dies ist ein Indiz für das offenkundig geringe Korpus an Texten in antiken lyrischen Formen auf Französisch. Bezeichnenderweise geht die vermutlich umfangreichste Verwendung der antiken Strophenformen innerhalb der französischsprachigen Dichtung auf eine gebürtige Engländerin zurück: Renée Vivien (1877-1909). Ihre Sappho-Rezeption wird im Rahmen dieser Arbeit näher betrachtet (s. II,3).

¹⁸⁹ Théodore de Banville: *Œuvres poétiques complètes*. Tome I. Paris. 2000, S. 194f; Übers.: „Göttliches Metrum, Metrum des tüchtigen Geschlechts, / Das uns einen neuen Dichter bringt, / du, einst kämpfstest du für Horaz, / Rhythmus von Sappho!“

¹⁹⁰ Neben Banville einzelne Gedichte von Agrippa D'Aubigné (1552-1630), Clément Marot (1496-1544) und Nicolas Rapin (1535-1608). Für bibliographische Angaben siehe Literaturverzeichnis.

¹⁹¹ Swinburne: *Poems and Ballads*, S. 366.

2.6 Verkligen mycket sappfisk? – Die schwedischsprachige Dichtung

Kom ut, du gamle svenske Quintus Flaccus,
och stäm din lyra till naturens pris!
(Evert Taube: *Inbjudan till Bohuslän*, V. 41f.)¹⁹²

Seit der Renaissance strebten schwedische Autoren danach, die eigene Sprache durch Übersetzungen und Bezugnahmen auf antike Texte erhabener wirken zu lassen.¹⁹³ Die Rezeption der antiken Metrik ist eng mit dem christlichen Renaissance-Humanismus verknüpft: Sie kam in erster Linie durch (religiöse) Gebrauchstexte in den hohen Norden, wobei sich zwei Stränge beobachten lassen: auf der einen Seite die Hexameterdichtung, die eher der Epik zuzurechnen ist, auf der anderen Seite die sapphische Strophe, als Vertreterin der im engeren Sinne lyrischen Formen. Anlässe für beide Versformen waren zunächst Lobgedichte, insbesondere zu Hochzeiten.¹⁹⁴ Wie in der deutschen Literatur und im lateinischen Mittelalter wurde die Sangbarkeit der sapphischen Strophe für das Kirchenlied genutzt (s. I,2.1). Dementsprechend nennt Alf Henrikson in seinem *Verskonstens ABC* als wichtigste Vorläufer zwei in ganz Europa bekannte lateinische Beispiele: *Integer vitae...* und *Ut queant laxis...*¹⁹⁵ Die religiöse Dichtung fand bereits im 16. Jahrhundert durch die Reformation zur Volkssprache. Einige Zeit später verfasste Johan Olof Wallin (1779-1839) einen Psalm, der noch heute in Anthologien aufgenommen wird und damit weithin bekannt ist:

Var är den vän som överallt jag söker?
När dagen gryr min längtan blott sig öker.
När dagen flyr jag än ej honom finner
fast hjärtat brinner. [...] ¹⁹⁶

Eva Lilja lässt dieses Gedicht in ihrer umfangreichen Metrik kaum als sapphische Strophe gelten: „J. O. Wallin [...] menade att han använder sapphisk strof [...], men versifikationerna är enligt samtidens ideal normaliserad till jambisk pentameter, och den avslutande

¹⁹² Zitiert nach: Daniel Möller, Niklas Schiöler (Hgg.): *Svensk poesi*. Stockholm 2016, S. 550f. Titel: „Einladung nach Bohuslän“. Übers.: „Komm raus [zu uns], du alter schwedischer Quintus Flaccus, / und stimme deine Lyra zum Lobe der Natur!“ Das Gedicht stammt aus einem Band aus dem Jahr 1943. Die Anthologie wird im Folgenden vereinfacht zitiert mit „Svensk poesi“, ohne Nennung der Herausgeber.

¹⁹³ Vgl.: „Att ha ett antikt verk överfört till nationalspråket ökar det egna språkets glans.“ Jan Mogren: *Antik poesi i svensk översättning. Två studier*. Lund 1963, S. 5.

¹⁹⁴ Per Wieselgren: *Bröllopskväden på hexameter*. Lund 1963; Erland Hjärne: *Den sappfiska strofen i svensk verskonst. Strödda bidrag till en historik*. In: *Språk och stil* 13 (1913), S. 275-317; hier: S. 283f.

¹⁹⁵ Alf Henrikson: *Verskonstens ABC*. Höganäs 1983, S. 138.

¹⁹⁶ V. 1-4. Modernisierte Orthographie nach Henrikson: *ABC*, S. 78. Ebenfalls abgedruckt in Sten Selander (Hrsg.): *Levande svensk dikt. Från fem sekel. I*. Stockholm ⁵1956, S. 240f; *Svensk poesi*, S. 281f. Übers.: „Wo ist der Freund, den überall ich suche? / Wenn der Tag anbricht, stellt meine Sehnsucht sich bloß. / Wenn der Tag entflieht, habe ich ihn noch nicht gefunden, / obgleich das Herz brennt.“

adonikan har också den blivit iambisk [...].”¹⁹⁷ Vorbehalte gegenüber der jambischen Form hat es auch bei deutschen Metrikern gegeben (s. I,2.1). Der Text ist jedoch in seinem Kontext als Kirchenlied zu betrachten. Die jambische Form mit Reim ermöglicht eine bessere Sangbarkeit. Dies wird zusätzlich durch den Binnenreim (V. 3f.) unterstützt.

Der norwegische Metriker Hallvard Lie erkennt die im Laufe der Versgeschichte entstandenen Varianten an und unterteilt in eine A-, B- und C-Form.¹⁹⁸ Darin enthalten ist nicht die klassische Form, für die er nur ein dänisches Beispiel sowie schwedischsprachige Beispiele kleingedruckt erwähnt. Dem Schema nach Klopstock widmet er hingegen einen eigenen Paragrafen und druckt eine schwedische Strophe von Ragnar Jändel ab:

Älskade, vakna upp, stig ut på trappan!
Härligt gråa och stilla moln ha samlats.
I den dunkla, doftande natten sakta
regnet faller.¹⁹⁹

Der Daktylus wandert wie bei Klopstock ins Versinnere. Dadurch bildet zu Beginn die Anrede „Älskade“ („Geliebte“) einen Versfuß und wird besonders betont, ebenso wie die folgende Aufforderung „vakna upp“ („wache auf“). Die Metrik spiegelt das Aufwecken wider. Die Verschiebung des Daktylus um einen Versfuß sorgt in der Folge, nach diesem harten Auftakt, für eine ruhige Schilderung des Regens. Die Form hat demnach in erster Linie eine poetische Funktion.

Der Adoneus ist vierzeilig und daher nicht formstreng. Dennoch wurde das Gedicht mit dem Titel *Det regnar* („Es regnet“) nicht nur für die sprachlich eng verwandte norwegische Dichtung beispielhaft: Eine Übersetzung dieser Ode Jändels ist eine von zwei sapphischen Oden auf Finnisch, die bei der Recherche für diese Arbeit entdeckt wurden. Beide stammen von Uno Kailas (1901-1933).²⁰⁰ Neben der Übersetzung unter dem Titel *Saata* verfasste er das selbstständige *Vaeltajan Oodi* („Ode des Wanderers“)²⁰¹. Eine

¹⁹⁷ Eva Lilja: *Svensk Metrik*. Stockholm 2006, S. 466. Übers.: „J. O. Wallin [...] behauptete die sapphische Strophe zu gebrauchen, [...] aber das Versmaß ist in Übereinstimmung mit dem Ideal der Zeit zum jambischen Pentameter normalisiert, und auch der abschließende Adoneus ist jambisch.“

¹⁹⁸ Hallvard Lie: *Norsk Verslære*. Oslo 1967, S. 586-590. Die A-Form entspricht der barocken, die B-Form der jambischen und die C-Form der siebenzeiligen Form, die bereits beim Gang durch die Deutsche Formgeschichte angeführt wurden. Lie folgt damit Arthur Arnholtz: *Den sappfiske strofe i Danmark*. København 1946.

¹⁹⁹ Ebd., S. 598. Übers.: „Liebling, wach auf, komm die Treppe hinunter! / Herrlich graue und stille Wolken haben sich gesammelt. / In der dunklen, duftenden Nacht fällt / sachter Regen.“

²⁰⁰ Aufmerksam auf Kailas wurde ich durch eine Internetrecherche auf „Tieteen termipankki“ (Datenbank der Wissenschaft): http://tieteen termipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:Sapfon_säkeistö (zuletzt aufgerufen am 30.04.2022).

²⁰¹ Uno Kailas: *Runot*. Helsinki 2002, S. 147f. Die Adoneen sind fünfsilbig. In der Übersetzung Jändels imitiert Kailas hingegen den viersilbigen Adoneus der Vorlage; Ebd., S. 230.

umfangreiche Rezeption der sapphischen Strophe oder anderer Formen ist wenig wahrscheinlich.²⁰² Es hat hingegen in der sprachlich mit den Finnischen verwandten estnischen Literatur eine umfassende Rezeption der äolischen Formen gegeben.²⁰³

Die offiziellen norwegischen Schriftsprachen (Bokmål/Nynorsk) sind noch jünger als die finnische. Zwei Gedichte von Arnulf Øverland (1898-1968)²⁰⁴ und mehrere von Henrik Wergeland (1808-1845) sind daher in anderer Rechtschreibung entstanden:²⁰⁵ Øverland hat in Riksmål, einer früheren Variante des Bokmål, geschrieben, Wergeland de facto auf Dänisch. Wergeland hat eine immense Bedeutung für die norwegische Literatur, die Oden sind nur einzelne Texte in einem sehr umfangreichen dichterischen Werk. Lie übergeht in seiner Metrik beide Dichter. Sein generelles Urteil bezüglich der sapphischen Strophe ist negativ – ihre Wirkung sei in der Moderne nur noch „grotesk til grensen av det usmakelige“. ²⁰⁶ Die sapphische Strophe war in ganz Skandinavien (im Vergleich zum Deutschen) eine Randerscheinung, am meisten noch im Schwedischen genutzt, während sie im Dänischen bis ins 20. Jahrhundert hinein kaum von der Geschichte des Kirchenliedes getrennt war.²⁰⁷ Mit ausschlaggebend für die geringe Akzeptanz war, so darf man vielleicht vermuten, die Nichtberücksichtigung der antiken Versformen in den frühen einflussreichen schwedischen Metriken.²⁰⁸

Das negativ gewertete Bild der sapphischen Strophe bleibt bis in neuere Metriken haften: Lilja schreibt mehr über fehlerhafte Formen als akkurate Nachbildungen. So hebt sie bei Vilhelm Ekelund (1880-1949) dessen Freiheiten hervor und rügt ihn indirekt, indem sie auf Tomas Tranströmer (1931-2015) als Gegenbeispiel verweist und dessen exakte Nachahmung des antiken (lateinischen) Schemas betont.²⁰⁹ Henrikson kreiert in seinem *Verskonstens ABC* ein eigenes, skandiertes Exempel:

²⁰² Hiermit würde sich die (verhältnismäßig) junge finnischsprachige Literatur zu sehr an die schwedischsprachige annähern und ihre soeben erst gewonnene Autonomie gefährden. Aufgrund geringer Sprachkenntnisse und nur wenig verfügbaren Quellen kann diese These an dieser Stelle nicht belegt werden. Indiz ist, dass es auf der finnischsprachigen Wikipedia zwar einen Artikel zur „sapfon säkeisto“ gibt, dort aber (momentan) kein Verweis zu Kailas, geschweige denn einem anderen finnischsprachigen Autor, enthalten ist. (https://fi.wikipedia.org/wiki/Sapfon_säkeistö Aufgerufen am 30.04.2022.)

²⁰³ Diese ist in einem Aufsatz der Linguistin Lotman dokumentiert, der allerdings nur sprachwissenschaftliche Statistiken bietet. (Maria-Kristiina Lotman: Sapphic Hendecasyllable in Estonian Poetry. In: Christoph Küper (Hg.): *Current Trends in Metrical Analysis*. Frankfurt am Main et al. 2011, S. 265-276.)

²⁰⁴ Arnulf Øverland: *Samlede Dikt 1945-1965*. Oslo 1999. Darin: *Kvelding ved bryggen*. (S. 288f.) und *Paris*. (S. 272f.).

²⁰⁵ Henrik Wergeland: *Samlede skrifter: trykt og utrykt*. I,1. *Digte 1825-1833*. Kristiania (Oslo) 1918, S. 29f.; S. 31f. Daneben auch Distichen als Auftakt für das Langgedicht *Spaniolen* (S. 319).

²⁰⁶ Lie: *Verslære*, S. 589. Übers.: „grotesk bis zur Grenze des Geschmacklosen“.

²⁰⁷ Diesen Eindruck vermittelt zumindest die Monographie von Arnholtz.

²⁰⁸ Vgl. Lilja: *Metrik*, S. 466.

²⁰⁹ Ebd.

Denna strof är verkligen mycket sapphisk.
 Andra ra- den låter som första raden.
 Tredje ra- den dito, men fjärde raden
 rumphugges härmed.²¹⁰

Wenn Henrikson trotz der geringen Bedeutung schreibt, die sapphische Strophe sei von den antiken Versformen am einfachsten nachzubilden, lässt dies nicht allzu große Erwartungen zu, was die übrigen Formen betrifft. Dies wird durch eine Aussage von Henrik Ibsen bestätigt: „Heksametret er i vore nordiske sprog ubrugeligt.“²¹¹ Der Hexameter wurde jedoch trotz Schwierigkeiten bei der Umsetzung als Versmaß für bedeutende Texte der schwedischen Literaturgeschichte genutzt: Georg Stiernhielms (1598-1672) *Hercules* gilt als wegweisend für den Übergang vom Lateinischen zum Schwedischen,²¹² wobei sich hier erneut die Bedeutung des Renaissance-Humanismus bei der Vermittlung der Formen zeigt. Im nachfolgenden Jahrhundert setzte sich jedoch der Alexandriner als Alternative zum Hexameter durch.²¹³ Erst die Goethe-Rezeption der schwedischen Romantik sorgte dafür, dass gleich drei Autoren von internationaler Bedeutung sich an den Hexameter wagten: zuerst Esaias Tegnér (1782-1846), dann der finnische Nationaldichter Johan Ludvig Runeberg (1804-1877) und schließlich August Strindberg (1849-1912). Mit diesem Trio bricht die Formgeschichte nicht gänzlich ab, wie es die Metriken vermuten lassen;²¹⁴ der vorwiegend als Kinderbuchautor bekannte Lennart Hellsing (1919-2015) zumidnest hat in seinem Gedichtband *Strandbok* (1964), das von der Begegnung zwischen Odysseus und Nausikaa berichtet, rein daktylische Hexameter verwendet.²¹⁵

Die Xenien von Goethe und Schiller führten zu einer Rezeption des elegischen Distichons bei Tegnér, Erik Johan Stagnelius (1793-1823) und schließlich bei Hjalmar Söderberg (1869-1941).²¹⁶ Zitiert sei an dieser Stelle ein Auszug von Tegnér und somit aus der Hochphase der schwedischen Distichon-Rezeption – Söderbergs Ruhm beruht auf seinem Romanwerk.²¹⁷ Tegnér hat sich in Epigrammen zu verschiedenen Sprachen geäußert, vom

²¹⁰ Henrikson: ABC, S. 137. „Diese Strophe ist wirklich sehr sapphisch. / Der zweite Vers lautet wie der erste Vers. / Der dritte Vers ebenfalls, aber der vierte Vers / bricht hiermit ab.“

²¹¹ Zitiert nach Lie: Versläre, S. 702. („Der Hexameter ist in unseren nordischen Sprachen nicht zu gebrauchen.“)

²¹² Vgl. Jürg Glauser: Frühe Neuzeit (1500-1720). In: Glauser: Literaturgeschichte, S. 52-79; hier insb. S. 68.

²¹³ Vgl. Henrikson: ABC, S. 70.

²¹⁴ Vgl. Lilja: Metrik, S. 241-246; zur Geschichte des Hexameters in Schweden vgl. auch Henrikson: ABC, S. 68-71, Kristian Wählin: Allmän och svensk metrik. Lund 1995, S. 20-25.

²¹⁵ Lennart Hellsing, Fritz Sjöström (Zeichnungen): Strandbok. Stockholm 1964.

²¹⁶ Vgl. hierzu ebd., S. 26f.; Lilja: Metrik, S. 463-465; Henrikson: ABC, S. 43f.

²¹⁷ Wählin: Allmän metrik, S. 27.

Griechischen bis zu seiner Muttersprache Schwedisch. Sein Urteil über die deutsche Sprache bedarf keines weiteren Kommentars:

Frisk, starklemmad och grof, en jungfru fostrad i skogen,
smidig derjemte och skön: endast är munnen för bred.
Litet raskare ock! Lägg af ditt flegma, att icke
meningens början är glömd innan man hinner dess slut.²¹⁸

Sowohl die Gattung des antiken Epigramms als auch der Römischen Liebeselegie wurden über Goethe und Schiller nach Schweden vermittelt. In der dänischen Literatur wurde das Distichon bereits nach dem Vorbild Klopstocks eingeführt. Jørgen Fafner zitiert als Beispiel Adam Oehlenschläger (1779-1850),²¹⁹ einen zweisprachigen Autor, dessen Begeisterung für die deutsche Sprache und Literatur sich in seiner bevorzugten Namensschreibweise mit deutschem Umlaut niederschlug. Ein Gedicht in elegischen Distichen widmete er *Island*, das ihm durch den Bildhauer Albert Thorvaldsen vermittelt wurde.²²⁰ Dieses Gedicht inspirierte wiederum den isländischen Dichter Jónas Hallgrímsson, das Versmaß zu übernehmen. Dessen Gedicht ist während seines Aufenthaltes in Kopenhagen datiert. Der Titel ist, wie bei der Vorlage, sein Heimatland (*Ísland*). Jónas verbindet mit zahlreichen Stabreimen, aber ohne Endreime, die antike Versform mit Elementen der altgermanischen Dichtung:

Ísland! farsældafrón og hagsælda hrímhvíta móðir!
Hvar er þín fornaldarfrægð, frelsið og manndáðin best?
Allt er í heiminum hverfult, og stund þíns fegursta frama
lýsir, sem leiftur um nótt, langt fram á horfinni öld.
Landið var fagurt og frítt, og fannhvítir jöklanna tindar,
himinn heitur og blár, hafið var skínandi bjart. [...] (V. 1-6.)²²¹

Das Wort „förnold“ („Altertum“), auf das „fornalder“ (V. 2) zurückzuführen ist, kann im anderen Kontext auch für die Antike stehen. Hier bezieht es sich zusammen mit „frægð“ („Ruhm“) auf die aus den Island-Sagen bekannten Tugenden („frelsið og

²¹⁸ *Språken*. In: Svensk poesi, S. 292. Übers.: „Frisch, mit starken Gliedern und grob, eine im Wald erwachsene Jungfrau, / daneben geschmeidig und schön: nur ist der Mund zu breit. / Auch nicht gerade schnell! Leg dein Phlegma ab, damit nicht / der Beginn des Satzes vergessen wird, wenn man zum Schluss kommt.“

²¹⁹ Jørgen Fafner: Digt og form. Klassisk og moderne verslære. (Dansk verskunst. Bind 1) København 1989, S. 193.

²²⁰ Dick Ringler: Bard of Iceland. Jónas Hallgrímsson, Poet and Scientist. Madison, London 2002, S. 103.

²²¹ Ebd., S. 102f. „Island! Glückliche Scholle, / Gesegnate reifweiße Mutter, / Wo sind dein uralter Ruhm, / Freiheit und Mannestat hin? / Alles auf Erden vergeht / Und der Tag deiner Herrlichkeit leuchtet / Gleich einem Blitz in der Nacht / Fern aus entschwendener Zeit, / Schön war und prächtig das Land / Und schneeweiß die Gipfel der Berge, / Heiter der Himmel und blau, / Schimmernd erglänzte das Meer.“ Übers. von Margarethe Lehmann-Filhés. In: Björn Kozempel, Silja Aðalsteinsdóttir, Jón Bjarni Atlason (Hgg.): Isländische Lyrik. Berlin 2011, S. 47f. Die Übersetzung ändert das Metrum erheblich, ist aber inhaltlich nah am Original.

manndáðin” V. 2; wörtlich: „die Freiheit und die guten Taten der Menschen“), die durch die Kontinuität der Landschaft immer noch präsent sind. Jónas betont durch die Wahl der Distichen, dass Island die altgermanische und die antike Tradition verbindet. Dennoch hat die isländische Literatur keine umfassende Rezeption der antiken Vers- und Strophenformen erlebt, wie sie auf dem skandinavischen Festland erfolgte. Óskar Halldórsson nennt in seiner Verslehre ein Beispiel für die Nachahmung des leoninischen Hexameters²²² und das Distichon von Jónas.²²³ Eine Rezeption der sapphischen Strophe ist aus Óskars Verslehre nicht ersichtlich.

In der alle Epochen der schwedischen Dichtung umfassenden Anthologie *Svensk poesi* sind die soeben angeführten drei Formen (sapphische Strophe, Hexameter, Distichon) enthalten. Dies kann, bei aller Vorsicht, als Indiz für eine gewisse Bedeutung innerhalb der schwedischen Dichtung gelten. Die schwedischen Metriken sparen die übrigen Formen, einschließlich der bei Tranströmer auftretenden alkäischen Odenform, weitgehend aus: Wåhlin führt nur das Schema ohne Beispieltext oder Autorenangabe an,²²⁴ Lilja zitiert eine Übersetzung.²²⁵ Einen geschichtlichen Überblick bietet auch Hyléns Aufsatz zur Form nicht;²²⁶ als Namen fallen dort die soeben bei den anderen Formen angeführten Vertreter der schwedischen Romantik.²²⁷ Eine Strophe von dem bereits genannten Stagnelius dient Hylén als Untermauerung seines Fazits, dass sich das „Metrum alcaicum“ vorzüglich für die schwedische Sprache eigne – sofern sie meisterhaft beherrscht werde.²²⁸ Zum besseren Textverständnis sei diese um die im Gedicht vorausgegangene ergänzt:

[...] När Diktens hulda, glänsande Genius
I månskensquällar jämte min vagga satt
Hans rosenläppar denna lärdom
Hviskade då i mitt spåda öra.

„Ej lifvets fröjder bida Dig, olycksbarn!
Nej! Bistra stjärnor lyste Din födslostund.
Att hämnas Ödet jag Dig skänker

²²² Ein gereimter Hexameter mit Ursprung in der mittellateinischen Dichtung, der eine Angleichung an die traditionelle, germanische Reimdichtung ermöglichte.

²²³ Óskar Halldórsson: *Bráur og ljóðstíll*. Reykjavík 1977, S. 71-74.

²²⁴ Wåhlin: *Allmän metrik*, S. 33.

²²⁵ Lilja: *Metrik*, S. 468.

²²⁶ J. E. Hylén: *Alkaisk vers i svensk dikt*. In: *Nysvenska studier* 5 (1925), S. 51-67.

²²⁷ Auch Henrikson nennt in seinem *Verskonsten ABC* nur Tegnér und Runeberg. Er bildet zur Veranschaulichung ein eigenes Beispiel. (Vgl. Henrikson: *ABC*, S. 23.)

²²⁸ „Metrum alcaicum [...] lämpar sig ypperligt för vårt språk i en mästares diktion.“ Hylén: *Alkaisk vers*, S. 67 (Übers.: „Das metrum alcaicum [...] eignet sich vollzöglich für unsere Sprache im Ausdruck eines Meisters.“)

Sångens förmåga och klagolutan. [...]’²²⁹

Der Sprecher berichtet von seiner Berufung als Dichter schon im Kindesbett. Die antike Form suggeriert, dass der Dichter diese Begabung durch Apoll erhalten hat beziehungsweise sich in eine (romantische) Traditionslinie des Geniegedankens einreihet.

Die Romantik war die Blütezeit der antiken Metrik für die schwedische, aber auch für dänische Dichtung. Denn in der Romantik wurden neben Hexameter und Distichon auch die horazischen Odenformen durch die Vermittlung Klopstocks eingeführt, allerdings in deutlich geringerem Umfang.²³⁰ Bei Stagnelius ist durch „Genius“ (V. 9) und die Beschreibung eines sterbenden Kindes eine Bezugnahme zu Klopstocks Gedicht *Der Lehrling der Griechen* erkennbar.²³¹ Johannes Ewald (1743-1781) wurde zum Pionier unter den dänischen Autoren und führte die alkäische, dritte asklepiadeische und sapphische Strophe sowie von Klopstock erdachte Maße ein.²³² Jørgen Fafner führt für die alkäische und sapphische Strophe mit Otto Gelsted (1888-1968) einen Dichter des 20. Jahrhunderts an. Diese Gedichte, neben einer sapphischen Ode von Øverland, werden im Rahmen der Einleitung berücksichtigt (s. Kap. I,4.2). Der bekannteste und komplexeste Fall für die Verwendung antiker Strophenformen ist Tomas Tranströmer (Kap. II,6), der im Rahmen der Einzeltextanalysen ausführlich betrachtet wird.

Im Anschluss an Tranströmer bricht die Traditionslinie nicht ab, auch wenn die Menge der Texte vermutlich bei Weitem nicht an den Umfang zur Zeit der Romantik heranreicht. Darunter sind einzelne sapphische Oden bei Lasse Söderberg (*1931)²³³ und Sune Axelsson (*1940).²³⁴ Jesper Svenbros (*1944) *Namnet på Sapphos dotter* (2017) greift Tranströmers Kombination des freien Verses mit den antiken Formen auf. In Svenbros Anmerkungen erhält der Leser einen Hinweis auf einen zeitnahen Vorläufer Tranströmers,

²²⁹ XVIII Ode, V. 9-16. In: Erik Johan Stagnelius: Samlade skrifter I. Stockholm 1965, S. 250. „Als der milde, glänzende Genius des Gedichtes im Mondschein des Abends direkt neben meiner Wiege saß, flüsterten seine Rosen-Lippen diese Weisheit in meine jungen Ohren. // „Keine Freuden des Lebens erwarten Dich, Unglückskind! Nein! Unter einem dunklen Stern bist du geboren. Das Schicksal will es, dass ich Dir die Fähigkeit des Gesangs und der Klage-Laute schenke.“

²³⁰ Fafner: *Digt og form*, S. 193.

²³¹ Friedrich Gottlieb Klopstock: Oden. Band 1: Text. Hrsg. von Horst Gronemeyer und Klaus Hurlebusch. Berlin, New York 2010, S. 1f.

²³² Fafner: *Digt og form*, S. 188-190.

²³³ Das Gedicht wird zitiert von Kjell Espmark: *Resans formler. En studie i Tomas Tranströmers poesi*. Stockholm 1983, S. 10.

²³⁴ Sune Axelsson: *Tankebubblor*. Linköping 2014, S. 109.

nämlich eine sapphische Ode von Arthur Hald von 1944.²³⁵ Diese wird bei der Analyse von Tranströmers Oden berücksichtigt (s. II,6).

Es sind Autoren mit einzelnen Werken, die in der skandinavischen Literatur die Geschichte der antiken Versformen weiterschreiben und teilweise in den Metriken übergegangen werden. Zu ihnen gehört der Norweger Eirik Lodén (*1975). Seine asklepiadeische Ode *Kaprifoliesvevn* („Kaprifolienschlaf“) wurde in der Anthologie *So smeeckt ein Stern* aufgenommen.²³⁶ Sie stammt aus seinem Band *Preludium. Dikt og gjendiktninger* (1993),²³⁷ der Texte in beiden norwegischen Schriftvarianten (bokmål und nynorsk) enthält. Darin finden sich weitere Gedichte („dikt“) in der alkäischen und asklepiadeischen Odenform, aber auch Nachdichtungen („gjendiktninger“) wie die asklepiadeische Ode *Die Mainacht (Mainatt)* von Hölty. Die Wahl der antiken Odenformen erklärt sich ebenfalls durch die Bezugnahmen auf Klopstock in zwei Gedichten: Die Vermittlung der antiken Vers- und Strophenformen in den skandinavischen Literaturen hängt also bis zuletzt eng mit der deutschsprachigen Literatur zusammen.

2.7 *Welkom, lieve Morgen!* – Die niederländischsprachige Literatur

Im *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek*²³⁸ ist nur eine Rezeption der sapphischen Strophe (nl. sapphische/saffische strofe) und des elegischen Distichons (nl. elegisch distichon) verzeichnet.²³⁹ Auf die geringe Verwendung des Distichons deutet hin, dass es im Niederländischen (ähnlich wie im Englischen und Französischen) die Bezeichnungen elegische stanza bzw. elegische kwatrijn gibt – dabei handelt es sich um eine vierzeilige Strophenform.²⁴⁰ Häufiger gebraucht wird die Bezeichnung Distichon für zweizeilige Gedichte oder Gedichte in zweizeiligen Strophen („tweeregelig versje“²⁴¹). Der Hexameter ist kaum außerhalb von Übersetzungen Homers verwendet worden.²⁴² Eine metrische Rarität ist *De rozen* von O. C. F Hoffham (1744-1799):

De rozen waren 't eerste gebloemde op de aard'.
Reeds toen de schoot van Vesta, pas open, nog
Niets droeg dan distelen en doornen,

²³⁵ „Förklädd till Arthur Hald skrev Sapfo under titeln 'Kväll' följande strofer, publicerade i diktsamlingen Linje 1944.“ Jesper Svenbro: *Namnet på Sapphos dotter*. Stockholm 2017, S. 115.

²³⁶ Klaus Anders, Andreas Stuve (Hgg.): *So smeeckt ein Stern*. Norwegische Lyrik des 20. Jahrhunderts. Berlin, Hörby 2011, S. 226f.

²³⁷ Eirik Lodén: *Preludium*. Oslo 1993.

²³⁸ https://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01_01/index.php; zuletzt aufgerufen am 29.04.2022.

²³⁹ Zum Distichon vgl. auch: G. Kazemier: *In de Voorhof der Poezie*. Den Haag 1965, S. 151.

²⁴⁰ Vgl. den Eintrag im *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek*.

²⁴¹ Kazemier: *In de Voorhof*, S. 152.

²⁴² Vgl. ebd.; S. 46-49.

Bloosde de rozelaar, Flora's eerstling. [...] ²⁴³

Das Gedicht enthält direkte Bezüge auf die Anakreontea und Hesiod, ²⁴⁴ bedient sich aber des alkäischen Metrums; es ist „een literaire collage“ ²⁴⁵ und vermischt verschiedene antike Einflüsse.

Eine wesentlich größere, im Vergleich zur deutschen Literatur aber immer noch geringe Bedeutung, hat die sapphische Strophe. Sie ist durch das Kirchenlied in Gebrauch gewesen, wovon eine Übersetzung im Evangelischen Gesangbuch zeugt. ²⁴⁶ In dieser Traditionslinie steht *Morgenoffer* von J. P. Kleyn (1760-1805):

Welkom, lieve Morgen! – met uwe lichtstraal,
Stroomt ge in aller boezem verjongde krachten,
Aarde, lucht en zeën herschept ge en geeft hun
't Leven hernieuwd weêr. ²⁴⁷

Bemerkenswert ist aber, dass diese Ode nicht gereimt ist und auch keinen jambischen Rhythmus hat. Dies mag der Grund sein, dass dieser Text aus dem großen Korpus heraussticht und in Anthologien aufgenommen wurde. P. C. Boutens (1870-1943), der auch als metrisch getreuer Übersetzer aus dem Griechischen hervortrat, und J. C. Bloem (1887-1966) haben einzelne Gedichte in antiken Vers- und Strophenformen verfasst. Bei keinem niederländischen Dichter nehmen die antiken Formen eine zentrale Funktion ein.

In den Niederlanden ist mit dem Westfriesischen eine weitere germanische Sprache verbreitet. Einer der „Höhepunkte der (west)friesischen Lyrik“ ist ein von Gysbert Japiks (1603-1666) verfasstes Abendgebet in der sapphischen Odenform (*Nach-rest-bejerte, Aef Juwn-bede*), ²⁴⁸ daneben ist durch Übersetzungen auch der Hexameter in die westfriesische Literatur gelangt. ²⁴⁹ Bei der Recherche für diese Arbeit wurde außerdem eine weitere sapphische Ode aus dem Jahr 1951 entdeckt. ²⁵⁰ Dieses Beispiel aus einer Literatursprache

²⁴³ In: Gerrit Komrij (Hrsg.): *De nederladanse poëzie van de 17de en 18de eeuw in 1000 en enige gedichten*. 1986, S. 1125; hier: V. 1-4.

²⁴⁴ Vgl. Jacqueline de Man: *De struikelende Venus*. Hoffham, Bilderdijk en de rozen. In: *De Nieuwe Taalgids* 86 (1993), S. 340-350; hier: S. 342.

²⁴⁵ Ebd., S. 348.

²⁴⁶ Vgl. Ev. Gesangbuch, Nr. 632.

²⁴⁷ *Morgenoffer*. In: Victor E. van Vriesland (Hrsg.): *De spiegel vande nederlandse poëzie. Van de Middeleeuwen tot en met de Trachtigers*. Amsterdam ⁸1986, S. 473f; hier: V. 1-4.

²⁴⁸ Vgl. Anne Wadman: *Fryske Fersleare*. Drachten 1953, S.65: „[...] ein fan de hichtepunkten fan Fryske lyryk, dat yn de wrâldlitteratuer net misstean soe.“

²⁴⁹ Vgl. Ebd. S.35f.

²⁵⁰ Hindrik J. Brouwer: *De klyster (klinget op 't Sapphyske)*. In: *De Tsjerne* 6 (1951), S. 310. Im Nordfriesischen Sprachgebiet hat es nur entfernte Annäherungen an die antiken Odenformen gegeben. Hierzu: Jarich Hoekstra: 'Im Tone der Begeisterung' Der Nordfriesische Odendichter Feodor Wieding (1791-1850). In: *Nordfriesisches Jahrbuch* 2008, S.105-114.

mit einer äußerst geringen Anzahl an Muttersprachlern zeugt, auf seine Weise, von der gesamteuropäischen Bedeutung antiker Vers- und Strophenformen.

2.8 *Pomni się, lutni!* – Die polnischsprachige Dichtung

Die polnischsprachige Rezeption der antiken Vers- und Strophenformen ist nahezu ausschließlich auf die sapphische Strophe beschränkt, die stets gereimt ist. Das Korpus übertrifft an Masse deutlich die übrigen slawischen Literatursprachen, in denen es nur vereinzelte Versuche gegeben hat. Mit Jaroslav Vrchlický (1853-1912) auf Tschechisch²⁵¹ und Silvije Strahimir Kranjčević (1865-1908) auf Kroatisch²⁵² haben kanonische Autoren die sapphische Strophe verwendet, sie blieb aber in ihrem jeweils umfangreichen Werk eine Randerscheinung. In der russischsprachigen Literatur ist die Verwendung in der Übersetzungsliteratur verbreitet,²⁵³ in der eigenständigen Dichtung aber selten.²⁵⁴ In vielen Anthologien vor 1945 verfasster polnischsprachiger Lyrik sind hingegen sapphische Strophen enthalten. Jan Kochanowski (1530-1584) etablierte sie aufbauend auf Mikołaj Rej (1505-1569) bereits im 16. Jahrhundert. Erste Belege der Rezeption sind Nachdichtungen lateinischer Kirchenlieder.²⁵⁵

Kochanowski vereint mühelos Christentum und epikureische Philosophie, vermittelt durch Horaz. Das anschaulichste Beispiel ist sein *Pieśń II,1*.²⁵⁶ Nachdem der Sprecher zu Beginn beschreibt, wie der Fluss Wilna bereits über die Ufer tritt (V. 1-8), fordert er zum Bau eines Schiffes auf („Zakładaj korab“ V. 9), da eine erneute Sintflut nicht auszuschließen sei. Es folgt eine Nacherzählung des biblischen Mythos, die mit dem Versprechen Gottes, eine solche nicht zu wiederholen („nigdy potym takich wód nie wzruszę;“ V. 62), endet. Die Beschreibung der Sintflut ähnelt deutlicher Horaz (carm. I,2) als der Bibel (Gen. 7, 17-24). Kochanowski schließt mit einer Horaz-Anspielung: „Pomni się, lutni!

²⁵¹ Josef Hrabák: Úvod do teorie verse. Praha 1964, S. 151f. In einer Anthologie aus dem Jahr 1955 habe ich zwei weitere sapphische Strophen enthalten. Lumír Cívrný (Hg.): Básnický Almanach 1955. Praha 1956, S. 94f.; 238f.

²⁵² Silvije Strahimir Kranjčević: Sabrana Djela. Pjesme I. Zagreb 1958, S. 20-22; 75-77; 189.191.

²⁵³ Vgl. Wolfgang Busch: Horaz in Russland. Studien und Materialien. München 1964, S. 32

²⁵⁴ Die Metrik von B. O. Unbegaun nennt nur einzelne Nachbildungen des Hexameters/Distichons und führt keine Horazischen Odenformen an (Russian Versification. Oxford 1956, S. 65f.; 100.). Der russische Wikipedia-Artikel zur „Сапфическая строфа“ lässt auf eine geringe, aber vorhandene Rezeption schließen und führt als bekanntere Autoren Alexander Nikolajewitsch Radischtschew (1749-1802) und Waleri Jakowlewitsch Brjussow (1873-1924) an (https://ru.wikipedia.org/wiki/Сапфическая_строфа zuletzt aufgerufen am 29.04.2022).

²⁵⁵ Die Ursprünge liegen jedoch auch in Polen in der Übersetzung von Kirchenliedern, ging jedoch mit Kochanowski schnell über diese Verwendung als Gebrauchstexte hinaus; vgl. Maria Renata Mayenowa: Strofika. Wrocław, Warszawa, Kraków 1964, S. 136.

²⁵⁶ Jan Kochanowski: *Pieśń II,1*. In: Ders.: *Pieśni*. Hrsg. von Ludwika Szczerbicka-Ślęk. Wrocław 2008, S. 61-64; hier V. 9-12.

Nie twojej to głowy / Wspominać Boga żywego rozmowy“ (V. 69f.);²⁵⁷ die Laute soll sich besinnen, denn es sei nicht ihre Aufgabe, Gottes Wort zu behandeln. Dies ist an den Schluss der dritten Römerode des Horaz (s. II,1.2) angelehnt.²⁵⁸ Die Dichtung bei Kochanowski dient wie bei Horaz „laborum dulce leninem“ („süße Linderung der Sorgen“; carm. I,32,14f.). Denn wenn Kochanowski die Laute auffordert, sich zu besinnen („Pomni się, lutni!“ V. 69), fordert er sie nicht zum Schweigen auf: „Każ ty nam zasieść przy ciepłym kominie / Aż zły czas minie.“ (V. 71f.)²⁵⁹ Diese Schlussverse fordern eine Fortsetzung der Unterhaltung durch die Laute, solange der sintflutartige Regen andauert. Das polnische „zły czas“ entspricht den horazischen „labores“. Den Gedanken setzen in sapphischen Oden Kochanowskis Piśń II,16 sowie später Jan Andrzej Morsztyns (1621-1693) *Do lutnie* (An die Laute)²⁶⁰ fort.

In der Folge ist die Strophenform regelmäßig verwendet worden, bei den kanonischen Autoren der Romantik allerdings nur in zwei Gedichten von Cyprian Norwid (1821-1883).²⁶¹ In der Moderne folgten einige Texte von Marya Konopnicka (1842-1910)²⁶² sowie einzelne Autoren während der Młoda Polska (die Literatur der Zwischenkriegszeit). Darunter zählen neben einzelnen Texten von Leopold Staff (1878-1957) und Kazimierz Wroczyński (1883-1957) mehrere Gedichte von Kazimierz Tetmajer (1865-1940), von denen eines durch die Vertonung durch den Komponisten Karol Szymanowski (1882-1937) in den *Sześć pieśni* (opus 2) Nachruhm erhalten hat.

Das große Hindernis – und zugleich eine grundlegende Erklärung für das Fehlen einer Rezeption der übrigen Vers- und Strophenformen – ist im festen Sprachakzent der slawischen Sprache begründet: Im Polnischen liegt der Akzent fest auf der vorletzten Silbe, im Tschechischen auf der ersten Silbe eines Wortes. Die Nachahmung des Distichons ist im Wesentlichen auf Jarosław Iwaszewicz (1894-1980) beschränkt.²⁶³ Ein seltenes Beispiel

²⁵⁷ Wörtlich: „Besinne dich, Laute! Es ist nicht deinen Kopf sich zu erinnern des leibhaftigen Gottes Gespräch.“

²⁵⁸ Hor. carm. III,3 V. 69-72: „non hoc iocosae conveniet lyrae. / quo, Musa, tendis? desine pervicax / referre sermones deorum et / magna modis tenuare parvis.“ Übers.: „Nicht dies ist passend für dich, Leier. / Wohin, Muse, zielst du? Höre auf hartnäckig / zu sprechen von den Göttern / und Großes zu schmälern durch leichte Weisen.“ Zitiert nach: Horatius: Opera. Hrsg. von F. Klingner. München, Leipzig 1970.

²⁵⁹ Wörtlich: „Setzt dich zu uns an den warmen Kamin so lange bis die schlechte Zeit vergeht.“

²⁶⁰ Jan Andrzej Morsztyn: Poezja wybrane. Warszawa 1976, S. 67f.

²⁶¹ Cyprian Norwid: Pisma wszystkie. Wiersze 1. Warszawa 1971, S. 222f.

²⁶² Marya Konopnicka: Poezye. Serie Pierwsza. Warszawa 1896, S. 100f.; 178-181; 195f. Poezye. Serie Druga. Warszawa 1883, S. 75-77.

²⁶³ Jarosław Iwaszkiewicz: Pożegnanie Stycylii. In: Andrzej Lam (Hg.): Ze struny na strune. Wiersze poetów Polski Odrodzonej 1918-1978. Kraków 1980, S. 137; vgl. Michał Głowiński et al. (Hgg.): Słownik terminów literackich. Wrocław 2010, S. 115.

für die alkäische Odenform ist die nach der Form betitelte *Strofa Alcejska* von Antoni Lange (1862-1929):

Twarda nas droga wiedzie na Helikon;
Duch, w którym tli się ogień Apollina,
Ma tysiąc walk i morze krwi,
Zanim osiągnie cel ostateczny. [...] (V. 1-4)²⁶⁴

Der Dichter muss leiden, um das „Feuer Apolls“ („ogień Apollina“ V. 2) zu erreichen. In den nächsten Strophen folgt eine Aufzählung an Leiden, die jedoch nicht die „Seelenschmerzen des Dichters“ („cierpień dusza poety“ V. 12) beschreiben können. Durch die Wahl der schwierigen Strophenform betont Lange seine dichterischen Fähigkeiten.

Ein auf 1943 datiertes Gedicht von Adam Ważyk (1905-1982) ist eine der wenigen nach Beginn des Zweiten Weltkrieges verfassten sapphischen Strophen. Diese Ode wird im Anschluss an die Einzeltextanalysen kurz betrachtet (s. Kap. II,9). Sie steht in einem ähnlichen Kontext wie die alkäischen Oden Bobrowskis und verdeutlicht die Bedeutung der antiken Odenformen für die europäische Literaturgeschichte.

3. Korpus

Die Schilderungen der Metrikgeschichte innerhalb verschiedener europäischer Literaturen haben gezeigt, dass die Verwendung antiker Vers- und Strophenformen eine lebendige Geschichte hat, die von einzelnen Autoren, insbesondere im deutsch- und englischsprachigen Raum, bis in die Gegenwart fortgesetzt wird. Dabei ergeben sich zahlreiche Verbindungen, wobei das Kirchenlied und die Antikenrezeption übergreifende Traditionslinien bilden. Ein wichtiger antiker Bezugspunkt für die Verwendung der Odenformen ist Horaz: In nahezu allen europäischen Literatursprachen wurde versucht, die sapphische Strophe so zu gestalten, dass sie der Horazischen Form entspricht.

Die einzelnen Kapitel zur historischen Formverwendung ermöglichen es erstens, aussagekräftige Texte für die vorliegende Arbeit zu ermitteln sowie zweitens, die ausgewählten Texte im Rahmen der Textanalyse vorläufig bzw. grundsätzlich in einen literaturhistorischen Kontext einzuordnen. Im Folgenden wird das Korpus weiter eingegrenzt, um eine bessere Vergleichbarkeit der Texte zu gewährleisten.

²⁶⁴ Teresa Koskowieczowa (Hg.): Oda w poezji polskiej. Antologia. Wrocław 2009, S. 204-208. Übersetzung „Hart/zäh unser Weg schaut zum Helikon; / [Die] Seele, in der glimmt das Feuer Apolls, / Hat tausend Kämpfe und einen See [an] Blut / Ehe sie erreicht das endgültige Ziel. [...]“

Auch wenn Hans-Dieter Gelfert zur Überzeugung gelangt, dass „die antiken Odenformen heute wohl nur noch parodistisch verwendet werden können“²⁶⁵, können für die vorliegende Arbeit reine Parodien ausgeschlossen werden. Parodien werden von Theodor Verweyen und Gunther Witting als „antithematische Textverarbeitung“ definiert.²⁶⁶ Dadurch wird in der Regel die Vorlage herabgesetzt.²⁶⁷ Die Herabsetzung ist keine wirkliche Schmähung, sondern eine Hommage und ein gelehrter Witz, der dem Leser, der die Anspielung erkannt hat, schmeichelt. In ihrer Anthologie zur deutschsprachigen Parodie haben Verweyen und Witting einige Beispiele angeführt, die ein antikes Versmaß verwenden.²⁶⁸ Auffallend ist, dass darunter keine modernen Texte zu finden sind – abgesehen von einer Klopstock-Parodie von Friedrich Torberg (1908-1979), die metrisch nicht exakt ist.²⁶⁹ Erwin Rotermund führt als modernes Beispiel eine sapphische Ode aus Christian Morgensterns (1871-1914) *Horatius travestitus* an.²⁷⁰ Die parodistische Verwendung einer antiken Odenform scheint seltener zu sein als die eigenständige Verwendung. Mir sind, abgesehen von Morgenstern, keine modernen Beispiele hierfür bekannt.

Ebenfalls nicht berücksichtigt werden Übersetzungen. Darunter zählen einerseits metrisch getreue Übersetzungen wie Rudolf Alexander Schröders (1878-1962) Übertragungen von Vergil und Horaz.²⁷¹ Andererseits fallen darunter Übersetzungen, bei denen die Form des Prätextes, z. B. Tanka²⁷² oder Ghaseel²⁷³, durch eine antike Vers- oder Strophenform ersetzt wird. Parodie und Übersetzung sind keine selbstständigen Texte und erfordern daher andere analytische Verfahren. Sie müssen intensiver mit ihren Prätexten verglichen werden, was die Breite der möglichen Falluntersuchungen stark einschränken würde. Nicht aufgenommen in das Korpus wurden außerdem Texte, bei denen sich die Autoren bemühten, die antike Form wirkungstreu²⁷⁴ zu ersetzen: der Blankvers anstelle des Hexameters, sowie pseudo-antike Formen wie die englische Horatian Ode oder die

²⁶⁵ Hans-Dieter Gelfert: Einführung in die Verslehre. Stuttgart 1998, S. 96.

²⁶⁶ Vgl. Theodor Verweyen, Gunther Witting: Parodie in der neueren deutschen Literaturwissenschaft. Eine systematische Darstellung. Darmstadt 1979, insb. S. 101-159; hier: S. 121.

²⁶⁷ Ebd., S. 125.

²⁶⁸ Vgl. Theodor Verweyen, Gunther Witting (Hgg.): Deutsche Lyrik-Parodien aus drei Jahrhunderten. Stuttgart 1983, S. 11-23; S. 32f.

²⁶⁹ Ebd. S. 160.

²⁷⁰ Erwin Rotermund (Hg.): Gegengesänge. Lyrische Parodien vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München 1964, S. 228.

²⁷¹ Rudolf Alexander Schröder: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Fünfter Band. Vergil/Horaz Deutsch. Berlin, Frankfurt am Main 1952.

²⁷² Vgl. Andreas Wittbrodt: Hototogisu ist keine Nachtigall. Traditionelle japanische Gedichtsformen in der deutschsprachigen Lyrik (1849–1999). Göttingen 2005, S. 30-46.

²⁷³ Agha Shahid Ali: The Veiled Suite. The Collected Poems. New York 2009, S. 17.

²⁷⁴ Der Begriff ist aus der Übersetzungstheorie entlehnt; vgl. Andreas Wittbrodt: Verfahren der Gedichtübersetzung. Definition, Klassifikation, Charakterisierung. Frankfurt am Main et al. 1995, S. 173.

spanische estrofa de la Torre, sind keine Verwendung antiker Strophenformen. Im Folgenden werden weitere Grenzfälle geklärt.

Das Auswahlkriterium dieser Arbeit ist also die metrische Form im strengen Sinne: die *Verwendung antiker Vers- und Strophenformen* in Originaltexten. Ausgeschlossen wird daher eine Reihe von Texten, beginnend mit Fällen, bei denen zwar eine Rezeption der antiken Vers- und Strophenformen vorliegt, aber nicht von einer Verwendung gesprochen werden kann. So etwa Durs Grünbeins (*1962) *Club of Rome* aus dem Sammelband *Der Misanthrop auf Capri* (2005):

Tote Carthagos im Rücken, vor den Augen schneeweiß
Die Alpen, ein Friedhof für Elefanten,
War nicht der Römer ein Überlebender, dem die Zeit
Ostwärts davonlief? [...] ²⁷⁵

Der Sammelband enthält hauptsächlich Gedichte Grünbeins über die Antike. Teilweise lassen sich dabei auch Anlehnungen an den Hexameter oder – wie im zitierten Beispiel – an die sapphische Strophe ausmachen. Explizit an die Odendichtung des Horaz knüpfen viele vierzeilige Gedichte von Fernando Pessoa (1888-1935) an, die er unter dem Pseudonym Ricardo Reis veröffentlicht hat. Sie ähneln auf dem ersten Blick stark den Odenformen des Horaz und werden auch als Oden bezeichnet. Aber die Silbenanzahl, wesentliches Kriterium des klassischen portugiesischen Verses, ist frei:

Deixemos, Lídia, a ciência que não põe
Mais flores do que Flora pelos campos,
Nem dá de Apolo ao carro
Outro curso que Apolo. [...] ²⁷⁶

Mit „Lídia“ (V. 1) liegt ein Fall von Bezugnahme zu mehreren Oden des Horaz vor. ²⁷⁷ Die Kombination aus zwei längeren und zwei kürzeren Versen verweist auf die erstmals bei Horaz belegte asklepiadeische Odenform. Dieses Schema erstreckt sich über 13 Strophen, die Anzahl der Silben variiert in den längeren Versen zwischen 10-12, in den kürzeren zwischen 6-7 Silben.

Beide soeben angeführten Texte sind Beispiele für eine Antikenrezeption in der modernen Lyrik, die durch Anlehnungen an die antike Metrik unterstützt wird. Die Semantik

²⁷⁵ Durs Grünbein: *Der Misanthrop auf Capri. Historien und Gedichte*. Frankfurt am Main 2005, S. 45, hier: V. 1-4. Ursprünglich aus dem Band *Nach den Satiren* (1999).

²⁷⁶ Fernando Pessoa: Ricardo Reis. *Poesia – Poesie*. Hrsg. und übers. von Inés Koebel. Frankfurt am Main 2005, S. 206-209, hier: V. 1-4. Koebel übersetzt: „Lassen, Lydia, wir die Wissenschaft, sie schenkt / Den Fluren nicht mehr Blumen als dies Flora tut, / Noch lenkt Apollos Wagen sie in / Eine andre Richtung als Apoll.“

²⁷⁷ Vgl. Hor. *carm.* I,8; I,25; III,9.

der Form ist allerdings eine andere als bei einer Verwendung der antiken Vers- und Strophenformen: Die Distanz zur Antike ist größer und die Adressierung an den Leser durch die Form als kommunikatives Element ist expliziter. Dies wird noch deutlicher, wenn keine thematische Ebene mehr auf die Antike verweist und zugleich eine antike Versform rezipiert wird: In Ursula Krechels (*1947) *Ode vom Aufbruch zu den Ufern der stehenden Gewässer* gibt die Gattungsbezeichnung „Ode“ im Titel zu verstehen, dass die Ähnlichkeiten mit der asklepiadeischen Odenform kaum zufällig sind:

So, sagten sie, sei ihr Leben reicher geworden
 farbiger, tönender, purpurn und safrangelb
 und sie duldeten nicht
 was sie auf stummen Stirnen
 läsen: das magere Geschwätz von den Rückzügen
 Rückflügen in eine gehütete Existenz.
 Saßen bleicher als früher
 in den gleichen Cafés. [...] ²⁷⁸

In der (post)modernen Dichtung lockern sich auch bei scheinbar strengen Formen die metrischen Regeln: Jan Wagner (*1971) hat in dem Band *Die Eulenhasser in den Hallenhäusern* (2012) in Anspielung auf Goethes Decknamen in Rom einen Elegiendichter namens Philipp Miller erfunden.²⁷⁹ Miller alias Wagner scheint auf dem ersten Blick tatsächlich elegische Distichen zu verwenden, doch bei genauer Lektüre fallen metrische Ungenauigkeiten auf. Daher werden sie nicht für die vorliegende Arbeit berücksichtigt, seine sapphischen Oden (s. II,9) hingegen schon.

Bei Rainer Maria Rilkes (1875-1926) *Duineser Elegien* wird die enge Verbindung von freiem Vers und antiker Metrik erst bei einer metrischen Analyse deutlich. Werner Schröder hat die Bandbreite, wie Hexameter und Pentameter von Rilke in den freien Versen präsent sind, ausführlich dargestellt.²⁸⁰ Dieses Verfahren, bei dem sich ein Dichter intensiv mit der antiken Metrik beschäftigt, sodass in seinem freien Vers Bruchstücke antiker Versformen nachweisbar sind, wird in dieser Arbeit noch relevant sein – konkret bei Johannes Bobrowski (s. II,5) und Tomas Tranströmer (s. II,6). Diese Autoren wurde jedoch nicht wegen dieses Verfahrens ausgewählt, sondern aufgrund ihrer direkten Verwendung von antiken Vers- und Strophenformen. Rilke konnte hingegen nicht berücksichtigt werden, auch wenn in seinem frühen Werk weitere Spuren der antiken Metrik zu

²⁷⁸ Ursula Krechel: Ungezürnt. Gedichte. Frankfurt am Main 1997, S. 119f., hier: V. 1-4.

²⁷⁹ Jan Wagner: *Die Eulenhasser in den Hallenhäusern*. Drei Verborgene. Gedichte. Berlin 2012, S. 126.

²⁸⁰ Werner Schröder: Der Versbau der Duineser Elegien. Versuch einer metrischen Beschreibung. In: Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main (Band 28,4). Stuttgart 1992, S. 82ff.

finden sind: gereimte vierzeilige Strophen mit verkürzten vierten Versen, die als eine – möglicherweise zufällig entstandene – Variante der sapphischen Strophe geltend gemacht werden können.²⁸¹

Eine weitere Eingrenzung des Korpus erfolgt über den Ausschluss isoliert verwendeter Formen. Es wurden nur jene Vers- und Strophenformen berücksichtigt, die international verbreitet sind, sodass eine gewisse Vergleichbarkeit vorliegt. Dies sind:

- Hexameter
- Elegisches Distichon
- Alkäische Strophe
- Sapphische Strophe
- (Dritte) asklepiadeische Strophe.

Bei den nicht berücksichtigten Epodenformen der jambischen Dichtung – die z. B. Rudolf Borchardt verwendet hat – tritt erschwerend hinzu, dass sie von der Jambendichtung in nachantiken Versmaßen nicht zu trennen sind.²⁸² Auch verzichtet wird auf die Besprechung von Nachbildungen des Hendekasyllabus, der insbesondere durch Catull in die Lateinische Dichtung gelangte und in der Neulateinischen Dichtung der Humanisten äußerst beliebt war.²⁸³ Über die geringe Verbreitung der Versform in der literarischen Moderne hinaus ist ein weiteres Ausschlusskriterium die umfangreiche Vorarbeit, die für das Erstellen des Korpus nötig wäre: Für die Korpusbildung ist bereits eine Interpretationsleistung erforderlich. Denn als Kriterium für diesen Vers genügt die Anzahl von elf Silben. So ist es schwierig, eine bewusste von der zufälligen Verwendung des antiken Verses zu trennen. Beispielsweise liegt mit *Verschoben* von Jürgen Theobaldy auf dem ersten Blick keine Verwendung einer antiken Versform vor:

Fässer mit Bier, am Morgen abgeladen,
billig die Hemden an den Trödelständen,
mich sah sie an, und wie! ich wollte zahlen,
noch in den trägen Armen dieses andern
schaute sie her: den Plunder vor den Hüften
stand sie da, Sommer sich und ihrem Sehen,
leuchtend und nah die Lippen, ihre Zunge.
Günstig verschob sie ihre weiße Bluse,
zeigte mir rasch von einer Brust die Spitze.²⁸⁴

²⁸¹ Zum Beispiel die Abschnitte I, II, XIV und XVI des Gedichtes *Lieben*. Verwendete Ausgabe: Rainer Maria Rilke: *Die Gedichte*. Frankfurt am Main, Leipzig 2006, S. 72-78.

²⁸² Vgl. hierzu die Vorbemerkung in Ernst A. Schmidt: *Notwehrdichtung. Moderne Jambik von Chénier bis Borchardt*. München 1990, S. 7f.

²⁸³ Vgl. Martin Korenjak: *Geschichte der Neulateinischen Literatur*. München 2016, S. 43.

²⁸⁴ Jürgen Theobaldy: *Die Sommertour. Gedichte*. Reinbeck bei Hamburg 1983, S. 23.

Erst im Kontext mit anderen Texten aus dem Gedichtband *Sommertour* kann die Motivation für die Reglementierung der Silbenzahl als eine Nachahmung des antiken Elfsilbers begründet werden. Theobaldy bezieht sich in *Die Schmiegsamen*, das ebenfalls in Elfsilbern verfasst ist, auf Catull und auch auf das Versmaß selbst:

Sind wir ernsthaft, Catull, so bleiben Verse
lange noch, wenn die Frauen längst schon gingen.
Auch von dir ist nichts weiter da als deine
Stimme, die von ihr redet, der Geliebten.
In elf Silben seid beide ihr gebunden,
deine Worte, sie, ihres Körpers Echo.
Sie erst, Lesbia, schlank wie Verse über
sie, in denen sie schmiegsam, fortgehoben
schreitet, ist es, die Schönheit weiter leitet.²⁸⁵

Es handelt sich um eine spielerische Verwendung der Form: Das soeben zitierte Gedicht *Verschoben* bringt die erotische Dichtung Catulls in das 20. Jahrhundert. Aber nicht in allen Elfsilbern in Theobaldys *Sommertour* ist die Erotik als Verknüpfungspunkt zu Catull gegeben. Die Identifikation des antiken Elfsilbers in der modernen Dichtung ist Interpretationssache. Diese Versform wird – wie auch die Formen antiker Iambik²⁸⁶ – in dieser Arbeit nur am Rande verfolgt. Wenn in der vorliegenden Arbeit von der Verwendung antiker Vers- und Strophenformen gesprochen wird, meint dies also in erster Linie die oben angeführten Formen (Hexameter und Distichon sowie die sapphische, alkäische und asklepaideische Strophenformen). Diese haben nennenswerte Traditionen ausgeprägt.

Bei der Korpusbildung ließe sich leicht eine Beschränkung auf die deutschsprachige Literatur begründen, denn es wurden die antiken Formen in keiner Literatursprache derart häufig, in solcher Vielfalt und vergleichsweise kontinuierlich bis in die Gegenwart hinein verwendet. Während die antiken Vers- und Strophenformen bereits vor Johannes Bobrowski (s. I,2.1) in der deutschsprachigen Literatur auch in der Breite der Formen etabliert waren, haben Giosuè Carducci (s. I,2.3) und Miquel Costa i Llobera (s. I,2.4) ein neues Kapitel der italienischen bzw. katalanischen Metrikgeschichte begonnen. Bemerkenswert ist, dass ihre Texte kanonisch geworden sind, aber die Formgeschichte mit wenigen Ausnahmen nicht fortgeführt wurde.

Nationalliteraturen sind ein Konstrukt – auch wenn sie als ein nützliches Hilfsmittel zur übersichtlichen Darstellung dienen. Die vorliegende Arbeit versteht sich als ein

²⁸⁵ Ebd., S. 16.

²⁸⁶ In Rudolf Borchardts *Jamben* (1935) sind teilweise Horazische Epodenformen verwendet worden. (In: Gedichte II. Übertragungen II. Hrsg. von Marie Luise Borchardt. Stuttgart 1985, S. 15-57.)

komparatistischer Beitrag zur Erforschung der *Internationalen Literatur*.²⁸⁷ Daher wurden für die Einzeltextanalyse Autoren ausgewählt, die als *internationale Autoren* gelten, d. h. es sind Autoren, die sich für fremde Literaturen und Kulturen interessieren, mehrerer Sprachen mächtig sind oder sogar in mehreren Sprachen schreiben, die womöglich zeitweise außerhalb ihrer Heimat gelebt haben und den Austausch oder die Zusammenarbeit mit fremdsprachigen Autoren gesucht haben.²⁸⁸

Die Texte des Korpus vereint mehr als nur die Verwendung einer antiken Vers- oder Strophenform. „Die Verwendung einer ‚hohen‘ Form“ ist „ein poetisches Mittel“, mit der ein Autor verdeutlicht, dass er sich mit der „humanistischen Tradition [...] verbunden fühlt“.²⁸⁹ Diese Aussage, wie sie Dieter Lamping über Friedrich Georg Jüngers (1898-1977) *Der Mohn*²⁹⁰ trifft, lässt sich – diese These vertritt die Arbeit – auf nahezu alle Texte aus dem Korpus anwenden.

Jünger distanziert sich in *Der Mohn* mit der Form vom Nationalsozialismus, den er als das „Niedere“ verschlüsselt, aber deutlich erkennbar, nennt.²⁹¹ Lamping beschreibt die zentrale *Bedeutung* der Form. Es ist nicht relevant, um welche Vers- oder Strophenform es sich konkret handelt,²⁹² sondern allein der antike Ursprung ist entscheidend für die Formkonnotation. In der vorliegenden Arbeit wird der Frage nachgegangen, ob, bzw. inwieweit, die Verwendung antiker Vers- und Strophenformen jeweils mit einer Rezeption und Tradierung des Humanismus einher geht.

Diese Arbeit legt ihren Schwerpunkt auf die Textanalyse. In diesem Sinne werden mögliche Formen der Bezugnahme auf eine Ausprägung des Humanismus anhand von Beispieltexten erschlossen. Doch was *genau* ist unter ‚Humanismus‘ zu verstehen? Die

²⁸⁷ Dieter Lamping: *Internationale Literatur. Eine Einführung in das Arbeitsgebiet der Komparatistik*. Göttingen 2013.

²⁸⁸ Siehe ebd., S. 111. Neben deutschen Beispielen werden als Kernwerke italienische, katalanische, englische, schwedische und französische Texte berücksichtigt. Hinzu kommen bei den Nebenbeispielen und in den theoretischen Vorüberlegungen spanische, dänische, niederländische, norwegische und polnische Gedichte hinzu. Mithilfe von Übersetzungen kann auch ein Blick über den Tellerrand – etwa in die ungarische Literatur – gewagt werden. In dieser Arbeit unerschlossen bleiben die baltischen Literaturen sowie Texte auf Rumänisch – hier wurde nur die *Odă in metru antic* von Mihai Eminescu (1850-1889) entdeckt (Mihai Eminescu: *Poezii*. București 1980, 157f.). Ein unumgängliches Ausschlusskriterium bleibt die Sprachkompetenz des Verfassers dieser Arbeit, der sich in der Lage sieht, dieses breite Spektrum abzudecken, und sich zugleich seiner Grenzen bewusst ist.

²⁸⁹ Dieter Lamping: *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen 2000, S. 46f. Meine Hervorhebung.

²⁹⁰ Friedrich Georg Jünger: *Sämtliche Gedichte 1*. Stuttgart 1985, S. 44f; auch in Ders.: *Gedichte*. Frankfurt am Main 1949, S. 33-35.

²⁹¹ An anderer Stelle (I,3.1) wird näher auf das Gedicht eingegangen.

²⁹² Man bezeichnet die Verse als „Hexameter“ und übersieht damit die Pentameter. In den vorliegenden Ausgaben wurden die Pentameter entgegen der Konvention nicht eingerückt, sodass in der Tat der Eindruck entsteht, dass es sich um stichisch gereimte Hexameter handelt.

Humanismus-Konzepte sind so vielfältig wie die Autoren selbst. Die Vieldeutigkeit des Begriffs wird öfters als Schwammigkeit kritisiert,²⁹³ aber sie ist ein notwendiges Kriterium: Humanismus ist ein „offenes System“ (Hubert Cancik)²⁹⁴. Die Begriffsgeschichte beginnt erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts bei deutschsprachigen Philologen. Zunächst belegbar 1798 bei Johann Friedrich Abegg, meinte es die Altertumswissenschaften. Bei Friedrich Immanuel Niethhammer (1808) wird es zum Schlagwort für ein Bildungsprogramm, aus dem später das „humanistische Bildungsideal“ nach Wilhelm von Humboldt und die humanistischen Gymnasien hervorgingen. Drittens wird in den Schriften von Ludwig Wachler (1833), Karl Hagen (1841) und Georg Voigt (1859) eine ganze Epoche erfasst, der sogenannte „Renaissance-Humanismus“. Die drei unterschiedlichen Positionen (Altertumswissenschaft, Bildungsideal, Renaissance) vereint, dass sie die Antike als Quelle für ihr Humanismus-Konzept betrachten.

Es gibt wenige Texte, die genau diesen drei Humanismus-Begriffen zuzuordnen sind. Der Renaissance-Humanismus wird von Tobias Roth (*1985) in seinem Gedichtband *Grabungsplan* (2018)²⁹⁵ immer wieder thematisiert. Den Auftakt bildet *Mantuanischer Riss*, ein längeres Gedicht in Hexametern. Roth beschreibt darin die Folgen des Erdbebens von 2012, das viele Denkmäler aus der Zeit der Renaissance beschädigt hat.

[...] Als ich das alles sehe, ist das Erdbeben auf den
Tag vier Monate um; fast nirgends Versuche zur Heilung.
Lehnte sich einst der Herrscher zum humanistischen Lehrer. [...]²⁹⁶

Roth hat 2016 die erste deutsche Übertragung der *Baiae* von Giovanni Gioviano Pontano veröffentlicht. Zahlreiche Zitate aus der lateinischen, spätlateinischen oder italienischen Dichtung gliedern seinen Gedichtband *Grabungsplan*.

Die Ode *An einen alten Lehrer*,²⁹⁷ eine „Fleißaufgabe“ (V. 37) von Karl Kraus (1874-1936), sei als ein Exempel angeführt, in dem das humanistische Bildungsideal thematisiert wird. Es ist eine Hommage an den strengen wie gerechten Latein- und Deutschlehrer des Autors:

²⁹³ Diese Kritik äußert Florian Baab: Was ist Humanismus? Geschichte des Begriffes, Gegenkonzepte, säkulare Humanismen heute. Regensburg 2013.

²⁹⁴ Hier und im Folgenden vgl. Hubert Cancik: Humanismus. In: Ders., Horst Groschopp, Frieder Otto Wolf (Hgg.): Humanismus: Grundbegriffe. Berlin, Boston 2016, S. 9-16.

²⁹⁵ Tobias Roth: Grabungsplan. Gedichte. Berlin 2018. In seinem Debütband Aus Waben (Berlin 2016) verwendet Roth antike Versmaße teilweise getreu, teilweise stark fragmentiert.

²⁹⁶ Ebd. S. 9-16; hier: S. 13.

²⁹⁷ Karl Kraus: Schriften Band 9. Gedichte. Hrsg. von Christian Wagenknecht. Frankfurt am Main 1989, S. 81f.

[...] Von strenger Milde war dieser Unterricht.
 Du guter Lehrer hattest den Schüler gern.
 Doch näher deinem reinen Herzen
 Lag wohl das Wohl eines armen Wortes.
 Latein und Deutsch: du hast sie mir beigebracht.
 Doch dank ich Deutsch dir, weil ich Latein gelernt.
 Wie wurde deutsch mir, als ich deinen
 Lieben Ovidius lesen konnte! [...] (V. 9-16.)

Kraus verdanke dem Lateinunterricht sein Vermögen, sich in seiner Muttersprache besser auszudrücken, was ihm später zur Grundlage seiner Arbeit als Schriftsteller dient. Durch die Wahl der Form betont Kraus den Charakter einer Hommage und mildert den durch Wortspiele erzeugten humoristischen Gehalt ab. Die Forderung einer Kenntnis der antiken Sprachen – aber auch rhetorische Fähigkeiten in der Muttersprache zu erlangen – ist ein verbreiteter Topos der Dichtung. Dieser Topos wird in einigen Textbeispielen dieser Arbeit erkennbar sein, wobei dies nicht immer explizit ausgesprochen sein muss.

Unabhängig von der Begriffsgeschichte wird unter Humanismus eine Weltsicht verstanden, welche die Beschaffenheit des Menschen (*conditio humana*) untersucht und dabei ein positives Menschenbild vertritt. Damit verbunden kann die Forderung nach einer Verbesserung, also einer *Humanisierung* des menschlichen Lebens, sein. In der Alltagssprache bezeichnen dies die Begriffe *Menschenfreundlichkeit*, *Menschenwürde* und *Humanität*. Dieser globale Ansatz entspricht allerdings nicht der gängigen Praxis in der Literaturwissenschaft: Humanismus ist nicht ohne Antikenrezeption denkbar. Ein Humanist im strengen Sinne vertritt die Ansicht, dass die gegenwärtige Situation nur durch eine enge Orientierung an der (unübertreffbaren) Norm der Antike verbessert werden kann.²⁹⁸ Es ist daher sinnvoll, die Bezeichnungen Humanismus und Humanität zu trennen. So kann unterschieden werden, ob die ausgewählten Beispiele sich eng an der Antike orientieren oder die Verwendung der antiken Vers- und Strophenform womöglich ohne eine – abgesehen von der Form als solche – Antikenrezeption erfolgt. Die vorliegende Arbeit untersucht, was Humanismus und Humanität nach Ansicht der einzelnen Autoren leisten.

²⁹⁸ Vgl. Horst Rüdiger: *Wesen und Wandlung des Humanismus*. Zweite, verbesserte Auflage. Hildesheim 1966, S. 77f.

4. Methode

Roman Jakobson unterscheidet zwischen sechs Funktionen der Kommunikation innerhalb eines literarischen Textes. Für die Dichtung ist dabei die poetische Funktion zentral, die „das Augenmerk auf die Spürbarkeit der Zeichen richtet [...]“²⁹⁹. Die Metrik unterstützt dies; der antike Hexameter bzw. Pentameter und die antiken Odenformen erfordern eine Anpassung der Syntax an das metrische Schema und lenken durch die resultierende Abweichung zur Standardsprache den Blick des Lesers auf das Zeichen. Wenn die methodischen Grundlagen für die Textanalysen gelegt werden, betrifft dies zunächst Sprachstil und Sprachmischung, also Aspekte, welche die Ästhetik des Textes betreffen und von der Metrik unabhängige Elemente darstellen, deren Wirkung aber mit der metrischen Form zusammenhängen. Anschließend stehen die Semantik der Form und schließlich die Verweise auf andere Texte – die Intertextualität – im Fokus.

4.1 Sprachästhetik

Moderne Gedichte können erhabene Form und Sprache verwenden, um den ‚hohen Gehalt‘ des Themas zu unterstützen. Bei einem Dichter wie Rudolf Borchardt (1877-1945) stellt der *hohe Sprachstil* (*genus grande*) durchaus eine Opposition zur zeitgenössischen Dichtung dar:

[...] Hier kreuzte meinen steigenden Pfad der Weg
Der wilden Dirne, die aus der hintersten
Talschaft des schwarzen Hochgebirges
Hölzerne Ware gehäuft zu Markte
Gewaltigen Schritts mir singend vorübertrug,
Friedloses Goldhaar über der Götterstirn
Sich bändigend, und keusch wie Tiere
Fahrend in all ihrer Pracht des Leibes. – [...] ³⁰⁰

Borchardt betont durch den Titel *Klassische Ode* seine Hinwendung zur traditionellen Dichtung. Er verwendet dabei nicht nur einen hohen Stil, sondern mit „Dirne“ (V. 18) ein Wort in einer älteren Bedeutung und einen Satzbau, der durch den Gebrauch von Partizipien an das Griechische oder Lateinische denken lässt. Bei näherer Beschäftigung mit Borchardts Biographie sowie der Lektüre seiner Reden und Aufsätze wird deutlich, dass

²⁹⁹ Roman Jakobson: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Hrsg. von Elmar Holenstein, Tarcisius Schelbert. Frankfurt am Main ⁵2016, S. 92f.

³⁰⁰ *Klassische Ode*; In: Rudolf Borchardt: Gedichte. Hrsg. von Gerhard Schuster, Lars Korten. Stuttgart 2003, S. 145-147; hier: V. 17-24.

er tatsächlich sich in Opposition zu seiner Zeit sah. Dafür wählte er im vorliegenden Beispiel die antikisierende Schreibweise und die Verwendung der strengen Form.

Durch die Verwendung von Umgangssprache, also eines *niedereren Stils*, entsteht ein *Kontrast* zur erhabenen Form. Wie groß der Kontrast einzuschätzen ist, hängt von der verwendeten Form ab:

Du bißl Zeit, wie nenn ich, verbleibende, dich wohl? Ä Nu, ni
Sächsisches, hilf mir den Karrn zern aus dem Dreck Ennui.³⁰¹

Es handelt sich bei der Form des Gedichtes von Peter Gosse (*1938) um das elegische Distichon, die Textgattung ist ein Epigramm. Zum satirischen oder scherzhaften Charakter des Epigramms passt die Verwendung des Ausrufes im Dialekt, die durch den Reim auf das französische Schlusswort umso mehr betont wird. Der Schweizer Urs Allemann (*1948) verwendet hingegen in seinem Buch mit antiken Versformen eine experimentelle und teilweise vulgäre Sprache. In einer alkäischen Ode thematisiert er das Lernen der Sprache:

[...] Mein Opa kannte Wörter wie Synthesis.
Es ist nicht wahr. Er drückte den Kinderkopf
mit Fingern die mit dem Wort Finger
ich zu bezeichnen von ihm gelernt hab.

Du regnest nicht mehr. Bö, ich verstecke mich.
Schlaf du mich, Boa. Schupp mir die Worthaut ab.
Es ist nichts drunter. Das Wort Wunde
schluckt das Wort Wunder. Da. Vogelscheisse. (V. 9-16.)³⁰²

Allemann betont die Form, indem er den Band in Blöcke mit gleichen Strophenformen teilt. Die Titel bezeichnen zudem die jeweilige Form: „Neun alkäische Oden“, „Neun asklepiadeische Oden“, „Noch neun alkäische Oden“, „Neun sapphische Oden“, „Neun Elegien“ und „Sieben andere“. Beim soeben zitierten Gedicht ist das vulgäre Schlusswort „Vogelscheisse“ (V. 16) eine ironische Brechung mit der hohen Form der Ode. Zugleich ist der hohe Gehalt inhaltlich gegeben, denn es handelt sich um die Erinnerung des Sprechers an seinen verstorbenen Großvater und dessen Hilfe beim Erlernen der Sprache. Bei der Lektüre des gesamten Bandes überwiegt der Eindruck, dass Allemann es durch den Kontrast auf die Provokation anlegt: An anderer Stelle thematisiert er in einer asklepiadeischen Ode pornographische Gewalt.³⁰³

³⁰¹ Aus: Die Leipziger Epigramme. In: Peter Gosse: Wohltemperiertes Brevier. Die 111 Gedichte. Halle (Saale) 2009, S. 57f.; hier: S. 58. Zusätzliche Leerzeichen im Original.

³⁰² *Alkäisch die sechste*. In: Urs Allemann: Holder die Polder. Oden, Elegien, Andere. Basel, Weil am Rhein, Wien 2001, S. 20.

³⁰³ *Alkäisch die erste*. In: Allemann: Holder die Polder, S. 27.

Ebenfalls radikal im Umgang mit der Sprache in seiner kontrastierenden Wirkung zur erhabenen Form ist der britische Dichter Peter Reading (1946-2011). Allerdings unterscheidet sich sein Vorgehen gegenüber Allemann. Reading benutzt Soziolekte, konkret die Sprache der Hooligans, und derbe Wörter innerhalb von Hexametern und anderen Vers- und Strophenformen. In seinem vorletzten Band *-273.15* (2005) thematisiert er die Bedrohung durch den Klimawandel:

and didya read how we finished them sand eels
out of existence?,
sure gonna fuck them kittiwakes good, plus
fulmars and puffins,
no goddam plankton, ya know?, for them mother
sand eels to feed on,
due to that global shit, ya know?, heatwave
followed by deepfreeze?,³⁰⁴

Die letzten beiden Versfüße der Hexameter sind jeweils abgetrennt. Welche Absicht Reading mit diesem Verfahren verfolgt, wird in dieser Arbeit näher untersucht (s. II,8).

Nicht nur sprachlich, sondern auch thematisch kann ein Autor mit der hohen Odenform brechen. Dirk von Petersdorff (*1966) verwendet die sapphische Strophe in seinen Gedichten *Schwimmkurs*, *Beim Holzhacken* und *Fahrrad im Winter*³⁰⁵ für Alltagserfahrungen. Durch die Wahl der Form betont er, dass diese alltäglichen Erlebnisse für den Sprecher der Gedichte etwas Besonderes darstellen: Dem Jungen erschien es im titelgebenden Schwimmkurs noch „unvorstellbar“ (V. 13), dass er einmal ohne Mühe auf seinem „Lieblingssee“ (V. 1) sich treiben lassen könne. Petersdorff schildert seine persönliche Entwicklung. Das Holzhacken wiederum dient als epikureisches Mittel für die Abwesenheit der Sorgen:

[...] Sorgen – satte Spaltung – brechen nach außen,
Freude ohne Verdacht darf so weit hallen,
März, sich öffnen im Schweiß und Flow auf
bebenden Boden, [...] (V. 9-12.)

Ein direkter Bezug zur Antike liegt allein durch die Form vor. Im Gesamtkontext des Gedichtbandes sind alle sapphischen Oden Teil eines autobiographischen Projektes. Von Petersdorff hatte bereits in seinen vorigen Veröffentlichungen persönliche Erlebnisse verarbeitet, allerdings waren diese, anders als beim nun vorliegenden Band, noch nicht das zentrale Thema.

³⁰⁴ Peter Reading: *-273.15*. Tarsat 2005, ohne Seite.

³⁰⁵ Dirk von Petersdorff: *Unsere Spiele enden nicht*. Gedichte. München 2021, S. 43; 67; 76.

Bevor näher auf intertextuelle Phänomene eingegangen wird, wird die *Sprachmischung* näher thematisiert. Nach András Horn lässt sich eine Typologie der verschiedenen Typen erstellen.³⁰⁶

- Charakterisierung
- Förderung einer Illusion
- Auktoriale Aussage
- Strukturbildung
- Erzeugung von Komik
- Wortschatzerweiterung
- Metasprachliche Wirkungen
- Bezugnahmen ...

Diese Liste sollte als offene Reihe betrachtet werden und kann um weitere Funktionen ergänzt werden:

- Rezeptionssteuerung
- ‚Internationalisierung‘
- ...

Wenn „fremdsprachige Einsprengsel“³⁰⁷ als Zitat oder Anspielung dienen, sind sie intertextuell im engeren Sinne. Sprachmischungen im erweiterten Sinne sind Sozio- und Dialekte oder das Verwenden eines Fachvokabulars. Keine Sprachmischung wären ‚leitmotiv‘ oder ‚doppelpaenger‘ in einem englischen Text. Denn es handelt sich um etablierte Fremdwörter mit angepasster Orthographie. Bei den ersten beiden Funktionen bezog sich Horn ausschließlich auf Prosatexte;³⁰⁸ eine *Charakterisierung* durch eine Sprachmischung (im weiteren Sinne) liegt auch in dem Distichon von Peter Gosse vor (s. o.): Durch die Verwendung des sächsischen Dialektes wird der Sprecher, bzw. der Autor selbst, als mit Sachsen verbundene Person charakterisiert. Hier entsteht zugleich *Komik* durch den Kontrast zur erhabenen Form (s. o.).

Anstelle von ‚*Förderung einer Illusion*‘ ließe sich auch von ‚Authentisierung‘ sprechen: So beschreibt Marilyn Hacker (*1942) in einer alkäischen Ode *Days of 1992* ihren Besuch auf einem französischen Markt:

³⁰⁶ Siehe András Horn: Ästhetische Funktionen der Sprachmischung in der Literatur. In: Arcadia: internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft 16,3 (1981), S. 225-241.

³⁰⁷ Wilhelm Theodor Elwert: Fremdsprachige Einsprengsel in der Dichtung. In: Ders.: Das zweisprachige Individuum und andere Aufsätze zur romanischen und allgemeinen Sprachwissenschaft. (= Studien zu den romanischen Sprachen und Literaturen Band VI.) Wiesbaden 1973, S. 257-276.

³⁰⁸ Vgl. Horn: Ästhetische Funktionen, S. 226-231.

[...] If it were Sunday, I'd do my market run
 Boulevard Richard Lenoir: half past nine I'd
 be filling up my wicker basket,
 bathed in the polyglot cries of vendors.

Chard, onions, eggplant, cherries and strawberries,
 ecru *pleurotes*, their undersides filigreed
 to be sautéed with breast of chicken?
 Trout? Or a skate wing (black butter, capers).

But it's not Sunday, only a workday,
 Tuesday, after the bleak anniversary:
 my chosen people gave my people
 up to the brownshirted blond invaders. [...] ³⁰⁹

Durch das kursiv gesetzte französische Wort („*pleurotes*“ V. 18) wird der Marktbesuch in Frankreich authentifiziert; Hacker gibt die Mehrsprachigkeit der Marktschreier („polyglot cries of vendors“ V. 16), aber ebenfalls ihre eigene Sprachkompetenz wieder. Auch Komik entsteht durch die Kombination mit zwei französischen Wörtern, die in die englische Sprache integriert worden sind: „ecru“ (V. 18) und „sautéed“ (V. 19) sind keine Sprachmischungen und daher recte gesetzt. Für den frankophonen Leser erscheint „ecru“ falsch verwendet zu sein (korrekt wäre: „écru“).

Die Sprachmischung drückt aus, dass Hacker sich eine fremde Kultur angeeignet hat und in zwei Kulturen zu Hause ist. Für sie ist der sonntägliche Marktbesuch eine liebgewonnene Routine in ihrer neuen Umgebung. Doch es sei gerade kein Sonntag, fährt sie fort. Stattdessen wird sie sich bewusst, dass dieser Sonntag zugleich der Jahrestag der Kapitulation Frankreichs ist.³¹⁰ Nun befindet sich Hacker, bereits seit acht Jahren („my / life for eight years here“ V. 59f.), als jüdische Autorin an einem Ort, an dem vor 51 Jahren die Juden vor den Nationalsozialisten nicht mehr sicher waren. Es gab nur wenige Überlebende („few survivors“ V. 27). Die Komik der Sprachmischung (s. o.) ist in Tragik gewandelt; zugleich verwendet Hacker Ironie, indem sie die Franzosen als „my chosen people“ (V. 23) bezeichnet.

In einem Epigramm verwendet W. H. Auden (1907-1973) ein deutsches Wort, durch Kursivsetzung markiert, um einer *auktorialen Aussage* („Eigennamen sind poetisch“) besonderen Nachdruck zu verleihen:

Lucky the poets of old; for half their work was done for them:
 all would applaud when they named places or heroes or gods.
 Proper Names are *an-sich* poetic, but now there is hardly
 one that a poet will dare pen without adding a gloss.³¹¹

³⁰⁹ *Days of 1992*, V. 13-24; in: Marilyn Hacker: *Winter Numbers*. New York, London 1994, S. 70-72.

³¹⁰ Das entsprechende Datum, der 22. Juni, fiel 1992 auf einen Montag.

³¹¹ Aus den *Shorts II* in: W. H. Auden: *Epistle to a Godson*. London 1972, S. 47.

Geoffrey Hill (1932-2016) beginnt seinen aus sapphischen Oden bestehenden Zyklus *Odi Barbare* mit einem Gedicht, das ebenfalls ein durch Kursivsetzung markiertes deutsches Wort enthält: „*Ewig* endurances, for good and all done, / Labour our survival and their reviving.“³¹² Dies ist nicht eindeutig auf einen Prätext zu beziehen, was dem Text eine Offenheit gibt, die erst durch die individuelle Lektüre geschlossen wird. Das kann eine *Anspielung* auf die Deutsche Philosophie bedeuten. Der anglophone Leser denkt dabei vermutlich an Kant, Hegel oder Marx. Hill erweitert seinen *Wortschatz* und gibt die Schwierigkeit wieder, für das Schreiben über Transzendenz die richtigen Worte zu finden. Eine Sprachmischung, die zugleich ein eindeutiges *Zitat* ist, wird in Zusammenhang mit einer weiteren Ode aus Hills Zyklus erläutert (s. I,4.3).

Die *Strukturbildung* ist eine seltenere Funktion der Sprachmischung. Bei verschiedenen Kirchenliedern wird das Griechische „Kyrie eleison“ („Herr erbarme dich“) am Ende jeder Strophe wiederholt.³¹³ Horn führt ein mittenglisches Gedicht an, bei dem ein lateinischer Vers wiederholt wird und durch die Reime mit der dominierenden Sprache verschmilzt.³¹⁴ Generell können fremdsprachige Wörter, wie im Fall des Kirchenliedes, als Mittel zur Klangsönheit und somit der *Ästhetik* des Textes dienen. Dann ist es weniger relevant, ob der Leser die Bedeutung der fremdsprachlichen Wörter versteht. Möglich ist auch, dass das Unverständnis als Effekt einkalkuliert ist.³¹⁵ Geoffrey Hill spricht mit „*Ewig*“ allerdings bewusst den sprachkompetenten Leser an. Er *steuert* somit die *Rezeption* seines Gedichtes und grenzt das Lesepublikum ein.

Abgeschlossen – zumindest an dieser Stelle – wird die Reihe der Funktionen durch die *Internationalisierung*. Das Nebeneinander von eigener und fremder Sprache impliziert eine Ablehnung von Nationalismen und „überwindet [...] die Trennung zwischen den Sprachen und Kulturen“³¹⁶.

Nach diesen von der Metrik unabhängigen Phänomenen rückt nun die Form in den Fokus: Welche Funktion hat die antike Vers- oder Strophenform? Um sich der Problematik zu nähern, kann auf das Modell von „Norm und Abweichung“ zurückgegriffen werden: Harald Fricke definiert poetische Sprache als bewusste Abweichungen von einer sprachlichen Norm, die jedoch eine bedeutungskonstituierende Funktion haben und daher

³¹² Geoffrey Hill: *Broken Hierarchies. Poems 1952-2012*. Oxford 2015, S. 835, V. 13f.

³¹³ Z. B. Nr. 23 im Evangelischen Gesangbuch. Ausgabe für das Rheinland, Westfalen und Lippe. Gütersloh, Bielefeld 1996.

³¹⁴ Horn: *Ästhetische Funktionen*, S. 233.

³¹⁵ Elwert: *Einsprengsel*, S. 266.

³¹⁶ Dieter Lamping: *Über Grenzen – Eine literarische Topographie*. Göttingen 2001, S. 152.

in der Regel nicht „sanktioniert“ werden.³¹⁷ Dieses „Abweichungsprinzip“ sei eine Konstante, während die Normen sich mit der Geschichte wandelten.³¹⁸ Fricke führt als antikes Beispiel die sapphische Strophe an. Mit ihrer „komplizierte[n] Harmonie“³¹⁹ gibt sie der Sprache strenge Grenzen und führt somit zwangsläufig dazu, dass der Dichter gegen sprachliche Normen verstößt. Dennoch (oder gerade deshalb) hat sich die Form etabliert. Fricke sieht in dem Abweichungsprinzip eine Konstante, die unsere von Marx festgestellte Faszination für die antike Literatur, trotz der zeitlichen Diskrepanz, erklärt.³²⁰

Angesichts der wertenden Aussagen in manchen Metriken ist davon auszugehen, dass Abweichungen durchaus sanktioniert werden. Denn das Prinzip mag zeitlos sein, aber die Formen der Abweichung sind es nur bedingt. Demnach ist die Verwendung von antiken Versformen in der modernen Literatur eine bewusste Handlung des Autors, die zu einer Irritation der Kommunikation mit dem Rezipienten führen kann. Das kann folgende Auswirkungen haben:

- Der Rezipient (Leser) erkennt die Form nicht und kann sie nicht mit der Inhaltsebene verknüpfen. Seine Fähigkeit, die Intention des Textes zu verstehen, ist erschwert.
- Der Kritiker (d. i. ein Rezensent oder Literaturwissenschaftler wie Andreas Heusler) hält die Form für „falsch“. Damit ist eine weitere Rezeption gefährdet.
- Der Autor sanktioniert sich selbst, da er die strenge Form nicht einhalten kann oder sie (rückblickend) selbst für „falsch“ hält. Eine mögliche Folge: Ein Autor distanziert sich von einem früheren Werk und zieht es bei einer späteren Ausgabe seiner Werke zurück.
- [...]

Der Autor nimmt diese drohenden Hindernisse bei der Rezeption seines Textes womöglich aus folgenden Gründen in Kauf:

- Es handelt sich um ein (einmaliges) Formexperiment (,Spielerei‘).
- Er sucht bewusst eine Außenseiter-Position im Literaturbetrieb (literarische Avantgarde).
- Die Akzeptanz antiker Vers- und Strophenformen ist größer als allgemein angenommen.
- Die Funktion der Vers- und Strophenform ist für den Sinn des Textes von Bedeutung.
- [...]

³¹⁷ Harald Fricke: Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur. München 1981, S. 87.

³¹⁸ Ebd., S. 183.

³¹⁹ Ebd.

³²⁰ Ebd.

Der erste Punkt – als Beispiel ließen sich die Distichen und asklepiadeischen Oden von Hermann Hesse (1877-1962) anführen –³²¹ wird nicht näher verfolgt. Um aussagekräftige Deutungen über die Verwendung der Form treffen zu können, konzentriert sich die vorliegende Arbeit auf Autoren, bei denen eine mehrmalige, konzeptuelle Verwendung vorliegt. Dies ist auch in der von mir soeben zitierten Hochphase in der deutschen Literatur die Ausnahme. Den zweiten Aspekt werden mehrere der von mir ausgewählten Beispielautoren mehr oder weniger stark erfüllen, doch die letzten beiden Punkte sind entscheidend. Daher wird zunächst jedes Fallbeispiel in den literarischen und sozial-geschichtlichen Kontext eingeordnet. Dazu gehört auch eine Einordnung in die Rezeptionsgeschichte der antiken Vers- und Strophenformen (s. I,2). Womöglich lassen sich dabei bereits Funktionen bestimmter Vers- und Strophenformen ableiten, die in der jeweiligen Literatursprache von besonderer Relevanz sind. Außerdem lässt sich so der Erwartungshorizont des zeitgenössischen Lesers rekonstruieren. In der Einzeltextanalyse wird geklärt, welche Funktion die Form erfüllt. Dies ist die zentrale Fragestellung der Arbeit. Es ist dabei naheliegend, dass die Form selbst bereits eine *Bedeutung* enthält, die literaturhistorisch vorbestimmt ist: „Es gehört zur Eigenart des Gedichts als Versrede, daß grundsätzlich auch seine Form ein Bedeutungsfaktor ist.“³²² Dieter Lampings Ausdruck *Semantik der Form* ist dabei der Ausgangspunkt für das Formverständnis: Eine bestimmte Vers- oder Strophenform weckt Erwartungen beim Leser,³²³ die sowohl auf dem Rhythmus und Klang an sich, aber umso mehr auf der Formtradition fußen. Auch Heinrich Detering betont in seinem Beitrag zum von Dieter Lamping herausgegebenen *Handbuch Lyrik* die semantische Funktion der lyrischen Formen, wobei er auf die „fließenden Übergänge von Semantik und Rhetorik“ verweist.³²⁴

Gerade bei einer großen Diskrepanz von Form und Inhalt tritt die Bedeutung deutlich hervor. Da der antike Vers als besonders erhaben gilt, ist es nicht verwunderlich, dass Lamping diese Diskrepanz an zwei Beispielen festmacht, die aus antiken Vers- und Strophenformen bestehen.³²⁵ Das erste Beispiel ist eine Horaz-Parodie von Johann Heinrich Voß (1751-1826) und, da Parodien nicht im Korpus dieser Arbeit enthalten sind (s. I,3), an dieser Stelle weniger relevant. Hier erzeugt der Kontrast vom Inhalt zur erhabenen

³²¹ Hermann Hesse: Sämtliche Werke. Band 10: Die Gedichte. Hrsg. von Volker Michels. Frankfurt am Main 2002, S. 188, 191, 193, 418.

³²² Lamping: Lyrische Gedicht, S. 40f.

³²³ Ebd., S. 44.

³²⁴ Vgl. Detering: Rhetorik und Semantik, S. 76.

³²⁵ Lamping gibt die Beispiele paraphrasiert wieder.

Form Komik. Das zweite Beispiel ist das bereits angeführte *Der Mohn* (1934) von Friedrich Georg Jünger (s. I,3). Es zeigt, dass eine Kontrastierung zum Erhabenen nicht immer der Komik dient:

[...] Mohnsaft, du stillst uns den Schmerz. Wer lehrt uns das Niedere vergessen?
Schärfer als Feuer und Stahl kränkt uns das Niedere doch.
Wirft es zur Herrschaft sich auf, befiehlt es, so fliehen die Musen.
Ach, die Lieblichen sind schnell in die Ferne entflohn. [...] (V. 13-16)³²⁶

Der Sprecher beklagt die Übernahme der „Herrschaft“ durch das „Niedere“ und sieht dadurch die Dichtung, repräsentiert durch „die Musen“, ihrer Schaffenskraft beraubt oder ins Exil („in die Ferne“ V. 16) verbannt. Das „Niedere“ ist der Nationalsozialismus. F. G. Jünger wurde nach Veröffentlichung des Gedichtes von der Geheimen Staatspolizei überwacht.³²⁷ Als Schmerzstiller angesichts der kryptisch geschilderten Situation preist F. G. Jünger das Opiat „Mohnsaft“ (V. 13).

Es ist ein weit stärkeres Schmerzmittel als der Wein, der seit den Horazischen Oden immer wieder in der Literatur als Heilmittel gepriesen wird. 1944 widmete Georg Britting (1891-1964) einen ganzen Gedichtband dem „Lob des Weines“, der 1950 in dritter und erweiterter Auflage erschien.³²⁸ Britting wurde von seinem Verlag (Langen-Müller) zu Beginn der 30er-Jahre zu einem völkisch-nationalen Autor aufgebaut, nicht ohne Unterstützung seinerseits.³²⁹ 1938 verfasste er begeistert ein Gedicht über den ‚Anschluss‘ Österreichs, 1939 folgte jedoch ein kritisches Gedicht zum Heldentod, und er wehrte sich in der Folge, die Erwartungen an ihn – Propaganda zu liefern – zu erfüllen. Der 1944 veröffentlichte Band mag noch „frei von politischen Implikationen“³³⁰ sein, dies ändert sich jedoch mit der erweiterten Auflage 1950: Darin sind nun klassische Versmaße enthalten. In einer sapphischen Ode ist das Fehlen des Weins gleichbedeutend mit der Abwesenheit der Menschlichkeit. Dies drückt Britting in *Aus goldnem Becher* durch die Kombination mit „Brot“ aus; Wein und Brot stehen für das Abendmahl und somit für das Christliche:

[...] Arm ist unser Land jetzt, das Brot, der Wein fehlt,
Und aus abgestoßenen Gläsern trinken

³²⁶ Friedrich Georg Jünger: *Sämtliche Gedichte* 1. Stuttgart 1985, S. 44f; auch in Ders.: *Gedichte*. Frankfurt am Main 1949, S. 33-35. In beiden Ausgaben ist das Gedicht in fünf Abschnitte geteilt, wobei nur bei der früheren Ausgabe eine Nummerierung in römischen Ziffern vorliegt.

³²⁷ Susanne Stich: Jünger, Friedrich Georg. In: Bernd Lutz, Benedikt Jeßing (Hgg.): *Metzler Lexikon Autoren. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart, Weimar 2010, S. 390f; hier: S. 391.

³²⁸ Georg Britting: *Lob des Weines*. Hamburg 1944; München 31950.

³²⁹ Vgl. hierzu und im Folgenden: Alf Mentzer, Hans Sarkowicz: *Literatur in Nazi-Deutschland. Ein biografisches Lexikon. Erweiterte und überarbeitete Neuauflage*. Hamburg 2002, S. 123-125.

³³⁰ Ebd., S. 125.

Deine Freunde, murrend und weise lächelnd,
Nüchternes Wasser. (V. 17-20.)³³¹

Der Titel der Sammlung verdeutlicht jedoch, dass „Lob“ und keine Klage das Ziel der darin versammelten Texte sind. Humanität ist auch in einer inhumanen Lage vorhanden, solange man sich im privaten Kreis „weise lächelnd“ auch beim Trinken von „Wasser“ auf solche Werte besinnt. Durch die Bezugnahme auf das Horazische Weinmotiv kann Britting auch als Humanist bezeichnet werden, der die antike Norm für eine Verbesserung der gegenwärtigen Lage heranzieht. Das Fehlen des Weines wird im Gedicht überwunden.

In einer kürzeren Elegie beschreibt F. G. Jünger die Kraft des Weines:

Als ich den Becher ergriff und vom Weine trank, da erschrak ich,
Unterirdische Glut rann aus dem funkelnden Kelch. [...] (V. 1f.)³³²

Dass F. G. Jünger im zunächst zitierten Gedicht an die Stelle des Weins den Mohn verwendet, zeugt von einer pessimistischen Grundhaltung. Die Form spielt dabei eine ambivalente Rolle. Denn es handelt sich um elegische Distichen, wodurch F. G. Jünger auf die Exildichtung von Ovid verweist, der in seinen *Tristia* die schlafbringende Wirkung des Mohns nennt.³³³ Ovid wurde vom Kaiser Augustus aus Rom verbannt und fristete die Tage bis zu seinem Tod am Schwarzen Meer, abgeschnitten vom literarischen Leben der Hauptstadt. Mit der Intertextualität zu Ovid als Exildichter nimmt F. G. Jünger eine mögliche Verbannung vorweg: Er zog 1937 von Berlin in die Provinz nach Überlingen,³³⁴ also nur wenige Jahre nach der Veröffentlichung des Gedichtes *Der Mohn*.

F. G. Jünger nutzt die Form, um in seinem Gedicht *Der Mohn* eine Opposition zum Nationalsozialismus implizit auszudrücken. Sein Vorgehen ist defensiv, aber seine versteckte Aussage hat durchaus schwerwiegende Konsequenzen: Mit der antiken Versform schafft F. G. Jünger eine Grundlage für eine *Innere Emigration*³³⁵ und zugleich die Möglichkeit der Bildung einer Gruppe gleichgesinnter Autoren. Dabei nutzt der Dichter paradoxerweise die Unkenntnis einer breiten Leserschaft, um seine Zielgruppe auf einen kleinen Kreis einzuschränken, der umso besser die Botschaft nachvollziehen kann.

³³¹ Britting: Lob des Weines (1950), S. 35.

³³² Jünger: Sämtliche Gedichte, S. 46.

³³³ Ov. trist. V,2,24; ebenfalls in den *Metamorphosen* (Ov. met. XI,605-607) und *Amores* (Ov. am. II,6,31).

³³⁴ Vgl. Stich: Jünger, S. 391.

³³⁵ Der Begriff ist nicht unproblematisch, da er einen nur bedingt passenden Vergleich mit Exil-Schriftstellern suggeriert, dennoch hat er sich fest in der Literaturwissenschaft etabliert. Vgl. hierzu Hans Dieter Zimmermann: ‚Innere Emigration‘. Ein historischer Begriff und seine Problematik. In: Frank-Lothar Kroll, Rüdiger von Voss (Hgg.): Schriftsteller und Widerstand. Facetten und Probleme der ‚Inneren Emigration‘. Göttingen 2012, S. 45-61.

In diesem Beispiel werden die zuvor aufgestellten Überlegungen zu Frickes Abweichungsprinzip in zweifacher Hinsicht bestätigt: Denn erstens hat die Funktion der Formwahl erhebliche Relevanz für die Intention des Textes, und zweitens sucht der Autor bewusst eine Nischenposition im Literaturbetrieb. Eine weitere Form, die von Autoren der Inneren Emigration für die Gruppenbildung verwendet wurde, war das Haiku. Durch die Aufnahme einer anderen Kultur konnte eine verdeckte Gegenposition zum NS-Regime geschaffen werden und eine humanistische Haltung ausgedrückt werden.³³⁶

Es kann also, zugespitzt formuliert, davon gesprochen werden, dass bei F. G. Jünger eine *Ausnutzung* der Form vorliegt; damit erinnert sein Verfahren an die von Verweyen/Witting in Abgrenzung zur verwandten Parodie definierte Schreibweise der Kontrafaktur.³³⁷ Dabei orientieren sich Verweyen/Witting an einem Phänomen aus der Musik: Unter diesem Begriff versteht der Musikwissenschaftler die erneute Verwendung einer Melodie mit einem anderen Text. Bekannte Beispiele sind Nationalhymnen – aber auch eine antike Strophenform ist hier von Relevanz: Die sapphische Strophe diente zahlreichen Kirchenliedern als melodische Grundlage. Für die Formgeschichte in der europäischen Literatur ist das Kirchenlied ein wichtiger Faktor gewesen.³³⁸ Der Kirchgänger kann ein neues Lied ohne Übung mitsingen, da er die Melodie bereits von einem bekannten Kirchenlied kennt. Der Kirchenlieddichter nutzt mit der bereits vorhandenen Melodie also ein *kommunikatives Potential* aus. Dieses Vorgehen bei der (musikalischen) Kontrafaktur übertragen Verweyen/Witting auf die Literatur: Im Gegensatz zur Parodie wird der verarbeitete Text bei einer (literarischen) Kontrafaktur nicht selbst thematisiert, sondern er wird für die Botschaft des Autors „ausgenutzt“.³³⁹

Die Verwendung einer antiken Vers- oder Strophenform soll an dieser Stelle nicht automatisch mit einer Kontrafaktur gleichgesetzt werden. Allerdings ist davon auszugehen, dass die Verwendung einer solchen Form immer – mal mehr, mal weniger – eine bestimmte Bedeutungsebene trägt. Dabei ist das kommunikative Potential wie bei einer Kontrafaktur abhängig von der Bekanntheit der Vorlage, sodass der Autor die Texte, die zu den soeben verglichenen Textgruppen zählen, allesamt an eine ausgesuchte Leserschaft richtet. Wenn diese Leserschaft die Bedeutungsebene der antiken Form erkennt, erhält der inhaltlich pessimistische Text eine positive Ausrichtung. Humanistisch ist dabei

³³⁶ Siehe Wittbrodt: *Hototogisu*, S. 85-98.

³³⁷ Theodor Verweyen, Gunther Witting: *Die Kontrafaktur. Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat*. Konstanz 1987.

³³⁸ Näheres in II,3.2 (deutsche Literatur), II,3.4 (polnische Literatur) und III.2.2 (skandinavische Literatur).

³³⁹ Verweyen, Witting: *Kontrafaktur*, S. 75.

nicht unmittelbar der antike Prätext; die Rezeptionsgeschichte des Textes führt dazu, dass eine Bezugnahme auf die Exildichtung des Ovid zugleich eine Bezugnahme auf den Humanismus ist. Dadurch kann F. G. Jünger eindeutig als Dichter der Inneren Emigration bezeichnet werden. Denn unabhängig von ihrem jeweiligen „Widerstandspotential“³⁴⁰ hatten alle Autoren der Inneren Emigration gemeinsam, dass sie die humanistischen Werte während der totalitären Herrschaft des NS-Regimes in ihren Texten „konservierten“³⁴¹. Auffallend ist, dass eine Vielzahl der konservativen Autoren, u. a. Ricarda Huch (1864-1947) und Rudolf Alexander Schröder (1878-1962), auf antike Vers- und Strophenformen zurückgegriffen haben (s. I,2.1; II,9).

4.2 Intertextualität

Die Bezugnahme auf den Humanismus geht mit einer hohen Dichte an Intertextualität einher. Denn wenn sich ein Autor auf ein derart gewichtiges Konzept wie den Humanismus bezieht, liegt es für ihn nahe, sich mit Verweisen auf kanonische Texte und Artefakte abzusichern. Grundsätzlich wird in dieser Arbeit ein pragmatischer Ansatz gewählt und unter Intertextualität „nachweisbare Bezüge zwischen Texten“ verstanden,³⁴² die nicht vom gleichen Autor stammen.³⁴³ Eine poststrukturalistische Begriffsverwendung, die jeden Text ‚intertextuell‘ nennt,³⁴⁴ lässt keine pragmatische Verwendung – die Analyse von Texten – mehr zu.³⁴⁵ Das offene Humanismus-Konzept (s. I,3.) lässt jedoch nicht nur Texte oder Ideen als *humanistisch* bezeichnen, sondern, wie Cancik ausführt, ebenfalls

- „Mythen und Kunstwerke“,
- Symbolische Orte von Humanität, Kreativität und Toleranz [...],
- Historische Personen, die zu normativen Typen und Beispielen (Paradigmen) geformt werden [...].³⁴⁶

Die Reihe ist offen. Die Beispieltex te enthalten somit *Bezugnahmen auf das Konzept des Humanismus bzw. Humanität*, die nicht intertextuell im engeren Sinne sind. Daher wird

³⁴⁰ Frank-Lothar Kroll: Intellektueller Widerstand im Dritten Reich. Möglichkeiten und Grenzen In: Ders., von Voss (Hgg.): Schriftsteller und Widerstand, S. 13-44; hier: S. 43.

³⁴¹ Ebd., S. 44.

³⁴² Ulrich Broich: Intertextualität. In: Harald Fricke (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 2: H-O. Berlin, New York 2000, S. 175-179; hier: S. 176.

³⁴³ Dies wird Auto- oder Intratextualität genannt. Vgl. Ulrich Broich: Zur Einzeltextreferenz. In: Ders., Manfred Pfister (Hgg.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985, S. 48-52; hier: S. 49.

³⁴⁴ Manfred Pfister: Konzepte der Intertextualität. In: Ders., Broich (Hgg.): Intertextualität, S. 1-30; hier: S. 8.

³⁴⁵ Vgl. ebd., S. 15; vgl. auch: Andreas Böhn: Intertextualitätsanalyse. In: Thomas Anz: Handbuch Literaturwissenschaft. Band 3 Institutionen und Praxisfelder. Stuttgart 2007, S. 204-216; hier: S. 204.

³⁴⁶ Cancik: Humanismus, S. 10.

in der vorliegenden Arbeit, im Sinne einer terminologischen Sparsamkeit, ein erweiterter Textbegriff verwendet. Bezugnahmen auf Orte z. B. lassen sich wie intertextuelle Bezüge analysieren; zumal sie in der Regel durch die Lektüre von Texten, die das notwendige Wissen über den ‚Kontext‘ bereithalten, interpretiert werden:³⁴⁷ Der Verfasser dieser Arbeit konnte nicht nach Ischia reisen, um Bezugnahmen in einem Gedicht von Auden zu überprüfen (s. II,4.2).

Intertextualität lässt sich nach verschiedenen Kriterien spezifizieren:³⁴⁸

- *Wird der Prätext thematisiert?* – Neben dem Umfang der Thematisierung lässt sich somit auch der Grad der Abweichung, also das *Spannungsverhältnis* zwischen Prä- und Intertext, als Kriterium ausmachen.
- *Wird die Struktur eines Prätextes nachgebildet?* – Die Verwendung einer antiken Vers- oder Strophenform bedeutet nicht unbedingt eine umfassende strukturelle Übernahme eines Prätextes.
- *Wie prägnant ist der intertextuelle Verweis?* – Dieses Kriterium lässt sich bei der Unterscheidung zwischen Zitat und Anspielung, aber auch zwischen Einzeltext- und Systemreferenz anwenden (s. u.).

Broich und Pfister unterscheiden zwischen der *Einzeltextreferenz*, bei der die Intertextualität prägnant ist, und der *Systemreferenz*, bei der die Bezugnahmen sich nur auf Textgruppen eingrenzen lassen.³⁴⁹ Die Systemreferenz kann durch Einzeltextreferenzen erkannt werden, wobei womöglich ein Prätext als dominant eingestuft werden kann.³⁵⁰

Ob Intertextualität vom Leser wahrgenommen wird, hängt auch davon ab, inwiefern der Autor sie *markiert* hat.³⁵¹ Beispielsweise kann die Verwendung einer antiken Vers- und Strophenformen durch die Nennung der Form im Titel oder in anderen Paratexten hervorgehoben werden. Bezugnahmen auf fremde Texte lassen sich durch die Differenz zum eigenen Text – also durch Sprachmischung, den Wechsel des Stils oder graphische Mittel (Kursivschreibung, Anführungsstriche etc.) – anzeigen. Womöglich weist der Autor selbst an anderen Stellen (Interviews, Briefe, andere Werke etc.)³⁵² auf die Intertextualität hin.

Die Wahrscheinlichkeit, dass ein Leser die Intertextualität erkennt, wächst mit der Häufigkeit und Deutlichkeit (z. B. durch graphische Mittel) der Markierungen.³⁵³ Aber

³⁴⁷ Ebd., S. 206.

³⁴⁸ Vgl. Pfister: Konzepte, S. 26-30.

³⁴⁹ Vgl. Manfred Pfister: Zur Systemreferenz. In: Ders., Broich: Intertextualität, S. 52-58; hier: S. 53.

³⁵⁰ Vgl. Broich: Einzeltextreferenz, S. 50.

³⁵¹ Ulrich Broich: Formen der Markierung von Intertextualität. In: Ders., Pfister (Hgg.): Intertextualität, S. 31-47.

³⁵² Ebd., S. 38.

³⁵³ Ebd., S. 33.

auch die Bekanntheit und Aktualität des Prätextes spielten eine entscheidende Rolle:³⁵⁴ Spricht der Autor bewusst einen kleinen Kreis von Kennern an, kann die Kenntnis eines weithin unbekannten Textes als gegeben vorausgesetzt werden. Die Aktualität und Bekanntheit der antiken Vers- und Strophenformen können sich permanent ändern. Dies wurde bereits in den metrikgeschichtlichen Kapiteln dieser Arbeit deutlich (2.). Das *kommunikative Potential* von antiken Vers- und Strophenformen unterliegt somit einem dynamischen Prozess.

Neben der Unterscheidung zwischen Einzeltext- und Systemreferenz ist die *Unterscheidung zwischen Zitat und Anspielung* von zentraler Bedeutung. Ein Zitat kombiniert, unabhängig davon, ob es zugleich in einer fremden Sprache gehalten ist, fremde Rede mit der eigenen Rede des Autors. Es kann von einer ‚Reproduktion‘ gesprochen werden.³⁵⁵ Die Unterschiede zwischen Zitat und Anspielung werden beim Blick auf das Motto als Sonderfall des Zitats besonders offenkundig:³⁵⁶ Während bei der Anspielung der Autor sich den Prätext aneignet und in die eigene Rede integriert, betont er durch das Motto dessen Fremdheit und separiert den Prätext von der eigenen Rede. Bei einem Motto ist die Intertextualität in der Regel markiert. Anspielungen haben „häufig keinen eindeutigen referentiellen Bezug“³⁵⁷. Eine Anspielung ist nur dann als intertextueller Verweis erkennbar, wenn die Kommunikation zwischen Autor und Leser ‚funktioniert‘.

Ein Zitat muss den Prätext nicht exakt ‚reproduzieren‘:

‘Non di perenni fiumi passar l’onda,
che tu non preghi volto alla corrente
pura, e le mani tuffi nella monda
acqua lucente‘

dice il poeta. E così guarda, o saggio,
tu nel dolore, cupo fiume errante:
passa, e le mani reca dal passaggio
sempre più sante ...³⁵⁸

³⁵⁴ Ebd.

³⁵⁵ Vgl. Stefan Morawski: The Basic Functions of Quotation. In: A. J. Greimas (Hg.): Sign, Language, Culture. The Hague et al. 1970, S. 690-705; hier: S. 691.

³⁵⁶ Siehe Peter Horst Neumann: Das Eigene und das Fremde. Über die Wünschbarkeit einer Theorie des Zitierens. In: Theo Elm, Gerd Hemmerich (Hgg.): Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Deutung. Ulrich Fülleborn zum 60. Geburtstag. München 1982, S. 43-52; hier: S. 49.

³⁵⁷ Frithjof Rodi: Anspielungen. Zur Theorie der kulturellen Kommunikationseinheiten. In: Poetica 7 (1975), S. 115-134; hier: S. 115.

³⁵⁸ Aus den *Pensieri* des Gedichtbandes *Myrica*. Zitiert nach: Giovanni Pascoli: Poesie. Milano 162000, S. 42. Übers.: „Nicht ewiger [heiliger] Flüsse Welle durchwate, / wenn du nicht gebetet hast mit dem Gesicht zur reinen / Strömung, und die Hände getaucht hast in das saubere / glänzende Wasser.“ // Sagt der Dichter. Und so betrachte, o Weiser, / du im Schmerz, den finsternen irrenden Fluss: / schreite weiter, und die Hände

Giovanni Pascoli (1855-1912) zitiert in *Tre versi dell'Ascreo* („Drei Verse des Askraers“) Hesiod.³⁵⁹ Das Zitat wird durch Anführungsstriche und eine inquit-Formel markiert. Der Titel bezieht sich auf den (mutmaßlichen) Herkunftsort des griechischen Dichters und ist dadurch ein intertextueller Bezug auf Vergil, der sich mit seinen *Georgica* in der Nachfolge von Hesiods *Ἔργα καὶ ἡμέραι* („Werke und Tage“) sieht: „Ascraeumque cano Romana per oppida carmen.“³⁶⁰ Es liegt folglich eine Systemreferenz zur bukolischen Dichtung vor.

Das Zitat füllt die erste Strophe. Wer bereits die Bezugnahme auf Hesiod durch „Ascreo“ verstanden hat, wird sofort bemerken, dass trotz der deutlichen Markierung, dieses Zitat nicht exakt ist: Der Prätext ist in Hexametern verfasst. Pascoli weicht ab, indem er gereimte sapphische Strophen verwendet. Das Verweisen auf Hesiod an sich ist eine aktive Handlung zur Bildung eines Kanons an humanistischen Texten.

Stefan Morawski geht davon aus, dass Zitate in erster Linie eine intellektuelle Position oder auch Haltung des Zitierenden stützen.³⁶¹ Es ergeben sich folgende Funktionen:

- Offenlegen von Quellen
- Traditionsbildung
- Interauktorialität
- Bestätigung oder Erweiterung eines Gedankens
- Ausdruck von Belesenheit
- Ästhetik
- Parodie

Dabei lassen sich zwei Extreme der Textverarbeitung feststellen: Eine vollständige Unterwerfung unter die Autorität des Prätextes oder eine Parodie des Prätextes. Morawski spricht von der Instandhaltung einer kulturellen Kontinuität („Maintenance of cultural continuity“).³⁶² Die Beispiele der vorliegenden Arbeit ordnen sich in die *humanistische Tradition* ein und setzten diese fort. Bezugnahmen auf den Humanismus bzw. Humanität sind eine bewusste Handlung des Autors. Mit den Worten Morawskis: „Its vitality demonstrates a continuously renewed partaking of the achievements of the human race.“³⁶³

zeigen den Weg, [und die Hände werden durch die reinigende Wirkung des Schmerzes] immer mehr heilig ...“

³⁵⁹ Hes. op. 736-738.

³⁶⁰ Verg. Georg. II,176; P. Vergilius Maro: Opera. Hrsg. von R. A. B. Mynors. Oxford 1969. Übersetzung unter Beibehaltung des Satzbaus: „und askraeisch singe ich in römischen Städten ein Lied.“

³⁶¹ Morawski: Basic Functions, S. 700.

³⁶² Ebd., S. 691.

³⁶³ Ebd.

Die Ausweitung des Textbegriffes ergibt folgende offene Reihe der Bezugnahmen, die anhand von Beispielen aus dem Korpus dieser Arbeit veranschaulicht werden:

- Texte (auch andere Medien: Film, Malerei, Statuen etc.)
- Mythen
- Ereignisse/Historie
- Orte, Ruinen
- Landschaften
- Natur
- ...

Manche Bezugnahmen lassen sich zwar eindeutig auf die Antike beziehen, aber eine Zuordnung zu einem Prätext ist nicht immer möglich. Dazu gehören Bezugnahmen auf historische, aber auch auf *mythische Figuren und Handlungen*, also Systemreferenzen (s. o.).

Im folgenden Beispiel wird das Urteil des Paris thematisiert:

[...] Men da en duft av Afrodites nærhet
 og hennes ånde fylte mine lunger,
 og hun strakte sin kjærtegnshånd imot mig,
 fikk hun mitt eple.
 Snart skal jeg dø. De andre to har dømt mig.
 Ingen har jeg forsmådd, men min blir ingen.
 Hun, den deiligste, vil med muntert hjerte
 møte sin elsker.³⁶⁴

Nachdem Paris – der dem vorangestellten Gedicht des norwegischen Dichters Arnulf Øverland (1889-1968) seinen Titel gibt – den Apfel als „prisen for skjønnhet“ (V. 4) an Aphrodite überreicht hat, ahnt er sein unglückliches Schicksal voraus: Die unterlegenen Göttinnen werden ihn töten, obwohl er keine der beiden „verschmählt“ habe. Das Urteil in dem Schönheitswettbewerb ist folglich nicht durch Paris verhängt worden, sondern bereits vorgegeben. Die damit verbundene Unfreiheit des Paris ist grammatikalisch ausgedrückt durch den Gebrauch unterschiedlicher Futurformen: Der Trojaner wird sicher sterben, daher steht hier das beim norwegischen Futur übliche „skal“ (V. 17), Aphrodite kann hingegen selbst entscheiden, ob sie einen Liebhaber treffen wird, daher verwendet der Text „vil“ (V. 19), was eine Modalität ausdrückt. Øverlands Gedicht verschweigt den

³⁶⁴ Arnulf Øverland: *Paris*. In: Ders.: Samlede Dikt 1945-1965. Oslo 1999; V. 13-20. („Aber als ein Duft von Aphrodites Nähe / und ihr Geist füllte meine Lungen, / und sie ausstreckte ihre ‚Zärtlichkeitshand‘ zu mir, / bekam sie meinen Apfel. // Bald werde ich sterben. Die anderen zwei haben mich verurteilt. / Keine habe ich verschmählt, doch meine wird keine. / Sie, die schönste, wird (wohl) mit munterem Herzen / treffen ihren Liebhaber.“) Eigene Übers. unter Zuhilfenahme von: Klaus Anders, Andreas Stuve (Hgg.): So schmeckt ein Stern. Norwegische Lyrik des 20. Jahrhunderts. Berlin, Hörby 2011, S. 39.

Pakt zwischen Aphrodite und Paris, der als Belohnung für seine Entscheidung Helena erhält. Der Leser kann diese Komponente des Mythos ergänzen, ohne dass sie der Logik des Gedichts zuwiderläuft: Paris nüchterne Feststellung „min blir ingen“ (V. 18) ist eine Vorausdeutung auf den Fall Trojas und der ‚Rückeroberung‘ Helenas durch die Griechen. Durch die Perspektive des Gedichts – der Sprecher ist in den Mythos verwickelt und äußert die Kenntnis über sein eigenes Schicksal – schafft Øverland einen intellektuellen Witz, der ein Vorwissen des Lesers über den Troja-Mythos voraussetzt. Zugleich wird der Mythos ad absurdum geführt, da die Figur selbst das Ende seiner Geschichte kennt. Dadurch wird die Abhängigkeit von göttlichen Wesen lächerlich gemacht. Das Gedicht ist also von einem Humanismus geprägt, der sich von der Religion emanzipiert. Øverland war ein Religionskritiker und wurde für einen Vortrag, der das Christentum als „Zehnte Plage“ („Kristendommen – den tiende landeplage“) bezeichnete, wegen Blasphemie angeklagt.³⁶⁵

Stephan Hermlin (1915-1997) verfasste anlässlich des Todes des Schriftstellers Johannes R. Becher (1891-1958) eine alkäische Ode, die einzige antike Versform in seinem schmalen Werk. Auf den Hintergrund des Gedichtes verweist Hermlin durch den Paratext („*In memoriam Johannes R. Becher*“) direkt, durch den Titel *Der Tod des Dichters* indirekt.³⁶⁶ Diese Bezugnahmen auf ein *Ereignis* sind für den Leser und Interpreten eine Hilfe, zugleich erweitern sie den Text um eine Ebene, die eine Deutung erschwert.

Die Ode beginnt mit Umschreibungen für den Tod (V. 1-16). Demgegenüber steht ein „Weilende[r]“ (V. 17), der allerdings ebenfalls von einer Todesahnung erfasst wird. Der Sprecher tritt hinter den „Weilenden“ grammatikalisch in der dritten Person zurück. Das ermöglicht dem Leser die Aussagen auf die gefeierte Person, Becher, oder den Autor, Hermlin, zu beziehen. Auch der Schluss der Ode ist dunkel, er verbindet Resignation mit Hoffnung:

[...] Denn gegeben ist ihm nimmer, nicht dort, nicht hier
 Stillung bitteren Zwists. Lang schon, zu lang im Streit
 Lieget, im unerhörten,
 Mit dem künftigen jeder Tag.
 Neues wächst aber fort, so wie die Zeit es will.
 Die ist des Darbens müd. Ihn aber ruft es weit.
 Was auch ohne ihn blühet
 Preist er künftigen Glücks gewiß. (V. 45-52.)

³⁶⁵ Willy Dahl: Arnulf Øverland. In: Norsk biografisk leksikon. https://nbl.snl.no/Arnulf_%C3%98verland zuletzt aufgerufen am 20.04.2022.

³⁶⁶ In: Stephan Hermlin: Gesammelte Gedichte. Frankfurt am Main 1982, S. 102-104.

Der Schluss ist politisch zu lesen. Becher war als Verfasser des Textes für die Nationalhymne der DDR und als Minister ein Dichter von staatspolitischer Bedeutung.³⁶⁷ Er geriet aber auch zwischen die Fronten von West- und Ostdeutschland. Dies hinderte die SED-Führung nicht daran, Becher ein Staatsbegräbnis zu erteilen, vermutlich gegen seinen Willen.³⁶⁸ Der Schluss beschreibt die gescheiterten Versuche, zwischen den politischen Gräben zu vermitteln.

Die antike Form hat dabei zwei gegensätzliche Funktionen: Hermlin verleiht durch die Widmung seinem Freund Würde, zugleich ironisiert er die Aussage von Walter Ulbricht, der Becher in eine Traditionslinie mit Hölderlin stellt.³⁶⁹ Hermlin ordnet sich in die Tradition des Epikedeion (gr. ἐπικήδειον) ein.³⁷⁰ Ein prominentes Trauer- und Trostgedicht findet sich in den Oden des Horaz (carm. I,24). Hermlin bricht mit den mit der Gattung verbundenen Erwartungen, indem er (der Staatsführung) durch den hermetischen Text eine verklärende Lobeshymne verweigert.

In der vorliegenden Arbeit wird die Bedeutung von literarischen Widmungen insbesondere bei W. H. Auden von Bedeutung sein. Zu trennen ist diese Gelegenheitsdichtung im direkten Wortsinn von Epitaphen auf fiktive Personen. Klopstock hat fiktive Grabgedichte in antiken (und eigenen) Odenformen verfasst.³⁷¹ Der ungarische Dichter József Attila (1905-1937) verwendet das elegische Distichon für einen Nachruf auf eine fiktive Figur, allerdings sind die Todesumstände mit einem historischen Ereignis verbunden. Die metrische Übersetzung von Daniel Muth folgt direkt im Anschluss an das ungarische Original:

Franco tábornok besorolt ádáz katonának,
nem szöktem meg, mert féltem, agyonlövet úgy.
Féltem – azért harcoltam a haddal a jog s a szabadság
ellen Irun falain. S így is elért a halál.

Er, General Franco, hat mich zum bösen Soldaten bestellt, und
ich war zu feige zu fliehn: Gleich hätt' er mich abgeknallt.
Mir war da angst – darum kämpfte ich gegen das Recht und die Freiheit
in seinem Heer bei Irun. Trotz allem fand mich der Tod.³⁷²

³⁶⁷ Alexander Behrens: Johannes R. Becher. Eine politische Biographie. Köln, Weimar, Berlin 2003; hier S. 272ff.

³⁶⁸ Vgl. ebd., S. 301.

³⁶⁹ Vgl. Horst Heidmann: Becher, Johannes R(ober). In: Bernd Lutz, Benedikt Jeßing (Hgg.): Metzler Lexikon Autoren. Stuttgart, Weimar 2010, S. 41f.; hier: S. 41.

³⁷⁰ Vgl. Helmuth Vretska: Epikedeion. In: Konrat Ziegler, Walther Sontmeier (Hgg.): Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden. Band 2 Dicta Catonis – Iuno. München 1979, S. 310f.

³⁷¹ Zum Beispiel die sapphische Ode *Die todte Clarissa*. In: Friedrich Gottlieb Klopstock: Oden. Band 1: Text. Hrsg. von Horst Gronemeyer und Klaus Hurlebusch. Berlin, New York 2010, S. 102f.

³⁷² József Attila: Ein wilder Apfelbaum will ich werden. Gedichte 1916-1937. Übers., ausgewählt und hrsg. von Daniel Muth. Zürich 2005, S. 320f. In dem zweisprachigen Auswahlband ist ein weiteres Gedicht in antiker Metrik zu finden, ein titellostes Liebesgedicht in sapphischen Strophen (S. 394f.).

Das Gedicht wurde 1936 verfasst und ist durch den Titel als „Grabinschrift eines spanischen Ackerbauern“ (*Egy spanyol földműves sírverse*) gekennzeichnet. József stellt das Gedicht durch die Form in die antike Tradition des Epigramms als Grabinschrift. Der Leser wird sich insbesondere an das berühmte Einzeldistichon *Wanderer kommst du nach Sparta* von Simonides von Keos (6./5. Jhd. v. Chr.) erinnert fühlen, welches durch Schillers Übersetzung im deutschen Sprachraum bekannt ist:

Wanderer, kommst du nach Sparta, verkündige dorten, du habest
uns hier liegen gesehn, wie das Gesetz es befahl.³⁷³

Der intertextuelle Bezug suggeriert eine Vergleichbarkeit des antiken Ereignisses mit der (aktuellen) Situation im Spanischen Bürgerkrieg. Doch während er antike Text den Heldentod der Spartaner beschreibt, versucht der spanische Bauer sich erfolglos dem Kampf zu entziehen. Während die Spartaner das „Gesetz“ auf ihrer Seite hatten, kämpft der Bauer nun gegen dieses („Recht“ V. 3). Durch diese Schlusspointe des Gedichtes verdeutlicht József das Fehlen von Humanität während des Spanischen Bürgerkrieges

Die Nennung mancher *Orte* ist unmittelbar mit Humanismus bzw. Humanität verbunden, bei anderen Orten wird erst durch den Kontext im Text oder über den Text hinaus (z. B. Biographie) ein Bezug deutlich. Im Folgenden werden zwei Gedichte des dänischen Schriftstellers und Intellektuellen Otto Gelsted (1888-1968) betrachtet, die in ihrem kommunikativen Potential völlig verschieden sind. Ausgehend von diesen Texten werden auch Bezugnahmen auf die Malerei und die Natur gestreift. Ein Gedicht des Literaturwissenschaftlers und Dichters Heinrich Detering (*1959), das ebenfalls einem Ort gewidmet ist, bildet die Überleitung zum Motiv der Ruine.

Die Bedeutung von Otto Gelsted liegt in erster Linie in der Vermittlung der Werke von Sigmund Freud nach Dänemark.³⁷⁴ In der Zwischenkriegszeit war Gelsted ein einflussreicher Intellektueller, die Besatzung Dänemarks durch die Nationalsozialisten zwang ihn als Mitglied der Kommunistischen Partei ins Exil auf die schwedische Insel Lidingö, wo sich auch Bertolt Brecht zeitweise aufhielt.³⁷⁵ Die in der Exilzeit entstandenen Gedichte erschienen 1945 unter dem Titel *Emigrantdigte*. Darin sind zwei Gedichte in antiken

³⁷³ Von Schiller zitiert innerhalb des in Distichen verfassten Gedichtes *Der Spaziergang* (V. 97f.). Zitiert nach: Friedrich Schiller: Werke. Zweiter Band. Teil 1. Gedichte (Text). Hrsg. von Norbert Oellers. Weimar 1983, S. 308-314.

³⁷⁴ Biographische und bibliographische Details stammen aus: Torben Broström: Otto Gelsted. In: Den Store Danske, Gyldendal. https://denstoredanske.lex.dk/Otto_Gelsted. Zuletzt aufgerufen am 20.04.2022.

³⁷⁵ Jan Knopf: Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten. Biografie. München 2012, S. 354.

Versmaßen enthalten. Die sapphische Ode *Paa Lidingø*³⁷⁶ enthält als einzigen Text des Bandes den Exilort im Titel:

Mægtigt straaler birkenes gule kroner
paradisisk mellem de mørke graner.
Rønnens klaser bløder. Den blege himmel
blaaner bedrøvet.

Jeg skal være ensom, naar sejrens jubel
mægtigt fylder med guldglans alle gader,
ensom skal jeg føle mig eet med alle,
hjemme og hjemløs.³⁷⁷

Lidingø ist ein Beispiel für einen privaten Ort, dessen Bedeutung für Humanität nicht ohne Kenntnis der Biographie des Autors erkannt werden kann. Bemerkenswert ist im Titel der Verzicht einer sich anbietenden Sprachmischung: Otto Gelsted verwendet für die schwedische Insel nicht die schwedische („Lidingö“), sondern die dänische Schreibweise („Lidingø“). Damit betont er die Hoffnung auf eine (letztlich auch erfolgte) Rückkehr aus dem Exil. Die erste Strophe beschreibt diesen Ort dennoch als „paradiesisch“ („paradisisk“ V. 2). In der zweiten Strophe vergleicht sich der Sprecher mit den Bewohnern des Ortes und stellt sich paradoxerweise als Außenseiter dar, der zugleich mit dem Kollektiv verbunden ist. Dies mündet in den abschließenden Adoneus, der durch seine exponierte Stellung und Metrik die Gefühlslage des Sprechers betont: „hjemme og hjemløs“ (V. 8). Dabei liegt die rhythmische Betonung zweimal auf „hjem“, während zuvor „ensom“ („einsam“) durch die folgende Zäsur (V. 5) und den Versbeginn (V. 7) besonders betont wird. Dadurch wird die Ambivalenz des Exils – Gewinn einer Heimat vs. Verlust der Heimat – auch durch die Metrik ausgedrückt.

Nach dem privaten Ort widmet sich die alkäische Ode *Grækenland* einem humanistischen Ort, der allgemeingültig als solcher anerkannt ist. Durch die Widmung an den finnisch-schwedischen Maler Hugo Zuhr (1895-1971) wird deutlich, dass es sich um eine durch ein Gemälde vermittelte Landschaftsbeschreibung handelt:

Mod klippestranden skraaner en graaliggrøn
olivenskov med sølvlys i støvet løv,
og vejen slynger keramikrød
ned mod den blaanende bugt sin bue.

³⁷⁶ Dänische Schreibweise des Ortes.

³⁷⁷ Otto Gelsted: *Emigrantdigte*. København 1945, S. 113. Übers.: „Mächtig strahlen die goldenen Kronen der Birken / paradiesisch zwischen den dunklen Fichten. / Die Vogelbeeren leuchten rot. [Wörtlich: Die Zweige des Vogelbeerbaums bluten.] / Der bleiche Himmel wird trist blau. // Ich werde einsam sein, wenn der Jubel über den Sieg / mächtig mit goldenem Glanz alle Straßen erfüllt, / einsam werde ich mich fühlen mit allen vereint, / daheim und heimatlos.“

Der staar en krukke – kunstneren holder den
imod den røde vej. Af den samme jord
er krukken formet, samme farve
viser den malede vej og vasen.

Da blev et lærred virkeligt for mit blik.
Ad dine stier vandrer jeg, Grækenland!
En pige kommer gennem lunden
med en benzindunk af blik paa hodet,
som hun engang har baaret sin amfora
til bjergets kilde. Blikdunken svæver let
paa hendes isse. Og hun rækker
gæsten en friskplukket blomst til velkomst.³⁷⁸

Die beschriebene Landschaft hat mit Gelsteds Exilort die Nähe zum Meer gemeinsam. An die Stelle der Vogelbeere tritt jedoch der Olivenhain („olivenskov“ V. 2). Der Sprecher beschreibt einen Künstler, der einen Krug („krukke“ V. 6) aus der griechischen Erde formt. Diese Szene, die lässt die Widmung vermuten, betrachtet der Sprecher auf einem Gemälde. Sie wird nun Realität: „Da blev et lærred virkeligt“ (V. 9; „Da wird eine Leinwand Wirklichkeit“).

Der Sprecher, der mit dem Exilant Gelsted gleichgesetzt werden kann, fühlt sich von Lidingö nach Griechenland versetzt (V. 10). Aus dem antiken Krug wird ein moderner Blechkanister, den eine junge Frau trägt (V. 11ff.) und der ein Äquivalent zur antiken Amphore (V. 13) ist. Neben der räumlichen Distanz überbrücken die letzten beiden Strophen viele Jahrhunderte. Der beschriebene Ort ist eine literarische und künstlerische Landschaft, die vom Sprecher ganz real empfunden wird. Das antike Griechenland steht als Ort für eine Humanisierung der gegenwärtigen Exilsituation.

Die analysierten Gedichte stehen im sechsten Abschnitt der *Emigrantdigte*. Mit Übersetzungen von Keats *Ode to a Grecian Urn* und Shelleys *Hymn of Apollo* ergänzt sie Gelsted mit zwei bedeutenden Gedichten der englischen Romantik und setzt sich damit selbst in die Tradition der Antikenrezeption. Beide übersetzten Texte betonen den enormen Stellenwert der Kunst für den Menschen und erheben die antike – insbesondere die griechische – Kunst zum Ideal. Im achten Abschnitt folgen fünf Übersetzungen aus dem Altgriechischen. Gelsteds Werk nach der Besatzung und dem Exil ist verstärkt der Antike

³⁷⁸ Gelsted: *Emigrantdigte*. S. 115f. Übers.: Neben der Steilküste neigt sich ein graugrüner / Olivenhain mit silbrig schimmernden Blättern, / und der Weg schlängelt sich keramikrot / hinab zu der Woge der blau werdenden Bucht. // Dort steht ein Krug – der Künstler setzt ihn über den roten Weg. Aus derselben Erde ist der Krug geformt, dieselbe Farbe zeigt den gemalten Weg und die Vase. // Da wird eine Leinwand Wirklichkeit für meinen Blick. / Auf deinen Steigen wandere ich, Griechenland! / Ein Mädchen kommt den Hain entgegen / mit einem Benzinkanister aus Blech auf dem Kopf, // wie sie einst ihre Amphore getragen hat, / zur Bergquelle. Der Blechkanister schwebt / leicht auf ihrem Scheitel. Und sie reicht / dem Gast eine frisch-gepflückte Blume zur Begrüßung.“

zugewandt. In den fünfziger Jahren erschienen innerhalb weniger Jahre Übersetzungen der Illias und Odyssee sowie Nacherzählungen der antiken Heldensagen. Der Gedichtband *Digte fra en solkyst* (1961 „Gedichte von einer Sonnenküste“) ist ebenfalls eine Hommage an die antike Kultur und Literatur.

Der Literaturwissenschaftler Heinrich Detering ist ein wichtiger Vermittler der dänischen Literatur in Deutschland, z. B. durch die Übersetzungen und Editionen von H. C. Andersens Gedichten. Neben seinen Übersetzungen und Herausgaben sowie literaturwissenschaftlichen Publikationen ist Detering auch als Dichter in Erscheinung getreten. Gelegentlich verwendet er dabei auch antike lyrische Formen.³⁷⁹ In seinem Band *Wundertiere* (2015) widmet Detering eine Ode der Orakelstätte *Delphi*:

die alten Steine sprechen nur von sich selbst
 ein monotones Murmeln seit langer Zeit
 sie sprechen in zerfallenden Verszeilen
 sie sind allein hier
 erwähnen noch den Rest den sie bedecken
 denn sie sind höflich aus alter Gewohnheit
 nennen die Namen derer die sie machten
 ohne Gedanken
 verschwunden die Bedeutungen wie das Fleisch
 so murmeln jetzt die Steine nur von sich selbst
 immer leisere Monologe für den Fall
 dass noch jemand liest.³⁸⁰

Der eigentliche Zweck des Gebäudes ist nicht mehr nachzuvollziehen. Der Eindruck, den die Steine der *Ruine* erwecken, ist ein literarischer: „sie sprechen in zerfallenden Verszeilen“ (V. 3). Ihre „Bedeutungen“ (V. 9) müssen also gelesen werden – die Archäologie benötigt die Philologie. Literatur, die Bezug auf Ruinen nimmt, ist mit dem Versuch verknüpft, die Vergangenheit zu erkunden und sie mit der Gegenwart in Bezug zu setzen.

Dieses Spannungsverhältnis zwischen Antike und Moderne ist die wesentliche Bedeutung der Bezugnahme auf die antiken Ruinen, die für die vorliegende Arbeit relevant ist. Denn darin spiegelt sich zugleich die metrische Dimension der ausgewählten Texte: Sie vereinen moderne Sprache mit antikem Vers- und Strophenbau. In gewisser Weise, freilich etwas überspitzt formuliert, ergeben in modernen Sprachen verfasste Texte, die eine

³⁷⁹ Die alkäischen Oden *Ulmen* (S. 26), *Meerleute* (S. 46), die sapphische Ode *Geschlechter* (S. 61) in dem Band *Old Glory* (Göttingen 2012). Außerdem die sapphischen Oden *Unter Samaritern* (S. 43) und *das Summen des Königs* (S. 86) in dem Band *Untertauchen* (Göttingen 2019) sowie die asklepiadeische Ode *Springkraut* (S. 49) in dem Band *An der Nachtwand* (Göttingen 2023).

³⁸⁰ Heinrich Detering: *Wundertiere*. Göttingen 2015, S. 64.

antike Vers- oder Strophenform verwenden, selbst eine ‚akustische Ruine‘: Das antike Metrum ist zwar vorhanden, aber der antike Rhythmus ist verloren.

Naturlyrik als literarische Gattung hat es in der Antike nicht gegeben. Die Darstellung der *Natur* ist bei den Römern und Griechen „Hintergrund, Folie, Schauplatz und Stimmungsträger, aber nicht eigentlich selbst der Gegenstand der Dichtung“³⁸¹. Der bedeutendste Schauplatz ist der *locus amoenus* („lieblicher Ort“). Wirkungsmächtig war diese Darstellung der Natur insbesondere durch die bukolische Dichtung (Hirtendichtung) von Vergil und Theokrit, aber auch durch die Oden des Horaz. Die soeben unter anderen Gesichtspunkten betrachtete Exillyrik von Gelsted steht mit der positiven Naturdarstellung in der Tradition des Horaz, was die Wahl der Horazischen Odenformen erklärt. Es bietet sich an, bei solchen kulturell geprägten Naturdarstellungen von der Bezugnahme auf *Landschaften* zu sprechen und diese von der Naturlyrik abzugrenzen.

Im folgenden Beispiel wird die Tradition der Bukolik mit den Oden des Horaz verknüpft. Es ist eine sapphische Ode des polnischen Dichters Leopold Staff:

Czy znasz tę chwilę tę boską najśłodszą,
 Poranek w górach, co serce w śpiew zmusza,
 Gdy myśl i duszę od jutrzni masz młodszą?
 Zaszli ją? Powiedz.
 Gdy cierpko-rzeźwa woń z ziół dzikich wślaja,
 Złociste trawy wiew z rosy osusza,
 Niemo wśluchuje się w szmerne ruczaje
 Błogi manowiec...
 Powietrze posmak ma źródła i wina,
 Nieb arkadyjska łśni w słońca skrach głusza,
 Ostro się każdy w krąg zarys odcina...
 Patrzysz wędrowiec:
 Dróg niepamiętna już znoju i kurzu
 Szczęściem pogody się staje twa dusza,
 Jak śnieżny obłok, co miękko na wzgórzu
 W wieńcu legł owiec.³⁸²

³⁸¹ Georg Braungart: Naturlyrik. in: Lamping: Handbuch Lyrik, S. 133-139; hier: S. 135.

³⁸² Leopold Staff: Wiersze wybrane. Warszawa 1951, S. 167. Übers.: „Kennst du diesen göttlichen, süßesten Augenblick: / ein Morgen in den Bergen, der das Herz zu Gesang zwingt, / wenn dein Geist und Seele von der Frühmette verjüngt wird? / Kennst du jenen [göttlichen Augenblick]? Erzähl. // Wenn herb-munterer Duft aus wilden Kräutern sich erhebt, / goldene Gräser ein Windhauch von Tau trocknet, / stumm hört man aufmerksam zu, dem rauschenden Bach, / glückseliger Irrweg. // Die Luft einen Beigeschmack hat der Quelle und des Weines, / Im Himmel funkelt in der Sonne Funken die arkadische Ruhe [kann auch bedeuten: Abgeschiedenheit oder Idylle] / Jeder Umriss hebt sich im Kreis scharf ab... / Schau hin, Wanderer: // Aus undenkbar Weg, bereits der Mühe und des Staubes [mühevoll und verstaubt] / Mit Glück des Wetters wird deine Seele, / wie eine schneeweiße Wolke, so weich auf dem Hügel / auf einen Kranz an Schafen sich legte.“

Die Schafe („owiec“ V. 16) und die Ortsbeschreibung erinnern stark an die Bukolik, deren Versmaß eigentlich der Hexameter ist. Da dieser in der polnischen Dichtung keine Aufnahme gefunden hat, ist die formale Abweichung erklärbar: Staff hat die einzige antike Vers- und Strophenform verwendet, die sich in der polnischsprachigen Literatur etabliert hat (s. I,2.8). Dennoch ist das Gedicht durch das Motiv des Weines („wina“ V. 9), das uns bereits bei F. G. Jünger und Britting begegnet ist (s. I,4.1), zumindest inhaltlich mit Horaz verbunden.³⁸³

Während der locus amoenus ein Topos ist, bei dem sich die Beschreibung der Landschaft als Bedeutungsträger unterordnet, kann die Natur selbst zum Thema werden. Als Beispiel sei auf Marion Poschmanns Zyklus *Oden nach der Natur* aus dem Gedichtband *Grund zu Schafen* (2004) verwiesen.³⁸⁴ Die *Oden nach der Natur* bilden den Auftakt des Buches und stehen somit prominent. Insgesamt sieben dreistrophige Gedichte in antiken Odenmaßen sind darin enthalten. Zwei sapphische Oden rahmen den Zyklus; drei asklepiadeische Oden und zwei alkäische Oden komplettieren ihn. Zitiert wird daraus die dritte Ode (*der deutsche nadelbaum*), die mit der zweiten asklepiadeischen Odenform eine der selteneren Formen innerhalb der modernen Dichtung aufgreift:

Fieberkurven, verrußt, spitzten sich zu, der Berg
setzte Tarnkappen auf, färbte die Wipfel nach,
schwärzer ragten sie, Warndreiecke, über dir,
schärfer gingst du im Gegenlicht,

ausgeschnitten, die Nacht brach schon durch dich hindurch,
Dunkelziffer der Wald, reizbare Zickzackluft,
Schatten gruben sich tief, nadelte Dämmerung
auf die Äste, ins Unterholz.

Waren Bäume erlaubt, waren sie unerlaubt?
Trug man Papptannen, trug Pesthüte fort? Ich sah,
du verzweigtest dich, bogst, breitetest die Arme aus.
Wind strich über die Gipfel hin.³⁸⁵

Die Sprecherin beschreibt eine Naturerfahrung, konkret eine Nachtwanderung im Wald. Das Einbrechen der Dunkelheit führt dazu, dass sie die Natur nicht mehr genau wahrnehmen kann. Daher bedient sich Poschmann zivilisatorischer Attribute („Fieberkurven“ V. 1; „Warndreiecke“ V. 3; „Papptannen“ V. 10), um die Eindrücke zum Ausdruck zu bringen. Mit dem stilistischen Mittel der Enallage – „nadelte Dämmerung“ (V. 7) –

³⁸³ Näheres im Rahmen der Analyse von Carduccis *Odi barbare* (III,1.3).

³⁸⁴ Marion Poschmann: *Grund zu Schafen*. Gedichte. Frankfurt am Main 2004, S. 5-13.

³⁸⁵ Ebd., S. 9.

betont Poschmann die irritierte Wahrnehmung der Sprecherin. Die adressierte Person, so eine mögliche Deutung, ist der titelgebende und somit anthropomorphisierte Nadelbaum.

Der Gedichtband nimmt nach dem Odenzyklus direkt auf die Antike Bezug, auch wenn in der Folge keine antiken Formen mehr verwendet werden. Mit den Zwischentiteln *Et in Arcadio ego* und *Idyllen* spielt Poschmann auf die Bukolik an. Weitere antike Odenformen finden sich in den Bänden *Geistersehen* (2010)³⁸⁶ und in *Nimbus* (2020).³⁸⁷ In ihrem Band *Geliehene Landschaften. Lehrgedichte und Elegien* (2016) greift Poschmann mit dem Untertitel erneut die antike Dichtung auf, ohne dabei aber antike Formen zu verwenden.³⁸⁸ Naturbeschreibung bei Poschmann bedeutet formale Strenge und zugleich deren Brechung. Durch die Bezugnahmen auf antike Formen und Gattungen verbindet Poschmann die Naturerfahrungen mit der Ideallandschaft Arkadien. Die Natur wird dadurch nicht zu einer Kulturlandschaft, sondern es geht um eine Ursprünglichkeit im Verhältnis zwischen Menschen und Natur.

Mit Natur und Landschaften verbunden ist das Motiv der Jahreszeiten. Die Beschreibung der Jahreszeiten kann metaphorische Bedeutung haben oder von einer intensiven Wahrnehmung der Natur – insbesondere in Gegenden mit strengen Wintern – zeugen. Beim Engadiner Pfarrer und Dichter Duri Gaudenz (*1926) werden diese Ebenen verknüpft. Das Gedicht *Stagiuns* („Jahreszeiten“)³⁸⁹ beginnt im Frühling und endet mit dem sich ankündigenden Winter. Dabei verknüpft Gaudenz die Naturerfahrung mit der Todesnähe einer alten Frau:

Cur ch'al mais d'avrigl il favuogn rumescha
quellas prunas d'naiv e cha'l verd ratschima,
schi s'annunzcha già sco festiva spusa
la prümavira. [...] (V. 1-4)

Sü pro'l vegl balcun, gramüschad'e sblacha,
sezza povra non' in barett'e sombra
vezz'la a svanir sia richa vita
suot pan da bara. (V. 29-32.)³⁹⁰

³⁸⁶ Marion Poschmann: *Geistersehen*. Gedichte. Berlin 2010; darin: *Glanz* (S. 27-31) und *Dampf* (S. 32-36) sowie *die Apfel-Allee* (S. 51). Thema sind hierbei Alltagsbeschreibungen, die durch die Wahl der Strophenform verfremdet dargestellt werden.

³⁸⁷ Dies.: *Nimbus*. Gedichte. Berlin 2020, S. 54; 60f.

³⁸⁸ Dies.: *Geliehene Landschaften. Lehrgedichte und Elegien*. Berlin 2016. Die Versmaße der zitierten antiken Gattungen sind der Hexameter bzw. das Distichon.

³⁸⁹ In: Bernhard von Arx et al. (Hgg.) *Rumantscheia*. Eine Anthologie rätoromanischer Schriftsteller der Gegenwart. Zürich, München 1979, S. 170-173.

³⁹⁰ Übersetzung ebd., vermutlich vom Verfasser: „Wenn der Föhn im April mit mächtigen Pranken / den Schnee von den Hängen räumt und das Grün / wieder spriesst, erscheint, hochzeitlich geschmückt, / der herrliche Lenz. [...] Im Erker droben, in ihrer Haube, kauert und bleicht / die uralte Frau. Trüb spürt sie / das reiche Leben dahinschwinden. Es legt sich / unter das Leichentuch.“

4.3 Geoffrey Hills (1932-2016) *Integer vitae*: Ein vielschichtiger Fall

Die Rezeption antiker Vers- und Strophenformen sowie die Orientierung am Humanismus bzw. Humanität führt in vielen Fällen zu einer Bündelung von Intertextualität. Bezugnahmen auf Humanismus bzw. Humanität müssen, wie die oben genannten Beispiele zeigen, nicht auf Texte im engeren Sinne beschränkt sein. Folgende Ode von Geoffrey Hill ist derart reich an Intertextualität, dass sich die erkannte Reihe an möglichen Bezügen noch ergänzen bzw. präzisieren lässt:

Integer vitae yet can't disembarass,
Maugre your good self, from a span so meted.
How I thus brooded is this sum of wastage
Lavished against time.

Rattus rattus feasts off bamboos that blossom
Broadly each half century, cosset black plague,
North or northeast India, some place far-treked
Draggle of beer cans.

Esperanto tract on the Lisbon earthquake.
Call for plain English or dub Latin endings.
Plug of three gems blind in the gravelled metrum,
Rubied toad's canker.

Passiveness let gather that Graf von Moltke
Said by some pundits to have scuppered Schlieffen.
Tubular Bells, Liberty Ships faith-building
Lindisfarne Gospels.

Who can dodge consequence is maestro. There goes
Africa's best promise of back-projection:
Dead balloonists over the Niger Delta
Skywriting *Freedom*.

Right as you bear griefs you may here assuage them,
All in good faith, let me approve the prophets
Zephaniah, Benjamin Zephaniah,
Sting singing Dowland.³⁹¹

Geoffrey Hill reiht sich durch die Verwendung von sapphischen Strophen für seinen Gedichtzyklus *Odi Barbare* bereits in die humanistische Tradition ein.³⁹² Diese Systemreferenz ergänzt er mit einer Einzeltextreferenz, einem Horaz-Zitat („*Integer vitae*“; carm. I,22; V. 1) in lateinischer Sprache. Das Zitat besteht aus zwei Wörtern und ist durch Kursivschreibung markiert. Es verweist direkt auf eine zusätzliche Bedeutungsebene, den Prätext von Horaz. Zugleich hat die Sprachmischung hier eine stilistische Funktion, da Hill den Leser als Kenner der Horazischen Lyrik anspricht.

³⁹¹ Geoffrey Hill: *Broken Hierarchies. Poems 1952-2012*. Oxford 2015, S. 848.

³⁹² Eine Besprechung des gesamten Zyklus würde bereits eine eigenständige Arbeit erfordern, um einerseits die zahlreichen Bezugnahmen und andererseits die hermetische Sprache angemessen zu erschließen.

Der Titel des Zyklus ist ein Zitat der *Odi barbare* von Giosuè Carducci (1835-1907).³⁹³ Während das „Odi“ für die antike Dichtung steht, verweist „barbare“ auf die modernen, nicht-antiken Sprachen. Im vorliegenden Text ist der Kontrast zwischen Antike und Moderne durch das Horaz-Zitat spürbar: Die Relevanz für die gegenwärtige Situation wird vom Sprecher angezweifelt, denn das Gedicht beginnt mit der sarkastischen Feststellung, dass moralisch richtiges Verhalten nicht für einen ausgeglichenen Gemütszustand Sorge: „*Integer vitae* yet can’t disembarass“ (V. 1). Durch die Verwendung der Form reiht sich Hill in die humanistische Tradition ein, zugleich stellt er die Aussage eines der Kernautoren dieser Tradition teilweise infrage. Im Folgenden deutet Hill durch verschiedene Bezugnahmen die Gründe für seine Scham an.

Kein literarisches Zitat ist wiederum ein weiteres lateinisches Wort zu Beginn der zweiten Strophe: „*Rattus rattus*“ (V. 5). Durch die Verdopplung liegt nun keine Sprachmischung, sondern ein zoologisches Fachwort vor, nämlich der wissenschaftliche Name der Hausratte. Der zoologische Terminus wird mit einer botanischen Besonderheit verknüpft: das seltene Phänomen der Blüte von Bambus („that blossom / Broadly each half century“ V. 5f.). Die Bambusblüte ist das Festmahl für die Ratte, welche die Pest begünstigt (wörtlich: „verwöhnt“; „cosset black plague“ V. 6). Dies erklärt sich durch die *Ortsangabe* („North or northeast India“ V. 7): in Indien wird die Ratte auch als heiliges Tier verehrt. Bereits ohne die direkte Nennung eines Ortes hätte die Bezugnahme auf die Pflanze beim botanisch gebildeten Leser eine Konnotation mit der Region Süd- oder Ostasien erweckt. Bezugnahmen auf Natur lassen sich also noch in Bezugnahmen auf Tiere oder Pflanzen (Zoologie/Botanik) untergliedern.

Die Pest gilt in Europa als ausgerottet, in Indien ist sie jedoch noch präsent. Auffallend ist, dass Hill auch in der fünften Strophe das gewaltsame Sterben in einer ehemaligen Kolonie des britischen Empires beschreibt. Diese zwei Katastrophen rahmen europäische Tragödien. In der dritten Strophe führt Hill ein Naturereignis an, welches das europäische Geistesleben erschüttert hat: das Erdbeben von Lissabon („the Lisbon earthquake“ V. 9) im Jahr 1755. Hill betont die gesamt-europäische Bedeutung des *Ereignisses*, das einen philosophischen Diskurs ausgelöst hat,³⁹⁴ indem er auf drei Verkehrssprachen Bezug nimmt: Esperanto (V. 9) als eine der wenigen künstlichen Sprachen, die eine globale

³⁹³ Allerdings ist durch die anglophone Konvention der Großschreibung von Adjektiven innerhalb einer Überschrift ein Unterschied zur italienischen Vorlage gegeben. Zu Carducci s. II,1.

³⁹⁴ Umfassend hierzu Horst Günther: Das Erdbeben von Lissabon erschüttert die Meinungen und setzt das Denken in Bewegung. Berlin 1994.

Sprechergemeinschaft verbuchen konnten, Englisch als heute gängige und Latein als ehemalige Lingua franca. Allerdings fordert er eine klare englische Sprache („plain English“; V. 10), die sich der lateinischen Endungen entledigt hat („dub Latin endings“ V. 10). Die Mehrsprachigkeit und die hermetische Sprache Hills im ganzen Zyklus der *Odi Barbare* steht dieser Forderung entgegen. Hill thematisiert neben der sprachlichen auch die literarische Form, konkret das „metrum“ (V. 11). Die Bezugnahme ist in ein verschlüsseltes Sprachbild eingebettet: „Plug of three gems blind in the gravelled metrum, / Rubied toad’s canker.“ (V10f.) Übersetzt: „Drei Juwelen unsichtbar in dem bekiesten Metrum, / Geschwür einer rubinroten Kröte.“ Die „three gems“ beziehen sich auf die sogenannte Zuflucht zum Buddhismus durch Buddha, Dharma und Sangha.³⁹⁵ Darin kann eine Variation des „Integer vitae“ (V. 1) gesehen werden. Die poetische Form bedeckt mit Kies die Juwelen, also die Möglichkeit eines erfüllten Lebens im Sinne des Buddhismus. Durch die Farbe („rubied“; deutsch: „rubinfarben“) wird die Kröte mit „gems“ assoziativ verknüpft. Hill verbindet so die buddhistische Lehre mit europäischem Aberglauben: Das Geschwür der Kröte ist ein toadstone (deutsch: Krötenstein), auf den von Shakespeare in *As You Like It* angespielt wird;³⁹⁶ der Stein soll eine entgiftende Wirkung haben.³⁹⁷

Die vierte Strophe thematisiert beide Weltkriege, auffallend distanziert von jeglichen Blutvergießen. Die ersten beiden Verse handeln von der Diskussion der Historiker, leicht abwertend als „pundits“ (V. 14) bezeichnet, über den Schlieffen-Plan. Der zweite Weltkrieg ist durch die Erwähnung der für den Krieg entwickelten „Liberty Ships“ (V. 15) sehr versteckt präsent und durch die Nennung von zwei *musikalischen Werken* gerahmt, die zeitlich weit auseinander liegen: Das Album „*Tubular Bells*“ (1973) von Mike Oldfield (*1953) und die „Lindisfarne Gospels“ (V. 16), die aus dem 7. oder 8. Jahrhundert stammen und den Beginn des Kirchenliedes darstellen.

Die letzte Strophe ergänzt zwei Künstler: Den britisch-jamaikanischen Dub-Poet Benjamin Zephaniah (*1958) und Sting (*1951), dessen Einspielung des Renaissance-Komponisten John Dowland (1563-1626) von Hill angeführt ist. Es ahndelt sich um ausschließlich britische Künstler, die allesamt durch vielfältige kulturelle Einflüsse geprägt sind. Der Dichter Zephaniah wird dabei mit dem gleichnamigen biblischen Propheten

³⁹⁵ Richard Gombrich: Einleitung: Der Buddhismus als Weltreligion. In: Ders., Heinz Bechert (Hgg.): *Der Buddhismus. Geschichte und Gegenwart*. ²München 2002, S. 15-29; hier: S. 24.

³⁹⁶ II,1, V. 12-14: „Sweet are the uses of adversity; / Which, like the toad, ugly and venomous, Wears yet a precious jewel in his head.“ Zitiert nach: William Shakespeare: *As You Like It*. Wie es euch gefällt. Englisch/Deutsch. Übers. und hrsg. von Herbert Geisen und Dieter Wessels. Stuttgart 1994.

³⁹⁷ Elizabeth Knowles (Hg.): *Oxford Dictionary of Phrase and Fable*. Oxford ²2005, S. 725

verbunden. Kanonische, religiöse Texte werden mit modernen Künstlern verknüpft, wodurch eine Kontinuität suggeriert wird – auch wenn Zephaniah ein Rastafari ist.³⁹⁸ Die Nennung von Zephaniah, der unter strukturellem Rassismus leidet und gegen diesen ankämpft, ist eine politische Aussage. Zumal Hill im Zusammenhang mit den genannten Künstlern einer angeredeten Person die Beschwichtigung von Kummer verspricht: „Right as you bear griefs you may here assuage them“ (V. 21). Dies kann ein Selbstgespräch des Sprechers oder eine Anrede des Lesers sein; Hills Text ist ambivalent.

Hill schämt sich, dass der Humanismus bzw. die eigene integrale Lebensführung Ungerechtigkeit nicht verhindern können. Damit verweist er auf die ‚Erschütterung‘ des europäischen Geisteslebens durch das Erdbeben von Lissabon und deutet eine kritische Haltung gegenüber dem Kolonialismus an. Zugleich stellt er die Kunst als Ausweg aus der damit verbundenen Bekümmernis dar. Das Fazit des Gedichtes könnte lauten: *Integer vitae* kann nicht von der Scham befreien, ein Vers von Horaz aber schon. Oder, um das Zitat im Titel der vorliegenden Arbeit – es stammt aus dem Gedicht *Sea Grapes* von Derek Walcott (1930-2017) – vollständig widerzugeben: „The classics can console. But not enough.“³⁹⁹

Dieses ‚Exzellenzbeispiel‘ für die Rezeption von Humanismus und Humanität bei der Verwendung antiker Vers- und Strophenformen hat gezeigt, dass die Reihe an Bezugnahmen nahezu unerschöpflich ist. In der vorliegenden Arbeit wird nicht versucht, eine endgültige Typologie zu entwerfen, sondern die unterschiedlichen Typen von Intertextualität als additive Reihe zu verstehen. Dies entspricht der *Evolution in der Literatur*,⁴⁰⁰ die auch den Forschungsgegenstand prägt: die ausgewählten Beispielauforen entwickeln im Rahmen der Verwendung antiker Vers- und Strophenformen eigene *poetische Projekte*, mit denen sie sich in eine vielschichtige europäische Tradition einreihen. Dabei zeugen die Texte von einem hohen Bildungsgrad in zwei Dimensionen: *Kenntnis des Humanismus* im Sinne einer (in)direkten Rezeption antiker Literatur und Kultur einerseits und andererseits eine *Kenntnis des Menschen*. Im letzteren Fall kann man von ‚humanitäre Bildung‘ oder ‚Menschenkenntnis‘ sprechen.

³⁹⁸ Jenny Stringer (Hg.): The Oxford Companion to Twentieth-Century Literature in English. Oxford, New York 1996, S. 744.

³⁹⁹ Derek Walcott: Collected Poems 1948-1984. New York 1986, S. 297, V. 19.

⁴⁰⁰ Zum Begriff siehe Jurij Tynjanov: Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur. Übers. von Alexander Kaempfe. Frankfurt am Main 1967, S. 37-60.

II Einzeltextanalysen

1. Wiederbelebung der Antike – Carduccis Humanismus für ein freies Italien

Lingua mortal non dice
Quel ch'io sentiva in seno.
(Giacomo Leopardi)¹

Als Giosuè Carducci (1835-1907) im Jahr 1877 die ersten Oden in antiken Versmaßen veröffentlichte,² begann er ein neues Kapitel in der italienischen Versgeschichte. Aufgrund der Neuartigkeit wird die Formwahl von Carducci im Text selbst und an anderer Stelle ausgiebig thematisiert. So scheint bereits der Titel der Gedichtsammlung, *Odi barbare*, die Mischung von antiker Form und moderner Sprache zu betonen: Mit dem ursprünglich wertneutralen Adjektiv bezeichneten die antiken Griechen und Römer (gr. „βάρβαρος“, lat. „barbarus“) einen Fremden, dessen Sprache aus für sie unverständlichen Lauten (bar-bar) bestand.³

In einem Aufsatz führt Carducci die Titelgebung näher aus – er habe sich dabei nicht primär auf die Sprache bezogen, sondern auf den Rhythmus, der für das antike Ohr *barbarisch* klinge.⁴ Diese Mischung von zwei rhythmischen Konzepten thematisiert die letzte Ode des ersten Bandes, *Il liuto e la lira* (XXV): Die Laute („liuto“) steht für die Dichtung in der Volkssprache, die Leier („lira“) für die antike Dichtung. Diese Ode enthält eine Systemreferenz auf drei traditionelle Gattungen der italienischen Lyrik: „la nobile / Canzone“ (V. 17f.), „La Sirventese“ (V. 41) und „la Pastorella“ (V. 49). Carducci zitiert die Gattungen, indem er sie personifiziert zu Wort kommen lässt und mit der Liuto

¹ *A Silvia*, V. 26f. Giacomo Leopardi: *Canti e Frammenti*. Gesänge und Fragmente. Hrsg. von Helmut Endrulat, Gero Alfred Schwalb. Stuttgart 1990, S. 144-147. Übers.: „Sterbliche Sprache kann nicht sagen, / was ich fühlte in der Brust.“

² 1882 und 1889 erschienen weitere Oden; alle Oden sind in der vorliegenden Ausgabe enthalten. Verwendet wird die von Manara Valgimigli kommentierte und bei Zanichelli erschienene Ausgabe (Bologna 1963). Eine Nennung der Seitenzahlen erfolgt im Folgenden aus praktischen Gründen nur bei einem Verweis auf den Kommentar, da bereits die Versnennung eindeutig ist. Für die Übersetzungen wurden die Nachdichtung von Fritz Sternberg zur Hilfe genommen: Giosuè Carducci: *Gedichte*. [Nobelpreis für Literatur 1906.] Zürich o. J. Bei den Übersetzungen wird versucht, die Satzstellung beizubehalten. Dies ist aufgrund der Unterschiede zwischen der italienischen und deutschen Syntax nicht immer möglich, zumal Carducci in Anlehnung an das Lateinische zahlreiche Hyperbata verwendet. Die zur Orientierung dienenden Markierungen der Versgrenzen in der Übersetzung sind daher nicht immer exakt.

³ Volker Losemann: *Barbaren*. In: Hubert Cancik, Helmuth Schneider (Hgg.): *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Band 2 Ark-Ci. Stuttgart, Weimar 1997, Sp. 439-443.

⁴ „Queste odi poi le intitolai barbare, perché tali sonerebbero agli orecchi e al giudizio dei greci e dei romani, se bene volute comporre nelle forme metriche della loro lirica, e perché tali soneranno pur troppo a moltissimi italiani, se bene composte e armonizzate di versi e di accenti italiani.“ OEN XXVII (Ceneri e faville. Serie seconda.), S. 36f. Abgesehen von den *Odi barbare* werden alle Werke, Übersetzungen und Briefe nach der Edizione nazionale delle opere di Giosue Carducci (OEN), Bologna 1935ff., zitiert; bei den Briefen mit dem Zusatz „Lettere“.

assoziiert: Er stellt schließlich seine eigenen Oden in die Tradition der traditionellen italienischen Lyrik:

[...] Tali, o Signora, forme e fantasimi
a voi d'intorno cantando volano
dal vago liuto: a la lira
io li do di Roma imperante, [...] (V. 61-64.)⁵

Die angeredete „Signora“ (V. 61) ist, wie die Widmung unterhalb des Titels angibt, „Margherita regina d'Italia“. Das gemeinsame Ziel der zuvor genannten traditionellen Gattungen sowie seiner Odendichtung sei das Lob der Königin:

[...] a voi, traverso l'onde de i secoli,
di due forti evi ricantar l'anima,
o figlia e regina del sacro
rinnovato popolo latino. (V. 81-84.)⁶

Der Schlussvers dieser Panegyrik⁷ verdeutlicht, dass die *Odi barbare* im Kontext des „Risorgimento“, als sich der italienische Staat gebildet hat, zu lesen sind. Die Bezeichnung der Epoche (wörtlich: „Wiederauferstehung“) verweist auf die Rückbesinnung auf das antike Rom.

Carducci hatte, dies hat der Blick in die Metrikgeschichte gezeigt (s. I,2.3), keinen bedeutenden italienischen Dichter als Gewährsmann. Er sah sich selbst in der Pflicht, seine formale Abweichung von den großen Poeten Italiens, die in der oben zitierten Ode *Il liuto e la lira* thematisiert wird, zu rechtfertigen: Es würden bei ihm andere Umstände (wörtlich: „Gedanken und Gefühle“) gelten als etwa bei Dante, Foscolo oder Parini.⁸ Die Nennung von letzteren in dieser Aufzählung belegt die Vermutung, dass Parinis erwähnte Ode *Alla Musa* kein Gewicht für die Formrezeption hatte. Die wesentliche metrische Stütze suchte Carducci in der deutschen Literatur. Nachdem er zahlreiche seiner muttersprachlichen Dichter erwähnt, fällt nur ein deutscher Name, der dadurch, so Rienzo Pellegrini, umso wirkungsmächtiger („ma vigoroso“) sei.⁹ Es handelt sich um Klopstock.

⁵ Übers.: „[...] Solche, o Signora, Formen und Gestalten / umgeben euch fliegend mit Gesang / von der flüchtigen Laute: an die Leier / gebe ich sie [die Leier], der gewaltigen Roma. [...]“

⁶ Übers.: „[...] euch besingen sie [die Laute und die Leier], umwogt von Jahrhunderten, / die Seele von zwei kräftigen Zeitaltern, / o Tochter und Königin des heiligen / erneuerten lateinischen Volkes.“

⁷ Zur Gattung der Panegyrik vgl. Konrat Ziegler: Panegyrik. In: Ders., Walther Sontmeier (Hgg.): Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden. Band 4 Nasidus-Scaurus. München 1979, S. 455-457.

⁸ „E così le composi, perché, avendo ad esprimere pensieri e sentimenti che mi parevano diversi da quelli che Dante, il Petrarca, il Poliziano, il Tasso, il Metastasio, il Parini, il Monti, il Foscolo, il Manzoni e il Leopardi (ricordo in specie i lirici) [...]“ OEN XXVII, S. 36f.

⁹ Pellegrini: Mezzogiorno alpino, S. 146.

Als erster Italiener habe Carducci dessen dichterisches Potential erkannt.¹⁰ Davon zeugen die fünf Übersetzungen, die den *Odi barbare* angehängt wurden. Zwei dieser *versioni* basieren auf Oden von Klopstock,¹¹ die drei übrigen gehen auf August von Platen zurück.¹² Beim Blick in seine weiteren Nachdichtungen, die bisher nicht zufriedenstellend ediert wurden,¹³ fallen weitere Vorbilder aus der deutschen Literatur auf: Er hat die Heine- und Hölderlin-Rezeption in Italien durch seine Übertragungen angestoßen.¹⁴ Hölderlin und auch Goethe mit seinen *Römischen Elegien*¹⁵ haben den ideellen Anreiz geschaffen, die Antike als Maßstab für die eigene Dichtung zu betrachten. Dass Carducci in der fremden Literatur fündig werden konnte, ist nur durch eine Wandlung seiner Geisteshaltung möglich geworden: Giovanna Cordibella merkt in ihrem Essay *Carducci e la cultura tedesca* an, dass sich während Carduccis Studium in Bologna seine ursprünglich stark ausgeprägte Xenophobie milderte – dies sei durch die Vermittlung von Goethes Überlegungen zur *Weltliteratur* geschehen.¹⁶

Klopstock und Platen waren von all den rezipierten deutschen Autoren die wesentlichen formalen Vorbilder.¹⁷ Letzterer ist in den *Odi barbare* nicht nur in den angehängten Übersetzungen prominenter vertreten – ein Epigramm von Platen ist als Motto dem ersten Band unübersetzt vorangestellt:

Schlechten, gestümperten Versen genügt ein geringer Gehalt schon,
Während die edlere Form tiefe Gedanken bedarf:
Wollte man euer Geschwätz ausprägen zur sapphischen Ode,
Würde die Welt einsehn, dass es ein leeres Geschwätz.¹⁸

Platen thematisiert die Form, ohne sie zu verwenden, und erfüllt die formale Gattungskonvention des antiken satirischen Epigramms, welches das Distichon verlangt. In *Ragioni metriche* (XXXIV), einem poetologischen Gedicht aus dem zweiten Band der *Odi*

¹⁰ „Son [Klopstock] velleità queste mie, lo so io per il primo, tanto più importune e inopportune oggi [...]“ OEN XXVII, S. 37.

¹¹ *Die frühen Gräber* (Tombe precori), das auf einem von Klopstock kreierten Versmaß beruht, sowie die sapphische Ode *Die Sommernacht* (Notte d'estate).

¹² Die asklepiadeische Ode *Der Turm des Nero* (La torre di Nerone), die elegischen Distichen *Hero und Sappho* (Ero e Leandro) und die sapphische Ode *Los des Lyriker* (La lirica).

¹³ Vgl. Giovanna Cordibella: Carducci e la cultura tedesca. In: Emilio Pasquini, Vittorio Roda (Hgg.): Carducci nel suo e nel nostro tempo. Bologna 2009, S. 355-383; hier: S. 366. Die Übersetzungen, darunter auch Schiller, enthält OEN XXIX (Versioni da antichi e da moderni.).

¹⁴ Vgl.: Giovanna Cordibella: Ancora su Hölderlin e gli scrittori di lingua italiana (da Giosue Carducci a Fabio Pusterla). In: Studia theodisca – Hölderliniana I (2014), S. 125-145; hier: S. 133.

¹⁵ OEN Lettere IX, S. 4.

¹⁶ Siehe Cordibella: Cultura tedesca, S. 365.

¹⁷ Vgl. Dies.: Hölderlin, S. 133.

¹⁸ *An die Poetaster*. In: August von Platen: Werke Band I. Lyrik. Hrsg. von Kurt Wölfel und Jürgen Link. München 1982, S. 549.

barbare, liegen mit Platens Epigramm vergleichbare Bezugnahmen auf die Form vor: Carducci erörtert in der Form des Distichons die angemessene thematische Verwendung der einzelnen antiken Metren – er ist sich der Semantik der einzelnen Formen bewusst. Noch vor dem Motto steht ein Prolog in sapphischen Strophen. Dieser Prolog muss sich an dem nachfolgenden Motto messen lassen. Wie die erste Ode des Horaz beginnt Carducci die *Odi barbare* mit einer Priamel. Negativen Eindrücken von der Gegenwarts-literatur („l’usata poesia“ V. 1.) stellt er seine eigenen Vorstellungen von Dichtung gegen-über:

Odio l’usata poesia: concede
comoda al vulgo i flosci fianchi e senza
palpiti sotto i consueti amplessi
stendesi e dorme.

A me la strofe vigile, balzante
co ’l plauso e ’l piede ritmico nè cori:
per l’ala a volo io còlgola, si volge
ella e repugna.

Tal fra le strette d’amator silvano
torcesi un’evia su ’l nevoso Edone:
più belli i vezzi del fiorento petto
saltan compressi,

e baci e strilli su l’accesa bocca
mesconsi: ride la marmorea fronte
al sole, effuse in lunga onda le chiome
fremono a’ venti.¹⁹

Einer Mängelliste („comoda al vulgo [...]“ V. 2) folgt eine Gegenforderung („la strofe vigile, balzante / co ’l plauso e ’l piede ritmico“ V. 6f.). Dass diese geforderte Alternative auf die Antike zurückgeht, wird durch die verwendete Form deutlich, aber auch im Text selbst:²⁰ durch den Latinismus „plauso“ (von lat. *plaudere*), Anspielungen auf den Kult des Dionysos („d’amator silvano“ V. 9; „Edone“ V. 10) und nicht zuletzt durch den Ausdruck „la marmorea fronte“ (V. 14). Carducci setzt wie Fantoni (s. o.) die Adoneen metrisch exakt um, d. h. die Hauptakzente liegen in den Schlussversen der Strophen jeweils

¹⁹ Übers.: „Ich hasse den [gegenwärtigen] Gebrauch der Poesie: es gewährt dem Pöbel die schlaffen Hüften und ohne Beben bei gewöhnlichen Liebkosungen legt sie [die Poesie] sich hin und schläft. // Ich will [wörtlich: für mich] die wache Strophe, die mit Klatschen und mit rhythmischem Fuß zum Chor hervorspringt: an den Flügeln ergreife ich sie, sie wendet sich und sie wehrt sich. // So, von den Umarmungen des silvanischen Liebhabers, windet sich eine Bacchantin auf dem schneebedeckten Edon: schöner springen die Reize des blühenden Busens unter Druck, // und Küsse und Schreie mischen sich auf dem brennenden Mund: die Stirn aus Marmor lacht zur Sonne, ergießt in lange Wellen die Haare zitternd im Wind.“ Die Darstellung einer Vergewaltigung ist bedenklich.

²⁰ Vgl. hierzu Valgimigli: Kommentar, S. 4.

auf der ersten und vierten Silbe.²¹ Die einzelnen antikisierenden Bezugnahmen ergeben zusammen eine Systemreferenz: die Antike als Ganzes wird zur Norm erklärt. Ganz im Stile eines Humanisten fordert Carducci die Verbesserung der Gegenwartslyrik durch die strenge Einhaltung der antiken Norm.

Parallel zu der soeben angeführten Ode wird auch zu Beginn des zweiten Buchs der *Odi barbare* die antike Metrik thematisiert. Vorangestellt ist ein Auszug aus einem Distichon von Tommaso Campanella (1568-1639): „Musa latina, vieni meco a canzone novella: / Può nuova progenie il canto novello fare.“²² Es folgt ein poetologisches Gedicht, das mit der Form des Distichons an das Motto anknüpft. Der Tonfall ist deutlich gemäßigter im Vergleich zum soeben analysierten Beginn des ersten Buchs: Erstens ist bereits der Prätext im Motto frei von Polemik, anders als beim Epigramm Platens vor dem *Preludio*, zweitens ist der zuvor große Mängelkatalog in den Distichen von *Cèrilo* auf „un pensier di noia“ (V. 2) beschränkt. Der titelgebende *Cèrilo* wird zu einem Gleichnis ausgeschmückt. Es handelt sich um einen Eisvogel, vielleicht eine Anspielung auf ein Fragment des Chorlyrikers Alkman (fr. 26),²³ der im 7. Jahrhundert (v. Chr.) lebte. Diese Anspielung hat für sich genommen keine zentrale Bedeutung; sie ist Teil der zahlreichen Bezugnahmen auf die Antike, die eine Systemreferenz bilden und eine ‚antike Atmosphäre‘ erzeugen.

Ist die antike Form selbst das zentrale Thema der *Odi barbare*? Bei Betrachtung des sozial-historischen Kontextes wird das *Preludio* – wie die Wahl der Formen an sich – durchaus politisch: Die *Odi barbare* entstanden unmittelbar, nachdem Rom zur Hauptstadt Italiens ausgerufen wurde, was die Einigung Italiens weitgehend abschloss. Auf Carduccis Rolle während dieses Prozesses wird nun im Folgenden näher eingegangen.

²¹ Zu metrischen Details vgl. Metriken von Elwert und Beltrami, ausführlicher bei Menichetti. Vgl. ferner: Guido Capovilla: *Studi carducciani*. Modena 2012, S. 65-88.

²² 87 *Al senno latino* V. 11+16. In: Tommaso Campanella: *Le Poesie*. Torino 1998, S. 447. Übers.: „Lateinische Muse, komm mit mir zu einem neuen Lied: eine neue Generation kann den neuen Gesang schaffen.“

²³ Valgimigli: *Kommentar*, S. 190. Zählung der Fragmente Alkmans folgt *Poetarum melicorum Graecorum fragmenta*. Vol. 1. Alkman, Stesichorus, Ibycus. Hrsg. von Malcolm Davies. Oxford 1991.

1.1 Poeta professore im Risorgimento: Giosuè Carducci (1835-1907)

Come cadesti o quando
Da tanta altezza in così basso loco?
(Giacomo Leopardi)²⁴

Den Einigungsprozess (1815-1876)²⁵ nannten die Nationalisten selbst *Risorgimento* (wörtlich: „Wiederauferstehung“), auch wenn ein italienischer Staat zuvor nicht existiert hat – Italien bestand aus einem Flickenteppich von Mittel- und Kleinstaaten. Fürst von Metternich (1773-1859), der als Diplomat im Dienste Österreichs bestrebt war, diesen labilen Zustand zu erhalten und die Bildung eines Nationalstaates zu verhindern, sprach daher von Italien als einem „geographischen Begriff“²⁶ ohne politische Bedeutung. Carducci reagierte, indem er auf die literarische Tradition verwies:

Quando il principe di Metternich disse l'Italia essere una espressione geografica, non aveva capito la cosa; ella era una espressione letteraria, una tradizione poetica.²⁷

Die Literatur hat seit Petrarca und Dante, also lange vor der Politik, die Einigungsprozesse in Gang gesetzt.²⁸ Die Forderung des *Preludio* ist eine Wiedererweckung einer literarischen Tradition („tradizione poetica“) durch den Rückgriff auf die antike Dichtung, die nach Ansicht Carduccis in Vergessenheit geraten sei. Auch wenn das Ziel ein italienischer Staat war: Das *Risorgimento* war in erster Linie eine kulturelle Wiederauferstehung.

Der Weg zur Einigung war zu Beginn des *Ottocento* noch weit. Entsprechend der wörtlichen Bedeutung von *Risorgimento* beklagten der bereits erwähnte Ugo Foscolo sowie Giacomo Leopardi (1798-1837), zwei der bedeutendsten italienischen Dichter des frühen 19. Jahrhunderts, den Tod ihrer Heimat,²⁹ die von der „Herrin zur Magd“ (Leopardi)³⁰ gefallen sei: Während der Renaissance bildeten die italienischen Staaten, insbesondere Florenz, das kulturelle wie politische Zentrum Europas, doch nun bestimmten andere

²⁴ *All'Italia* V. 34f. In: Leopardi: *Canti e Frammenti*, S. 8-17. Übers.: „Wie bist du gefallen und wann / aus solcher Höhe in solch eine Tiefe?“

²⁵ Diese und weitere nicht anders markierten historischen Angaben folgen Wolfgang Altgeld, der das *Risorgimento* mit dem Wiener Kongress (1815) beginnen lässt. (Wolfgang Altgeld: *Das Risorgimento* (1815-1876). In: Ders., Rudolf Lill: *Kleine italienische Geschichte*. Stuttgart 2007, S. 257-324.)

²⁶ Otto Ladendorf: *Historisches Schlagwörterbuch*. Ein Versuch. Straßburg, Berlin 1906, S. 101f.

²⁷ Vgl. Stefano Jossa: *L'Italia: un'identità letteraria?* In: *Revue Romane* 49,2 (2014), S. 333-348; hier: S. 336. Diese Äußerung erfolgte im Rahmen einer italienischen Literaturgeschichte; Giosuè Carducci: *Presso la tomba di Francesco Petrarca*. In: *OEN* VII, S. 329-355; hier: S. 346. Übers.: „Wenn der Fürst von Metternich sagt, Italien sei ein geographischer Begriff, hat er die Sache nicht verstanden; es ist ein literarischer Begriff, eine poetische Tradition.“

²⁸ Vgl. Jossa: *Un'identità letteraria?*

²⁹ Vgl. Franca Janowski: *Ottocento*. In: Volker Kapp (Hg.): *Italienische Literaturgeschichte*. Stuttgart, Weimar³ 2007, S. 245-299; hier: S. 247.

³⁰ „Che fosti donna, or sei povera ancella.“ *All'Italia* V. 24f.

Großmächte – Frankreich, Österreich und Spanien – die Politik im Gebiet des „geographischen“ Italien. Eine „Befreiung“ versprach sich Foscolo von Napoleon Bonaparte. Er verfasste (nicht in antiken Versmaßen) die Ode *A Bonaparte liberatore* (1796) und verband sie mit einem direkten Appell: „[L]a rivoluzione d’Italia è opera tua [...]“. ³¹ Auch meldete er sich als Soldat zur napoleonischen Armee. ³² Es folgte Ernüchterung: Venedig verlor seine Unabhängigkeit und ging durch einen Vertrag mit Napoleon an Österreich. Foscolo trieb die Entwicklung ins Exil, schließlich starb er mit 49 Jahren in London. ³³

Trotz der Rückschläge näherte sich Italien der Einigung deutlich – Napoleon hatte 1805 das *Regno d’Italia* errichtet und damit einige Kleinstaaten zu einem Königreich vereinigt. Der Versuch einer Ausdehnung der Besetzung auf die ganze Halbinsel scheiterte im Jahr 1814, als Napoleon abdanken musste. Nach dem Wiener Kongress (1814/15) wurde das italienische Gebiet erneut aufgeteilt, sodass der Status quo weitgehend wiederhergestellt war. Verhandlungsführer auf Seiten Österreichs war Fürst von Metternich. Dessen bereits angeführte Äußerung fiel 1847, kurz vor dem europäischen Revolutionsjahr 1848, das auch Italien erschütterte. Die Revolutionen reichten in Italien bis ins Folgejahr und wurden niedergeschlagen, aber eine Liberalisierung der Verfassungen war in einigen Gebieten unumgänglich.

Giuseppe Garibaldi (1807-1882), der als Abenteurer im südamerikanischen Freiheitskampf Erfahrungen sammelte, konnte die Massen für sich begeistern und mit seinem *Zug der Tausend* die entscheidenden Schlachten des Jahres 1860 gewinnen. ³⁴ Ohne den charismatischen Garibaldi hätten die Intellektuellen keinen großen Anklang bei einfachen Bevölkerungsschichten gefunden. Er strebte eine Republik an; trotzdem setzte Camillo Benso di Cavour (1810-1861), Ministerpräsident von Sardinien und Piemont unter Viktor Emanuel II., mit Hilfe Frankreichs die Monarchie durch, indem er ein Bürgerkriegsszenario androhte, das Garibaldi zum Machtverzicht bewegte. ³⁵ 1861 wurde Viktor Emanuel II. erster Herrscher über das Königreich Italien, noch ohne den Kirchenstaat und das als Hauptstadt erwünschte Rom. Außerdem wurde ein gesamtitalienisches Parlament gebildet, über dessen Zusammensetzung 1,9% der Bevölkerung abstimmen durften. ³⁶ Doch

³¹ Ugo Foscolo: Opere. Tomo I. Hrsg. von Franco Gavazzeni. Milano, Napoli 1974, S. 142.

³² Janowski: Ottocento, S. 250.

³³ Vgl. ebd.

³⁴ Vgl. Francesco Traniello, Gianni Sofri: Der lange Weg zur Nation: das italienische Risorgimento. Stuttgart 2012.

³⁵ Zum Konflikt zwischen Cavour und Garibaldi vgl. D. Mack Smith: Cavour and Garibaldi, 1860: A Study in Political Conflict. ²Cambridge 1985.

³⁶ Nur 57,2% der Wahlberechtigten gaben ihre Stimme auch ab. Siehe Gerhard Feldbauer: Geschichte Italiens. Vom Risorgimento bis heute. Köln ²2015, S. 40f.

der Einfluss der Konservativen sollte bald sinken: 1876 erlangten linke Parteien die Mehrheit im Parlament. Mit diesem Ereignis lässt der Historiker Wolfgang Altgeld das *Risorgimento* enden (s. o.). Die *Odi barbare* wurden ein Jahr später veröffentlicht.

Carducci wurde 1835 geboren, er war also zu jung, um an den gescheiterten Revolutionen von 1848/49 beteiligt gewesen zu sein. Auch wenn er selbst keine politischen Ämter bekleidete, so ist seine eigene Position eindeutig den Republikanern zuzuordnen. Allerdings arrangierte er sich ab den 1870er Jahren mit der Monarchie –³⁷ eingangs wurde seine Königin Margherita gewidmete Ode zitiert (s. o.). Sein Zugeständnis gegenüber der Monarchie steht wohl im Zusammenhang mit der Eroberung Roms durch die Nationalisten 1870 und die damit verbundene territoriale Entmachtung des Papstes – ein Erfolg ganz im Sinne von Carduccis Antiklerikalismus,³⁸ was sich bei den Textanalysen bestätigen wird (s. u.). Seine Rolle im *Risorgimento* lag wie bei Mazzini in der Schaffung einer ideellen Basis, insbesondere bei der jungen Generation: Er wurde 1860 „im schicksalhaften Jahr der Einigung im Alter von erst 25 Jahren zum Professor für Rhetorik an der Universität Bologna berufen [...]“.³⁹ Bereits vor seiner Berufung nach Bologna veröffentlichte er Gedichte und wurde in der Folge als „poeta-professore“ bezeichnet.⁴⁰ Carducci sah die Literatur als wesentlichen Inhalt des Begriffs ‚Italien‘. Seine Professur, die später auch die Literaturwissenschaft umfasste,⁴¹ konnte er demnach nicht unpolitisch auffassen:

Io spero di fare qui in Bologna, coi bravi giovani che ho, pieni di ardore e di entusiasmo per la vera Italia, una scuola che propugni con tutta la larghezza moderna la grande tradizione italiana.⁴²

³⁷ Siehe Titus Heydenreich: Mit Volldampf an der Kindheit vorbei. Davanti San Guido (1874/86) von Giosue Carducci. In: Ders., Eberhard Leube, Ludwig Schrader (Hgg.): Romanische Lyrik. Dichtung und Poetik. Walter Pabst zu Ehren. Tübingen 1993, S. 93-101; hier: S. 94.

³⁸ Siehe hierzu Laura Fournier-Finocchiaro: Giosuè Carducci et la construction de la nation italienne. Caen 2006, S. 151-178. Italienische „Zusammenfassung“: Giosue Carducci costruttore di miti nazionali. In: Pasquini, Roda (Hgg.): Carducci nel suo e nel nostro tempo, S. 39-58.

³⁹ Janowski: Ottocento, S. 293.

⁴⁰ Vgl. Sterpos: L'artista e il vate, S. 288; Fournier-Finocchiaro: Construction de la nation italienne, S. 28. Carducci berichtet hiervon in einem Brief vom 17.12.1859 (siehe OEN Lettere II, S. 33).

⁴¹ Zur Laufbahn als Professor vgl. Marco Veglia: Carducci professore. In: Pasquini, Roda (Hgg.): Carducci nel suo e nel nostro tempo, S. 467-479.

⁴² OEN Lettere X, S. 239. Übers.: „Ich hoffe hier in Bologna, mit meinen tüchtigen jungen Männern, die erfüllt mit Leidenschaft und Enthusiasmus für das wahre Italien sind, eine Schule zu schaffen, die mit der ganzen Weite der Moderne für die große italienische Tradition kämpft.“

Bei seinen Schülern will Carducci ein Nationalbewusstsein erwecken,⁴³ das in erster Linie das Bewusstsein für die „tradizione poetica“ ist.⁴⁴ In diesem Zusammenhang entstanden zahlreiche literaturhistorische Schriften⁴⁵ und Anthologien, mit denen Carducci einen Kanon der italienischen Literatur zusammenstellte. Er konstruierte nicht nur als Philologe, sondern auch in historischen Abhandlungen eine Kontinuität der italienischen (Literatur-)Geschichte bis zurück in die Antike.⁴⁶ Dabei spielt die Sprache eine zentrale Rolle. Eine Verbindung vom Lateinischen zum Italienischen zu ziehen war angesichts des Fleckenteppichs an Dialekten und Sprachvarianten weniger problematisch, als eine gesamtitalienische Sprache durchzusetzen. Alessandro Manzoni (1785-1873) sah hierfür im Florentinischen (bzw. Toskanischen) das größte Potential. Daher überarbeitete er seinen Roman *I Promessi Sposi*, der 1827 zuerst erschienen ist, bis 1840 in den Dialekt der toskanischen Stadt Florenz.⁴⁷ Der Verkaufserfolg gab ihm recht, obwohl 1861, im Jahr der Gründung des italienischen Königreiches, nur etwa 2,5% der italienischen Bevölkerung diesen Dialekt tatsächlich sprachen.⁴⁸

Die Bildungspolitik war ein entscheidender Bereich für die Nationalisten: Bereits in der Grundschule setzten sie ihren Kampf gegen Analphabetismus und Dialekte an. In manchen Regionen blieb die Anzahl der nicht lesefähigen Bevölkerung noch bis ins Jahr 1911 über 50 Prozent. Carducci setzte 1880 durch, dass Manzonis *I Promessi Sposi* und eine neue Homerübersetzung auf den Lehrplan der Schulen kamen und damit eine veraltete Äneis-Übersetzung aus dem 14. Jahrhundert als Standardlektüre ablösten. In der Zeit des Faschismus wurden die Dialekte zu Gunsten der Hochsprache mit Gewalt verdrängt. Nach dem Krieg wurden die damit verbundenen Sprachgesetze zwar zurückgenommen, aber die Nationalsprache setzte sich Mitte der 50er Jahre dank der neuen Massenmedien (Radio, Presse, Kino, Fernsehen) endgültig durch.

Nicht nur das Sprachproblem kommentierte Massimo D’Azeglio nach der Staatsgründung 1861 im neugegründeten Parlament mit den berühmten Worten: „Fatta l’Italia,

⁴³ Siehe Fournier-Finocchiaro: *Construction de la nation italienne*, S. 29: „Il s’engage à promouvoir une pédagogie rigoureuse, et à y développer le sentiment national.“

⁴⁴ Fournier-Finocchiaro verfolgt einen historisch-soziologischen Ansatz. Der Aspekt der „tradizione poetica“ nimmt in ihrer Abhandlung daher keinen Raum ein, ist aber für mein Vorhaben zentral.

⁴⁵ Diese füllen die Bände VI-XXVIII der OEN und überragen an Masse das poetische Werk (OEN I-IV).

⁴⁶ Vgl. Fournier-Finocchiaro: *Construction de la nation italienne*, S. 30 (Literaturgeschichte); S. 87-113 (Geschichte).

⁴⁷ Vgl. Ursula Reutner, Sabine Schwarze: *Geschichte der italienischen Sprache. Eine Einführung*. Tübingen 2011, S. 153-157.

⁴⁸ Vgl. hierzu und im Folgenden: ebd., S. 158-203.

bisogna fare gli italiani.“⁴⁹ Lange vor Benedict Anderson (*imagined communities*)⁵⁰ und Eric J. Hobsbawm (*Invention of Tradition*)⁵¹ waren sich die italienischen Nationalisten des Konstrukt-Charakters ihrer Nation bewusst. Auf Basis der Arbeiten von Anderson und Hobsbawm untersucht Laura Fournier-Finocchiaro die Rolle Carduccis bei der „*construction de la nation italienne*“. Auch die Bedeutung der antiken Versformen ordnet sie dem politischen Ziel unter.⁵² Es ist zu vermuten, dass Interpretationen der *Odi barbare* ihre Deutung bestätigen. Doch dies ist nicht die Absicht der vorliegenden Arbeit: Während Fournier-Finocchiaro das dichterische Werk am Rande betrachtet und keine Textanalysen vornimmt, konzentrieren sich die nun folgenden Analysen ganz auf Carduccis Beitrag zur „tradizione poetica“, die in seiner Metternich-Replik Italien erkannt wurden (s. o.). Zentral bei den Einzeltextanalysen sind die intertextuellen Bezüge, mit denen Carducci sich einen Platz in der literarischen Traditionslinie schafft. Diese Linie, das konnte bereits in Bezug auf die Strophenwahl geklärt werden, reicht bis in die deutschsprachige Literatur. Carduccis „tradizione poetica“, so die These, ist nicht allein eine italienische, sondern eine europäische und humanistische.

1.2 Wiederherstellung der *tradizione poetica* – Carduccis Roma-Oden

Odi profanum volgus et arceo.
favete linguis: carmina non prius
audita Musarum sacerdos
virginibus puerisque canto. [...] (Hor. *carm.* III,1, V. 1-4.)⁵³

Preludio verweist durch das erste Wort („Odio“) auf die erste Ode aus dem dritten Odenbuch des Horaz. Carducci betont dies in einem seiner Briefe.⁵⁴ Er beruft sich auf eine höchst wirkungsmächtige Ode, die bereits der antike Kommentator Porphyrios gemeinsam mit den fünf folgenden Oden als einen zusammenhängenden Text aufgefasst hat.⁵⁵ Sie sind ein

⁴⁹ Alberto Mario Banti: *Il Risorgimento italiano*. Roma, Bari 2004, S. 123; 222. Übers.: „Italien ist erschaffen, [jetzt] müssen die Italiener erschaffen werden.“

⁵⁰ Benedict Anderson: *Imagined Communities*. London, New York ²1991.

⁵¹ Eric J. Hobsbawm: *The Invention of Tradition*. Cambridge ¹²2004.

⁵² „Enfin, l'idéal classique qui l'anime n'est pas seulement une célébration active des belles formes antiques: c'est aussi une voie et un outil pour retrouver les racines de sa patrie.“ Fournier-Finocchiaro: *Construction de la nation italienne*, S. 39.

⁵³ Zitiert hier und im Folgenden nach Horatius: *Opera*. Hrsg. von F. Klingner. München, Leipzig 1970. Übers.: „Ich hasse den ungeweihten Pöbel und wehre ihn ab. Zügelt die Zungen: Lieder, die zuvor noch nicht gehört wurden, singe ich als Priester der Musen den Mädchen und Knaben.“

⁵⁴ OEN, IX, S. 127. Vgl. Valgimigli: *Kommentar*, S. 30.

⁵⁵ Hans Peter Syndikus: *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden*. Band II: Drittes und viertes Buch. Auflage Darmstadt ³2001, S. 7.

[...] Komplex politischer Lieder [...]: sechs großgegliederte Gesänge, durch gleiches Metrum, das alkäische, verbunden, thematisch als Folge von grundlegenden Gedanken zur Gemeinschaft des römischen Volkes verknüpft.⁵⁶

In der deutschen Altphilologie etablierte sich die Bezeichnung „Römeroden“,⁵⁷ der auf die Anrede „Romane“ (carm. III,6 V. 2) in der letzten Ode dieses Komplexes zurückgeht.⁵⁸ Die Oden sind im Kontext des beendeten Bürgerkrieges zu sehen: Nach Jahren des Chaos sehnten sich die Römer nach stabilen Verhältnissen. Als Vorbild werden die altrömischen Vorfahren zu „selbstlosen, schlichten und tapferen Menschen“⁵⁹ stilisiert, deren Stärke erst durch griechische Einflüsse möglich wurde.⁶⁰ Horaz fordert die Jugend („*virginibus puerisque cano*“ III,1. V. 4) auf, sich auf diese Tugenden zu besinnen und sich von dem in seinen Augen bestehenden Verfall der Sitten zu befreien. Die Römeroden sind keine Propaganda, die von Kaiser Augustus in Auftrag gegeben worden sind: Der Wunsch nach einer *Wiederherstellung* der altrömischen Tugenden ist in der augusteischen Literatur weit verbreitet.⁶¹

Der Wunsch nach einer ‚Wiederherstellung‘ drückt sich ebenso in dem Epochen-Begriff ‚Risorgimento‘ aus. Dies lässt sich auch in den *Odi barbare* von Carducci nachvollziehen. Dies wird an den ersten Oden des ersten Buches veranschaulicht. Denn hier bezieht sich Carducci auf die Römeroden des Horaz: Mit der Wahl der alkäischen Strophe führt Carducci die Anspielung in *Preludio* („*Odio*“ V. 1) formal fort. Mit der dritten Ode (*Nelle'annuale della fondazione di Roma*), die ebenfalls im alkäischen Maß verfasst wurde, beginnt ein Kreis von fünf Einzeltexten, die allesamt das Verhältnis und den Kontrast vom modernen zum antiken Rom zum Thema haben.⁶² Die anschließende Ode *Alessandria* (VIII) vollzieht dann, schon durch den Titel betont, einen Ortswechsel. *Preludio* sowie die Oden III-VII lassen sich daher als ein Zyklus von ‚Roma-Oden‘ bezeichnen. Die Variation der Strophenform (drei alkäische Oden stehen zwei sapphischen Strophen und einem Distichon gegenüber) lässt sich mit der Vermeidung einer formalen Eintönigkeit in Anlehnung an das erste Odenbuch des Horaz erklären. Außerdem betont Carducci durch die bewusste formale Differenz zum Prätext die eigenen Absichten.

⁵⁶ Bernhard Kytzler: Horaz. Eine Einführung. Stuttgart 1996, S. 102.

⁵⁷ Seit 1882 nachgewiesen; vgl. R. G. M. Nisbet, Nial Rudd: A Commentary on Horace, Odes, Book III. Oxford, New York 2004, S. XX. Im Englischen als Roman Odes ebenfalls etabliert.

⁵⁸ Syndikus: Die Lyrik des Horaz II, S. 3.

⁵⁹ Ebd., S. 4.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Vgl. ebd.; vgl. auch: Eduard Fraenkel: Horace. Oxford 1966, S. 260.

⁶² So Capovilla: Studi carducciani, S. 23: „[...] cinque odi [...] che procedono da un contatto reale, visivo, con le vestigia della latinità.“

Neben *Preludio* sind auch die ersten beiden Oden der Sammlung eng mit den Roma-Oden verknüpft, sodass sie in der Interpretation berücksichtigt werden. Die sieben den Band eröffnenden Oden sind durch drei Motive geprägt: Göttinnen, Bauten und Landschaften. Auch wenn alle Texte diese Motive enthalten, so lassen sich doch Schwerpunkte ausmachen: *Ideale* (I), *All'Aurora* (II) und *Nell'annuale della fondazione di Roma* (III) sind geprägt durch die angeredeten Göttinnen, *Dinanzi alle Terme di Caracalla* (IV) und *Alla Vittoria* (V) hingegen durch die Ruinen. Das zentrale Motiv von *Alle fonti del Clitumno* (VI) ist wiederum die Landschaft. Die letzte Ode, *Roma* (VII), greift sämtliche Motive auf und verstärkt – auch durch den gewählten Titel – den Eindruck eines ersten Abschlusses innerhalb des Gesamttextes.

Ideale beginnt mit einer Anrufung der Hebe („Ebe“ V. 3), der griechischen Göttin der Jugend. Der Sprecher bedankt sich bei der Göttin für die aus ihrem Kelch duftende Ambrosia („un sereno vapor d'ambrosia / de la tua coppa“ V. 1f.):

Poi che un sereno vapor d'ambrosia
da la tua coppa diffuso avvolsemi,
o Ebe con passo di dea
trasvolata sorridendo via;

non più del tempo l'ombra o de l'algide
cure su 'l capo mi sento; sentomi,
o Ebe, l'ellenica vita
tranquilla ne le vene fluire.

E i ruinati giù pe 'l declivio
de l'età mesta giorni risursero,
o Ebe, nel tuo dolce lume
agognanti di rinnovellare; [...] (V. 1-12.)⁶³

Valgimigli sieht in der dritten Strophe einen Verweis auf „i giorni del decadimento romantico“⁶⁴, also die Epoche vor dem Risorgimento. Dies zeigt sich in der komplexen Struktur dieser Strophe: Das Hyperbaton „i ruinati [...] giorni“ (V. 9f.) und das ungewöhnliche Partizip Perfekt zum lateinischen Wort „ruina“ betonen durch die semantische und syntaktische Annäherung an das Lateinische⁶⁵ den Versuch einer Wiederbelebung der Antike, die schließlich durch die Hilfe der Göttin geglückt sei: „nel tuo dolce lume / agognanti di rinnovellare“ (V. 11f.). Zugleich beinhaltet Hebe, die jeweils im dritten Vers der

⁶³ Übers.: „Seit ein heiterer Duft von Ambrosia sich aus deinem Kelch ausgebreitet hat und mich umhüllt, O Hebe, da du mit dem Schritt einer Göttin über mich hinweg geflogen bist, mit einem Lächeln, // ich nicht mehr den Schatten der Zeit oder die eisigen Sorgen auf meinen Kopf fühle; ich fühle, o Hebe, das Hellenische Leben durch die Adern fließen. // Und die ruinösen Tage vom Sturz / der traurigen Zeit sich erheben, / o Hebe, um sich in deinem süßen Licht / dem ersehnten zu erneuern. [...]“

⁶⁴ Valgimigli: Kommentar, S. 8.

⁶⁵ Ein weiteres Hyperbaton liegt in V. 21 vor: „con doppia | al cielo | fila marmorea“ (Meine Hervorhebung).

ersten vier Strophen angeredet wird (V. 3;7;11;15), als Göttin der Jugend einen Verweis auf die kurze Zeit, die der italienische Staat bisher besteht. Carducci spricht daher von „i novelli anni“ (V. 13). Anschließend wird das Fortschweben der Göttin als lächelnder Stern („tu ridi, nitida stella, da l’altro“ V. 17f.) zu einer Beschreibung des ganzen Landes Italien ausgeschmückt. Auf eine Beschreibung der Städte (V. 17-24) folgt die der ländlich geprägten Regionen (V. 25-28): Die Göttin schwebt zunächst über die Dörfer und schließlich zu den Alpen, die eine natürliche Grenze Italiens darstellen und somit ein äußerst markanter Punkt sind. Die Berge lassen uns an die zuvor erwähnten, teilweise schneeweißen („candide“ V. 19) Spitzen der Kirchtürme denken,⁶⁶ wodurch die Beschreibung Italiens einen Kreisschluss erhält, der harmonisierend wirkt und somit eine positive Stimmung beim Leser erregen soll. Dies wird in der abschließenden Strophe inhaltlich untermauert: Hebe wird immer wieder zurückkehren und Italien stets erneuern, auch wenn es Höhen und Tiefen der Nation gibt, die mit einem Verweis auf die Jahreszeiten angedeutet werden:

[...] a lei d’intorno le nubi volano;
fuor de le nubi ride ella fulgida
a l’albe di maggio fiorenti,
a gli occasi di novembre mesti. (V. 29-32)⁶⁷

Nichtsdestoweniger bleibt als letztes Wort „mesti“ (V. 32), das zuvor die traurige Zeit („de l’età mesta giorni“ V. 10) vor der Einigung umschrieben hat, beim Leser haften. Das Gedicht ist hoffnungsvoll, enthält aber zugleich eine Mahnung.

Bei einer näheren Betrachtung der Stadtbeschreibung mit ihren charakteristischen Kirchturmspitzen fällt auf, dass Carducci die Kirchen mit „gotici delúbri“ (V. 18f.) umschreibt. Erneut liegt eine Sprachmischung vor: Der Latinismus „delubrum“ („Tempel“, „Heiligtum“) lässt die Antike mit dem Christlichen zumindest in der Architektur verschmelzen und erzeugt eine Kontinuität der italienischen Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart. Das Gotische spielt, unter Hinzunahme der Ode *In una chiesa gotica* (IX),⁶⁸ auf die Zeit Dantes und folglich den Beginn der italienischsprachigen Dichtung an. In der im asklepiadeischen Maß verfassten Ode sucht der Sprecher in der

⁶⁶ Ein ähnliches Motiv ergibt sich in der Ode *Nella piazza di San Petronio* (X), in der das winterliche Bologna wie ein Gebirge anmutet: „Surge nel chiaro inverno la fosca turrata Bologna, / e il colle sopra bianco di neve ride.“ (V. 1f.). Übers.: „Es steigt aus dem klaren Winter das dunkle Bologna mit seinen Türmen, / und der Hügel auf dem Weiß des Schnees lacht.“

⁶⁷ Übers.: „[...] um sie ziehen die Wolken umher; / auf den Wolken lacht sie [betontes Personalpronomen] strahlend / zur Morgensonne des blühenden Mais / oder wenn sie sinkt im traurigen November.“

⁶⁸ Vgl. Sterpos: *L’artista e il vate*, S. 291-293.

titelgebenden gotischen Kirche nicht Gott („non Dio“ V. 13), sondern seine Geliebte Lidia (V. 17) und identifiziert sich dabei mit den Humanisten Dante (V. 21-24):

[...] Io non Dio chieggovi, steli marmorei,
arcate aeree: tremo, ma vigile
al suon d'un cognito passo che piccolo
i solenni echi suscita.

È Lidia, e volgesi: lente nel volgersi
le chiome lucide mi si disegnano,
e amore e il pallido viso fuggevoli
tra il nero velo arridono.

Anch'ei, tra 'l dubbio giorno d'un gotico
tempio avvolgendosi, l'Alighier, trepido
cercò l'immagine di Dio nel gemmeo
pallore d'una femina. [...] (V. 13-24)⁶⁹

Die Atmosphäre ist düster: In der Kirche herrscht eine „tenebra sacra“ (V. 3), das Einsetzen der Orgel wird mit Seufzern umschrieben („Mandava l'organo pe' cupi spazii / sospiri e strepiti“ V. 33f.). Der Sprecher lehnt explizit das Christliche als einen Totenkult ab und wünscht sich stattdessen eine lebensbejahende Einstellung. Ein Hymnos von Bakchylides („un inno di Bacchilide“ V. 64) wird als Alternative für die Orgelklänge propagiert. Bakchylides repräsentiert eine Ursprünglichkeit des religiösen Kultes, die in den modernen Riten nicht mehr enthalten sei. Dem „semitico nume“ („semitische Gott“ V. 49) wird dementsprechend Apoll (V. 59) gegenübergestellt. Die Ablehnung des „semitico lume“ ist kein Zeugnis von Antisemitismus,⁷⁰ sondern meint den christlichen Gott, den Carducci nicht mit dem Griechisch-Lateinischen vereinbaren kann.⁷¹ Der Latinismus „gotici delúbri“ in *Ideale* (s. o.) deutet Carduccis Abneigung gegenüber dem Christlichen bereits an. Beide Texte sind harmlos im Vergleich zum *Inno a Satana* (1863),⁷² einem Frühwerk Carduccis, das heftige Ablehnung provoziert hat. Der Huldigung Satans im früheren Werk stehen Bekenntnisse zu Gott im späteren Werk gegenüber.⁷³ Zwischen den Extremen steht das Bild vom Christentum, dass die soeben betrachteten Gedichte erkennen lassen.

⁶⁹ Übers.: „Nicht Gott verlange ich von euch, Marmorsäulen, / luftig gewölbte Bögen: ich zittere, aber erweckt / durch den Laut eines bekannten Schrittes, dem zierlichen, / sind die festlichen Echos. // Es ist Lidia, die schreitet: leise im Schreiten / zeichnen sich die glänzenden Haare vor mir ab / und Liebe und der bleiche Blick fliegt flüchtig [zu mir] / aus dem schwarzen Schleier mit einem Lächeln. // Einst, als von einem dunklen Tag in einem gotischen / Tempel umschlungen er war, hat Alighieri ängstlich / gesucht das Bild von Gott in der gemmenhaften / Blässe einer Frau. [...]“

⁷⁰ Vgl. Sterpos: *L'artista e il vate*, S. 294-298 und insbesondere Mauro Raspanti: „Noi nobile razza ariana.“ Giosue Carducci e il mito ariano. In: *Razzismo & modernità* 1 (2001), S. 26-55.

⁷¹ Vgl. „Il Dio cristiano (come vedremo sia Padre che Figlio) sembra a Carducci tanto lontano e inaccettabile, in primo luogo proprio perché semitico e cioè espressione di una civiltà che il poeta giudica incompatibile con i sacri valori della tradizione greco-romana.“ (Sterpos: *L'artista e il vate*, S. 293).

⁷² Giosuè Carducci: *Juvenilia e Levia Gravia* (OEN II). Bologna 1950, S. 377-383.

⁷³ Insbesondere in einer Ode anlässlich der Hochzeit einer Tochter: *Per le nozze di mia figlia* (XLVII).

Die imposante Gestalt der christlichen Sakralbauten findet beim kirchenkritischen Dichter Anerkennung als Lob auf Italien. Während Dante im zitierten Beispiel vom christlichen Glauben gelöst wird, ist er an anderer Stelle explizit Christ („christiano Dante“).⁷⁴ *Ideale* gestaltet ein christliches Bild auch positiv: Eine Heiligenstatue an der Kirche, „la dolce fanciulla di Jesse“ („das süße Mädchen von Jesus“ V. 23), erhält durch Hebe, die das Abbild in ihrem Flug erleuchtet („tutta avvolta di faville d’oro“ V. 24), einen Heiligenschein. Es könnte sich um die Jungfrau Maria handeln, die öfters mit dem Sonnenaufgang in Verbindung gebracht wird. Carducci ist hier nicht von Frömmigkeit erfüllt, sondern er ist von Kunst beeindruckt. Das Christliche gehört zur italienischen Kultur ebenso wie das Antike. Demnach kann eine Kritik am Christentum bei Carducci nur auf den Klerus und nicht pauschal auf die Gläubigen zielen.

Dem Totenkult der Kirche stellt Carducci nicht nur in der asklepiadeischen Ode *In una chiesa gotica*, sondern bereits in der alkäischen Ode *Ideale* eine lebensbejahende Philosophie entgegen: Mit „cure“ (V. 6) fällt ein Schlagwort der Epikureer. Die Verwendung dieses Wortes ist ein weiterer Latinismus, denn „cure“ ist in seiner lateinischen („Sorgen“) und nicht in seiner italienischen Bedeutung („Pflege“) zu lesen. Bei Epikur ist das griechische Äquivalent das „λυπούμενον“ (in etwa: „etwas Leidbringendes“). Für ein glückliches Leben muss das Leid vermieden werden:

Ὅρος τοῦ μεγέθους τῶν ἡδονῶν ἢ παντὸς τοῦ ἀλγοῦντος ὑπεξαίρεσις. ὅπου δ’
 ἂν τὸ ἡδόμενον ἐνῇ, καθ’ὃν ἂν χρόνον ῇ, οὐκ ἔστι τὸ ἀλγοῦν ἢ λυπούμενον ἢ
 τὸ συναμφοτέρων. (RS II.)⁷⁵

Spuren dieser Philosophie finden sich immer wieder bei Horaz, auch wenn er kein militanter Verfechter der epikureischen Philosophie war. Selbstironisch nennt er sich „ein Schweinchen aus der Herde des Epikur“.⁷⁶ Die erste Römerode (carm. III,1) greift mit der Ablehnung von Luxus bereits eine zentrale Forderung Epikurs auf.⁷⁷ Deutlicher wird Horaz in carm. III,8, dem zweiten Text nach den Römeroden. Darin fordert er seinen Gönner Maecenas dazu auf, mit ihm zu trinken, um seine Sorgen als Staatsmann zu vergessen:

⁷⁴ Ebd., V. 37.

⁷⁵ Meine Hervorhebung. Zitiert nach: Epikur: Briefe, Sprüche, Werkfragmente. Griechisch/Deutsch. Hrsg. und übers. von Hans-Wolfgang Krautz. Stuttgart 2010, S. 66f. Krautz übersetzt: „Grenze der Größe der Lustempfindungen ist die Aufhebung alles Schmerzendes. Wo auch immer das Lustspendende auftritt, da gibt es, solange es anwesend ist, nichts Schmerzendes oder Leiderregendes oder beides zusammen.“

⁷⁶ „Epicuri de grege porcum.“ Hor. epist. I,4 V. 16. Vgl. Kytzler: Einführung, S. 125.

⁷⁷ Nisbet, Rudd: Commentary on Horace III, S. 3f.

[...] sume, Maecenas, cyathos amici
 sospitis centum et vigiles lucernas
 perfer in lucem: procul omnis esto
 clamor et ira.

mitte civilis super urbe *curas* [...].“ (V. 13-16.)⁷⁸

Anlass der Feier ist der Jahrestag eines Unglücks, das Horaz beinahe das Leben geraubt hätte: Ein umstürzender Baum hat ihn nur knapp verfehlt.⁷⁹ Zum Fest gehörte wohl auch der Vortrag von Literatur; der Horaz-Kommentator Syndikus weist darauf hin, dass die römische Elite sich von der politischen wie alltäglichen Realität insbesondere durch die Beschäftigung mit der griechischen Kultur ablenkte.⁸⁰ Dies verdeutlicht sich in der Anrede des Maecenas, den Horaz als Kenner „beider Sprachen“ („docte sermones utriusque linguae“ V. 5) bezeichnet. Carducci bezieht sich ebenfalls explizit auf die griechische Kultur: Durch den griechischen Namen der Göttin und ebenso durch die Wendung „l’ellenica vita“ (V. 7). Neben der griechischen Kultur proklamiert Horaz als „ἡδόμενον“ („Lustspendendes“) immer wieder den Wein – sprichwörtlich geworden ist sein „Nunc est bibendum“ („Nun ist es geboten, zu trinken“; *carm.* I,37; V. 1). Im Laufe der Literaturgeschichte wurde der epikureische Gedanke des Horaz in Verbindung mit dem Wein oftmals aufgegriffen. Carducci steht in einer zentralen Traditionslinie des Humanismus, bei der die Bewältigung der Sorgen (auch durch gemäßigten Weingenuss) das Ziel der humanen Lebensführung ist.

Das Weinmotiv ist bei Horaz politisch verwendet worden – der Kontext des sprichwörtlichen gewordenen „Nunc est bibendum“ war kein einfaches Trinklied: Die sogenannte „Kleopatra-Ode“ (*carm.* I,37) feiert den Sieg über die ägyptische Königin.⁸¹ Der Weingenuss besiegelt das Ende der Gefahr für den Staat. In einer späteren Ode der *Odi barbare* wird eine Weinflasche des Jahrgangs 1848 Anlass zum Gedenken an die gescheiterte Revolution in diesem Jahr.⁸² *Ideale* – wie die Kleopatra-Ode – feiert das Überstehen der „dunklen Zeit“ („de l’età mesta giorni“ V. 10). Allerdings ersetzt Carducci den Wein als Mittel gegen die „cure“ (V. 6) durch Ambrosia (V. 1). Dadurch vermeidet er (an dieser Stelle) eine Konnotation des Weins als christliches Symbol. Zugleich übernimmt er,

⁷⁸ Meine Hervorhebung. Übers.: „Nimm, Maecenas, von den Bechern des Freundes [im Gedenken an seine] Rettung hundert und lass die Nachtlampen bis zum Tageslicht brennen: Sei fern von allem Lärm und Streit! // Lege die Sorgen um Bürger und Stadt ab.“

⁷⁹ Vgl. V. 6-8. Ebenfalls das *carm.* II,13 thematisiert das Ereignis, erwähnt wird es in den *carm.* II,17 und III,4. Vgl. Kytzler: Einführung, S. 36.

⁸⁰ Siehe Syndikus: Die Lyrik des Horaz II, S. 97.

⁸¹ Vgl. Hans Peter Syndikus: Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden. Band 1. Erstes und zweites Buch. Darmstadt 2001, S. 322-331.

⁸² A una bottiglia di Vatellina del 1848 (XXI).

indem der Sprecher als Mensch von der Speise der Götter kostet, den christlichen Unsterblichkeitsgedanken.

Die Nennung der Ambrosia ist eine Bezugnahme auf die antike Literatur: Der Kommentar von Manara Valgimigli⁸³ verweist auf zwei Stellen bei Vergil, nämlich in der *Aeneis* (I,403f.) sowie den *Georgica* (IV,415). Erstere Stelle hat angesichts des Kontextes innerhalb des antiken Werkes für Carducci eine eindeutige Funktion – sie folgt auf eine Ermunterung der Venus an ihren Sohn Aeneas. Er soll seine Reise fortsetzen, um nach der Flucht aus dem zerstörten Troja in „Italien“ einen Neubeginn zu wagen (I,387-401).⁸⁴ Durch die duftende Ambrosia offenbart sich die Venus ihrem Sohn und verdeutlicht ihren göttlichen Beistand:

[...] Dixit, et avertens rosea cervice refulsit,
ambrosiaeque comae divinum vertice odorem
spiravere; pedes vestis defluxit ad imos,
et vera incessu patuit dea. [...] (V. 402-405.)⁸⁵

Während Aeneas das schnelle Verschwinden der Venus beklagt,⁸⁶ erfreut sich Carducci ohne Zögern an der Gegenwart der Göttin Hebe, obgleich sie nicht dauerhaft bei dem Sprecher bleiben kann, was die verwendete Vergangenheitsform „avvolsemi“ (V. 2) verdeutlicht. Dies betont, dass die Einigung Italiens aus eigenem Antrieb erfolgte und ihr Gelingen vom aktiven Handeln abhängt.

Carducci deutet das Motiv des Sonnenaufgangs durch den Flug der Göttin Hebe an („o Ebe, al tuo raggio che sale / tremolando e rosea li saluta“ *Ideale*, V. 15f.) – das folgende Gedicht *All’Aurora* ist der Göttin der Morgenröte gewidmet. Die direkte Anrede einer Göttin sowie das Adjektiv „rosëo“ (V. 1) bilden den Auftakt zu vielen direkten Verknüpfungen zur vorigen Ode:

Tu sali e baci, o dea, co ’l rosëo fiato le nubi,
baci de’ marmorëi templi le fosche cime. [...] ⁸⁷
Ma l’uom che tu svegli a oprar consumando la vita,
te giovinetta antica, te giovinetta eterna

⁸³ Valgimigli: Kommentar, S. 8.

⁸⁴ Zuvor (I,372-386) hatte Aeneas sich bei Dido, die ihn in Kathargo Gastfreundschaft gewährt, über sein Schicksal derart verzweifelt beklagt, dass Venus sich zu den ermunternden Worten gezwungen sah.

⁸⁵ Zitiert nach: P. Vergilius Maro: *Aeneis*. 1. und 2. Buch. Lateinisch/Deutsch. Hrsg. und übers. von Edith und Gerhard Binder. Stuttgart 2005, S. 38f. Übersetzung (Binder): „Sprach’s und wandte sich ab; da schimmerte rosig ihr Nacken, und ihr ambrosisches Haar verströmte vom Scheitel himmlischen Duft; ihr Gewand floß bis auf die Füße hinab, und in ihrem Gang wurde die wahre Göttin offenbar.“

⁸⁶ Vgl. I,405-409. Die Göttin muss schnell gehen, da sie nicht von den übrigen Sterblichen erkannt werden darf (vgl. I,413f.).

⁸⁷ Übersprungen werden die Verse 5-12, die das Erwachen der Tierwelt beschreiben.

ancor pensoso ammira, come già t'adoravan su 'l monte
ritti fra i bianchi armenti i nobili Aria padri.

Ancor sovra l'ali del fresco mattino rivola
l'inno che a te su l'aste disser poggiate i padri. [...] (V. 1f.; 13-18)⁸⁸

Mit „templi“ (V. 2) wird erneut ein lateinisches Wort für die Beschreibung der Kirchen gewählt, wodurch sie ihre spezifisch christliche Weihe verlieren; es handelt sich um Kunstwerke. Die Differenzierung von Kirche und Religion lässt es zu, die Institution zu kritisieren und zugleich die religiösen Bauwerke als erhabene Kunstwerke sowie die christlichen Werte (Humanität, Barmherzigkeit ...) zu loben. Carducci war, wie Elwert in den Anmerkungen zu einer Anthologie zur „Italienischen Dichtung“ betont, ein „keineswegs unreligiöse[r] [...] Verfechter eines aufgeklärten Antiklerikalismus“⁸⁹. Das mit den „templi“ verbundene „marmorëi“ verweist auf *Ideale* (vgl. V. 21) zurück. Der Aspekt der Verjüngung in seiner paradoxen Verbindung mit dem Antiken, zuvor symbolisiert durch die Göttin der Jugend, wird zugespitzt: „te giovinetta antica, te giovinetta eterna“ (V. 14).

Der Sprecher ist begeistert von Aurora, erneut spürt er die Anwesenheit einer Gottheit durch den Duft der Ambrosia: „[...] Oh baci d'una dea fragranti tra la rugiada! / oh ambrosia de l'amore nel giovinetto mondo! [...]“ (V. 55f.)⁹⁰. Die positive Stimmung des Sprechers bleibt nicht bestehen. Stattdessen wird die abschließende Mahnung in *Ideale* aufgegriffen und konkretisiert. Der Sprecher beklagt sich bei der Göttin, dass die von ihr entgegengebrachte Liebe nicht von diesem Volk erwidert wird (V. 57f.). Mit „mesto“ (V. 56) ist ein wörtlicher Bezug zu *Ideale* vorhanden: Dort stand das Adjektiv („l'età mesta giorni“ V. 10) in Verbindung mit der Zeit vor dem *Risorgimento* bzw. als Mahnung vor einem Rückfall in Zustände aus dieser Zeit (s. o.). Den mahnenden Schluss – das letzte Wort in *Ideale* ist „mesti“ (s. o.) – bauen die folgenden Distichen aus; abgesehen vom „amante“ sind die Italiener – umschrieben durch „il nostro genere“ (V. 57) – unfrei:

[...] Ami tu anche, o dea? Ma il nostro genere è stanco;
mesto il tuo viso, o bella, su le cittadi appare.

Languon fiochi i fanali; rincase, e né meno ti guarda,
una pallida torma che si credé gioire.

⁸⁸ Übers.: „Du steigst und küsst, o Göttin, mit rosigem Hauch die Wolken, / küsst von den marmornen Tempeln die dunklen Firste. [...] Aber der Mensch, den du weckst zum Werk, das Leben zu verschleifen, / dich, antike Jungfrau, dich, ewige Jungfrau // er noch nachdenklich bewundert, wie ehemals dich bewundert haben auf dem Berg / aufrecht unter den weißen Herden die edlen vedischen Väter. // Noch auf den Flügeln des frischen Morgens fliegt zurück / der Hymnus, den dir auf dem Stab gestützt sagten die Väter. [...]“ Ich habe in der Übersetzung das Wort „Aria“ durch „Veden“ wiedergegeben; das Wort „Arier“ hat seit dem Nationalsozialismus eine rassistische Bedeutung erhalten, die bei Carducci nicht zu erkennen ist.

⁸⁹ Albrecht-Bott (Hg.), Elwert (Übers.): *Italienische Dichtung*, S. 245.

⁹⁰ Übers.: „Oh, Küssen von einer Göttin duftend nach dem Tau! / oh Ambrosia der Liebe einer kindlichen Welt! [...]“

Sbatte l'operaio rabbioso le stridule impòste,
e maledice al giorno che rimena il servaggio.

Solo un amante forse che placida al sonno commise
la dolce donna, caldo de' baci suoi le vene,

alacre affronta e lieto l'aure tue gelide e il viso:
– Portami – dice –, Aurora, su 'l tuo corsier di fiamma!

ne i campi de le stelle mi porta, ond'io vegga la terra
tutta risorridente nel roseo lume tuo,

e vegga la mia donna davanti al sole che leva
sparsa le nere trecce giù pe 'l rorido seno. (V. 57-70)⁹¹

Carducci stellt ein generelles Fehlen von Freude (V. 59f.) fest. Anstatt sich über den neuen Tag und damit über den Segen der Göttin zu erfreuen, sieht der Mensch wie ein Sklave nur die Mühen der Arbeit (V. 61f.). Ausgenommen ist der „amante“ (V. 63), der freudig („lieto“ V. 65) die Göttin anruft. Dies ist ein Bezug zur römischen Liebeselegie als Gattung (Systemreferenz), der durch einen Verweis zu Ovid (Einzeltextreferenz) gestützt wird.⁹² Dies erklärt auch die ungewöhnliche Wahl des Versmaßes: Carducci variiert in der zweiten Ode die Form und lässt das elegische Distichon auf die alkäischen Strophen folgen. Die Schwierigkeiten bei der Nachbildung im Italienischen zeigen sich im ersten Distichon, denn Carducci greift zwei Mal auf eine *dièresi* zurück.⁹³ Innerhalb eines Odenbandes ist diese Versform nicht zu erwarten. Der Liebende verweigert seinen Dienst („servaggio“ V. 62), den alle übrigen zwar ablehnen, aber dennoch erledigen. Carducci führt die Liebe als in der Antike geschätztes Mittel der Humanisierung an und impliziert zugleich den Verlust dieser Möglichkeit durch die christliche Sexualmoral.

Carducci ergänzt die Bezugnahmen auf Aurora durch die Nennung des vedischen Sonnengottes Surya (V. 27f.), der eine Variation der titelgebenden römischen Göttin ist. Die Wendung „nobili Aria padri“ (V. 16) ist daher kein Indiz für Carduccis Rassismus,⁹⁴ sondern bereitet einen längeren Abschnitt (V. 19-40) vor, der anstelle der griechisch-

⁹¹ Übers.: „Liebst du noch, o Göttin? Aber unsere Generation ist müde; / traurig ist dein Antlitz, o Schöne, erscheint es über den Städten. // Trübe schmachten die Laternen; auf dem Heimweg, nicht einer dich sieht, / aus der bleichen Schar, die glaubt sich zu freuen. // Der zornige Handwerker reißt die kreischenden Fensterläden auf / und verflucht den Tag, der ihn wieder zum Dienst treibt. // Nur ein Liebender, der vielleicht dem angenehmen Schlaf überließ / die süße Geliebte [Herrin], heiß von ihren Küssen die Venen, // tritt lebhaft und froh deinen eisigen Atemzügen entgegen und deinem Antlitz: / ‚Trag mich‘, sagt er, ‚Aurora, auf deinem Flammenross! // zu den Sternengefilen trag mich, lass mich die Erde sehen / wie sie ganz in deinem rosigen Schein lacht, // und lass mich sehen meine Geliebte bevor die Sonne sich erhebt / mit dem schwarzen Zopf, der über der traurigen Brust liegt.“

⁹² Valgimigli verweist auf Ovids *Amores* I,13. Der Sprecher (= der Liebende) bei Ovid bittet Aurora, den Tag nicht anbrechen zu lassen. Carducci reduziert die Bitte auf einen letzten Blick auf die schlafende Geliebte vor dem Aufgehen der Sonne. Valgimigli: Kommentar, S. 17f.

⁹³ Markiert durch das Trema bei den Wörtern „rosëo“ (V. 1) und „marmorëi“ (V. 2). Der entsprechende Vokal wird entgegen der metrischen Norm mitgezählt.

⁹⁴ Siehe hierzu Anm. 126.

römischen die vedische Mythologie zum Vorbild hat. Dies ist vermutlich keine Intertextualität zu vedischen Hymnen – auch wenn sie Carducci in italienischen Übersetzungen kannte –⁹⁵, sondern zu Leconte de Lisle (1818-1894) *Poèmes antiques*.⁹⁶ Veranschaulichen lässt sich die Intertextualität an folgender Gegenüberstellung:

Sûryâ. Hymne védique.

[...] Elle vient, elle accourt, ceinte de lotus blancs,
L'Aurore aux belles mains, aux pieds étincelants;
Et tandis que, songeur, près des mers tu reposes,
Elle lie au char bleu les quatre Vaches roses. [...] (V. 19-22)⁹⁷

Die entsprechende Stelle in Carduccis *All'Aurora* lautet:

[...] Pastorella del cielo, tu, frante a la suora gelosa
le stalle, riadduci le rosse vacche in cielo.
Guidi le rosse vacche, guidi tu il candido armento
e le bionde cavalle care a i fratelli Asvini.“ [...] (V. 19-22)⁹⁸

Während bei Leconte de Lisle mit der anschließenden Nennung der Nymphen („nymphéas“ V. 24) die griechisch-römische mit der vedischen Mythologie direkt verbunden ist, stehen bei Carducci die Mythologien nebeneinander. Daraus ergibt sich eine Steigerung ähnlich einer Priamel: Die Bezugnahme auf das Vedische dient zur Darstellung einer historischen Abfolge. Der griechisch-römische Hymnus wird nach dem vedischen angestimmt und als näherliegend betrachtet.⁹⁹ Carducci nutzt den Bezug auf einen modernen Text von Leconte de Lisle aber nicht, um das Vedische als historisch bedeutsamen Teil Italiens darzustellen, sondern um die *Odi barbare* in eine gemeinsame Traditionslinie mit Leconte de Lisle einzureihen. Bereits der Titel *Odi barbare* ist schließlich an de Lisles *Poèmes barbares* (1862)¹⁰⁰ angelehnt. Es wird deutlich, dass er das antike Erbe als Basis für eine europäische – nicht allein für eine italienische – Kultur betrachtet.

Hebe und Aurora bereiten das Auftreten einer dritten Göttin vor, welche die vorigen an Bedeutung übertrifft, da sie direkt als Synonym für Italien geltend gemacht werden kann: „la dea Roma“. Die dritte Ode, *Nell'annuale della fondazione di Roma*, führt mit

⁹⁵ Vgl. Valgimigli: Kommentar, S. 13f.

⁹⁶ Vgl. Capovilla: Studi carducciani, S. 47.

⁹⁷ Leconte de Lisle: *Sûrya. Hymne védique*. In: Ders.: *Œuvres 1. Poèmes Antiques*. Hrsg. von Edgard Pich. Paris 1977, S. 3-5; hier: S. 4. Zitiert bis V. 28 von Capovilla: Studi carducciani, S. 48.

⁹⁸ Übers.: „Hirtin des Himmels, du, brichst auf für die eifersüchtige Schwester / die Ställe, bringst zurück die roten Kühe in den Himmel. // Führst die roten Kühe, Du [betont durch Stellung nach dem Verb] führst die weiße Herde / und die blonden Stuten, die lieb sind den asvinischen Brüdern. [...]“

⁹⁹ „Così cantavano gli Arier. Ma piacqueti meglio l'Imetto“ (V. 41) Übers.: „So haben die Arier gesungen. Aber dir gefiel besser der Hymettos [Gebirge auf Attika]“.

¹⁰⁰ Verwendete Ausgabe: Leconte de Lisle: *Œuvres 2. Poèmes Barbares*. Hrsg. von Edgard Pich. Paris 1976.

dem Versmaß der alkäischen Strophe formal von der Römischen Liebeselegie wieder zu den Oden des Horaz – und damit zum Kern der Roma-Oden – zurück. Die immense Bedeutung Roms, die sich in der Ode spiegelt, erklärt sich durch die politischen Rahmenbedingungen: Der Text ist auf das Jahr 1877 datiert,¹⁰¹ also das Jahr unmittelbar nach der Eroberung Roms durch die Nationalisten Anfang der 1870er Jahre. Damit war die weltliche Macht des Vatikan gebrochen. Die Kirchenkritik der vorigen Oden (s. o.) ist in der Barbarei („l’età barbara“ V. 42) impliziert, deren Ende gefeiert wird.¹⁰² In diesem Kontext erscheint „l’età nera“ (V. 42) nicht die Zeit vor dem Risorgimento zu sein, sondern die Zeit vor der (italienischen) Renaissance. Es kann als eine Gegenposition zur kirchlichen Dominanz über das Individuum verstanden werden.¹⁰³ Die Futurformen („farai“ V. 44; „tonerà“ V. 46; „correran“ V. 48) verdeutlichen, dass die Überwindung der „düsteren Zeit“ und damit der Einigungsprozess noch nicht abgeschlossen, aber unaufhaltsam ist.

All diejenigen, die Roms Bedeutung nicht erkennen („Chi disconosceti“ V. 17), leben in einer eisigen Dunkelheit („fredda tenebra“ V. 18), also, bildhaft gesprochen, im Winter. Im übertragenen Sinne verharren sie also im Zustand vor dem Risorgimento – sie sind unfrei und ohne Möglichkeit einer persönlichen Weiterentwicklung. Das Jahreszeitenmotiv aus *Ideale* (s. o.) wird also fortgeführt; der Feiertag zur Gründung Roms liegt im Frühlingsmonat April, was durch das Blumenmotiv und die Nennung der Göttin „Flora“ (V. 8) betont wird:

Te redimito di fior purpurei
 april te vide su ’l colle emergere
 dal solco di Romolo torva
 riguardante su i selvaggi piani:
 te dopo tanta forza di secoli
 aprile irraggia, sublime, massima,
 e il sole e l’Italia saluta
 te, Flora di nostra gente, o Roma. [...] (V. 1-8)¹⁰⁴

Erneut wird das Sonnenmotiv („il sole“ V. 7) verwendet. Die „fior purpurei“ („purpurne Blüten“ V. 1) deutet Valgimigli als eine immer wieder stattfindende Verjüngung Roms.¹⁰⁵ Mit „forza di secoli“ (V. 5) verweist Carducci auf die gewaltsamen Ereignisse, die sich

¹⁰¹ Valgimigli: Kommentar, S. 19.

¹⁰² Während Carducci im Titel der Sammlung das Adjektiv „barbare“ im antiken Sinne auf die Sprache bezieht, ist „barbara“ an dieser Stelle in der nachantiken Bedeutung zu lesen.

¹⁰³ Ebd., S. 23.

¹⁰⁴ Übers.: „Dich, umkränzt von purpurnen Blumen, / dich sah der April von den Hügeln hinabsteigen / von der Furche des Romulus, finster / umherblickend auf die wüsten Flächen: // dich, nach solch einer Kraft der Jahrhunderte / strahlt der April an, erhabene, höchste / und die Sonne und Italien grüßt / dich, Flora unseres Geschlechts, o Roma. [...]“

¹⁰⁵ „[L]a freschezza, la ricchezza e la pompa dei fiori primaverili [...]“; Valgimigli: Kommentar, S. 20.

seit der Stadtgründung ereignet haben und die Rom überstanden hat. Das Wort „secoli“ ist ein weiterer Latinismus und markiert eine Anspielung auf das *Carmen saeculare*, konkret auf die dritte Strophe:

[...] alme Sol, curru nitido diem qui
promis et celas aliusque et idem
nascaris, possis nihil urbe Roma
visere maius. [...] ¹⁰⁶

Carducci liegt es fern, die Struktur oder den Titel des Prätextes zu übernehmen, um ein Preislied zu verfassen. Die politische Situation lässt dies nicht zu. Carducci nutzt stattdessen die Anspielung, um einen Kontrast zur Gegenwart zu betonen. Die vom Sprecher proklamierte Präsenz der Göttinnen steht der fehlenden Pflege von religiösen Riten gegenüber:

[...] Se al Campidoglio non più la vergine
tacita sale dietro il pontefice,
né più per Via Sacra il trionfo
piega i quattro candidi cavalli,
questa del Fòro tuo solitudine
ogni rumore vince, ogni gloria;
e tutto che al mondo è civile,
grande, augusto, egli è romano ancora. [...] (V. 9-16.) ¹⁰⁷

Der beschriebene religiöse Umzug verweist auf Horaz III,30 als intertextuellen Bezugspunkt, ¹⁰⁸ Carducci hat sich mit diesem Text intensiv auseinandergesetzt; davon zeugt eine Übersetzung. ¹⁰⁹ Das folgende Zitat reicht bis zu jener Stelle, auf die Carducci (V. 9f.) anspielt:

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.
non omnis moriar multaque pars mei
vitabit Libitinam ¹¹⁰: usque ego postera

¹⁰⁶ Hor. carm. saec. V. 9-12. Übersetzung (Horaz: Sämtliche Werke. Lateinisch/Deutsch. Übers. von Bernhard Kytzler. Stuttgart 2006.): „Wohltätige Sonne, die auf leuchtendem Wagen den Tag du / heraufführst und wieder verbirgst, die du eine andere stets und stets doch dieselbe / verjüngt entstehst, mögest du neben der Stadt Rom nichts können / erblicken Größeres.“

¹⁰⁷ Übers.: „Wenn auf das Kapitol nicht mehr die Jungfrau, / die stille, steigt hinter dem Pontifex, / nicht mehr durch die Via Sacra der Triumph / die vier weißen Pferde lenkt, // besiegt diese deine Einsamkeit / allen Lärm, allen Ruhm; und alles auf der Welt, das anständig, / groß, erhaben, noch immer ist es römisch. [...]“

¹⁰⁸ Valgimigli: Kommentar, S. 21.

¹⁰⁹ OEN XXIX (Versioni da antichi e da moderni.), S. 120f.

¹¹⁰ Römische Göttin des Todes. Vgl. Nisbet, Rudd: *Commentary III*, S. 371.

crescam laude recens, *dum Capitolium*
scandet cum tacita virgine pontifex: [...] (V. 1-9.)¹¹¹

Das Versmaß fällt auf, da es sich von den üblichen vierzeiligen Strophen abhebt;¹¹² die stichisch gereihten Asklepiadeen treten ansonsten nur im Auftaktgedicht (I,1) auf, sie rahmen somit die ersten drei Odenbücher.¹¹³ Zu Beginn hatte Horaz den Wunsch geäußert, sich in den Kanon der neun Lyriker einreihen zu dürfen;¹¹⁴ nun, das macht die Perfektform „exegi“ (V. 1) unmittelbar deutlich, ist das Ziel erreicht. Horaz ist weniger bescheiden als Catull, der in seinem Widmungsgedicht um ein Fortleben von gerade einmal einem Jahrhundert bittet:¹¹⁵ Das Werk des Horaz überdauert sogar die Pyramiden („pyramidum altius“ V. 2), also das einzige heute noch erhaltene Weltwunder der Antike. Sein Werk ist stets „aktuell“ („recens“ V. 8) – so wie Carducci in den *Odi barbare* einen ewigen Verjüngungsprozess der Antike umschreibt.

Bei Horaz ist das Ritual des Priesters und der „schweigenden Jungfrau“ (V. 9), also einer Vestalin,¹¹⁶ eine Bedingung, da die Konjunktion „dum“ (V. 8) den Satz einleitet. Diese Bedingung ist im 19. Jahrhundert nicht mehr erfüllt:¹¹⁷ „non più la vergine / tacita sale“. Durch den intertextuellen Bezug zu Horaz erneuert Carducci das Ritual – das antike Rom könne trotz des Wegfallens der religiösen Rituale durch die Lektüre der Literatur in der Moderne fortleben: „è romano ancora“ (V. 16). Dieses Fortleben ist wiederum eine Bedingung für das Wohl Italiens:

[...] Salve, dea Roma! Chi disconosceti
 cerchiato ha il senno di fredda tenebra,

¹¹¹ Meine Hervorhebung. Text abweichend von Klingner nicht in vierzeilige Strophen gesetzt. Übersetzung (Kytzler): „Errichtet habe ich ein Monument, das Erz überdauert, / das den majestätischen Bau der Pyramiden überragt, / welches nicht der nagende Regen noch der Nordwind zügellos / vermag zu zerstören oder unzählbar / der Jahre Folge und der Zeiten Flucht. / Nicht gänzlich werde ich vergehen, ein großer Teil von mir / wird entgehen der Todesgöttin; unaufhörlich werde ich in der Nachwelt / wachsen im Ruhme jugendfrisch, solange auf das Kapitol / steigen wird mit der schweigenden Jungfrau der Priester.“

¹¹² Wie in der zweisprachigen Ausgabe von Kytzler, aus der die Übers. zitiert wird. Vgl. Syndikus: Die Lyrik des Horaz II, S. 259. Die vierzeilige Kolometrie der Ode hält sich hartnäckig in kritischen Textausgaben, so auch bei Q. Horatius Flaccus: Opera. Hrsg. von D. R. Shackleton Bailey. ⁴Leipzig 2001. Zweizeilig setzt sie Q. Horatius Flaccus: Opera. Hrsg. von Stephanus Borzsák. Leipzig 1984.

¹¹³ Siehe Syndikus: Die Lyrik des Horaz I, S. 23.

¹¹⁴ „[...] Lesboum refugit tendere barbiton. / quodsi me lyricis vatibus inseres, / sublimi feriam sidera vertice.“ (I,1 V. 34-36) Vgl. Hierzu Oliver Primavesi: Aere perennius? Die antike Transformation der Lyrik und die neuzeitliche Gattungstrinität. In: Klaus W. Hempfer (Hg.): Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie. Stuttgart 2008, S. 15-32.

¹¹⁵ „[...] plus uno maneat perenne saeculo.“ Cat. carm. 1; V. 10; zitiert nach: Catull: Carmina. Gedichte. Hrsg. und übers. von Niklas Holzberg. Düsseldorf 2009, S. 6.

¹¹⁶ Vgl. Nisbet, Rudd: Commentary III, S. 273.

¹¹⁷ Die Ausübung des Vesta-Kultes ist belegbar bis ins 4. Jhd. n. Chr. Siehe C. Robert III. Phillips: Vesta. In: Hubert Cancik, Helmuth Schneider (Hgg.): Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Band 12/2: Ven-Z Nachträge. Stuttgart, Weimar 2003, Sp. 130-132; hier: Sp. 131.

e a lui nel reo cuore germoglia
torpida la selva di barbarie.

Salve, dea Roma! Chinato a i ruderi
del Fòro, io seguo con dolci lacrime
e adoro i tuoi sparsi vestigi,
patria, diva, santa genitrice.

Son cittadino per te d'Italia,
per te poeta, madre de i popoli,
che desti il tuo spirito al mondo,
che Italia improntasti di tua gloria. [...] (V. 17-28.)¹¹⁸

Mit „genetrix“ (V. 24) verweist Carducci zunächst auf die direkte Verwandtschaft der Italiener mit dem antiken Rom, mit dem Synonym „madre“ weitet er dies über die eigene Nation hinaus, denn es steht mit einer Pluralform („de i popoli“ V. 26). Nicht nur die romanischen Kulturen, so Valgimigli, sondern die gesamte europäische Welt hat ihre Ursprünge im antiken Rom: „e tutto che al mondo è civile“ (V. 15).¹¹⁹ Dies führt zu zwei verschiedenen Rollen, die der Sprecher ausübt: Sein Status als Bürger Italiens („Son cittadino per te d'Italia“ V. 25) steht mit „genetrix“ und hängt von der „patria“ ab. Sein Status als „poeta“ (V. 26) ist jedoch mit „madre de i popoli“ verbunden: Carducci stellt sich als Autor in die Tradition des europäischen Humanismus.

Die Verehrung der Stadt als Göttin hat ihren Ursprung im zweiten Jhd. v. Chr.¹²⁰ Das bekannteste literarische Zeugnis dieser Verehrung, das vermutlich aus dieser Zeit stammt, zeugt bereits von einer Internationalisierung, denn es stammt von der griechischen Dichterin Melinno:¹²¹

χαῖρέ μοι, Ῥώμα, θυγάτηρ Ἄρης,
χρυσεομίτρα δαΐφρων ἄνασσα,
σεμνὸν ἃ ναίεις ἐπὶ γᾶς Ὀλυμπον
αἰὲν ἄθραυστον. [...] ¹²²

¹¹⁸ Übers.: „Salve, Göttin Roma! Wer dich erkennt / hat umgeben den Sinn mit eisiger Dunkelheit, / und in seinem schuldigen Herzen keimt / träge der Wald der Barbarei. // Salve, Göttin Roma! Geneigt auf den Ruinen / des Forums, verfolge ich mit süßen Tränen / und verehere deine verstreuten Spuren, / Vaterland, Göttin, heilige Mutter. // Ich bin Bürger durch dich von Italien, / durch dich Dichter, Mutter der Völker, / du gabst deinen Geist der Welt, / Italien prägtest du mit deinem Ruhm. [...]“

¹¹⁹ Valgimigli: Kommentar, S. 22.

¹²⁰ Simon R. F. Price: Roma. IV. Personifikation. Übers. von T. Heinze. In: Hubert Cancik, Helmuth Schneider (Hgg.): Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Band 10: Pol-Sal. Stuttgart, Weimar 2001, Sp. 1106-1108.

¹²¹ C. M. BOWRA: Melinno's Hymn to Rome. In: Journal of Roman Studies 47 (1957), S. 21-28; hier: S. 28.

¹²² Griechischer Text nach Bernhard Kytzler (Hg.): Roma Aeterna. Lateinische und griechische Romdichtung von der Antike bis in die Gegenwart. Zürich, München 1972, S. 25. Übers.: „Gegrüßt seiest du mir, Rom, Tochter des Ares, / mit goldenem Gürtel geschmückte, kriegskundige Herrin, / die du bewohnst auf Erden den heiligen Olymp, / den für immer unzerbrechlichen.“

Bei Melinno steht die militärische Stärke Roms im Vordergrund. In Carduccis Roma-Ode verweist „gloria“ (V. 28) implizit auf die militärischen Erfolge von Garibaldi – zumal Carducci im weiteren Verlauf der Ode Romas Rolle bei der Einigung Italiens hervorhebt:

[...] Ecco, a te questa, che tu di libere
genti facesti nome uno, Italia,
ritorna, e s'abbraccia al tuo petto,
affisa ne' tuoi d'aquila occhi.

E tu dal colle fatal pe 'l tacito
Fòro le braccia porgi marmoree,
a la figlia liberatrice
additando le colonne e gli archi:

gli archi che nuovi trionfi aspettano
non più di regi, non più di cesari,
e non di catene attorcenti
braccia umane su gli eburnei carri; [...] (V. 29-40.)¹²³

Der Sprecher spricht von Italien („Italia“ V. 30), das „zurückgekehrt“ sei („ritorna“ V. 31). Carducci formuliert hier erneut im Sinne der wörtlichen Bedeutung von *Risorgimento* und greift zugleich das Motiv des Frühlings als Zeit des Erwachens auf. Die Italiener seien ein „freies Volk“ („libere genti“ V. 29f.). In diesem Zusammenhang manifestiert sich Carduccis republikanische Einstellung, da er moderne wie antik-römische Alleinherrscher als Hindernis der Freiheit impliziert („non più di regi, non più di cesari“ V. 30). Dies wird sich im Verlauf der *Odi barbare* ändern; in der Ode *Alla Regina d'Italia (XXIII)* akzeptiert er die Monarchie und huldigt der Königin Margherita¹²⁴, der er ebenfalls die eingangs betrachtete Ode *Il liuto e la lira (XXV)* widmet. Carduccis Panegyrik ist zunächst eine Beschreibung der Taten. Doch ein solches Herrscherlob ist zugleich normativ: Die Königin wird indirekt dazu aufgefordert, im Sinne der vom Dichter vertretenen Werte zu regieren.

In den Schlussversen dieser letzten Ode des ersten Bandes wird sie als Nachfolgerin der Herrscher über das antike Rom legitimiert: „o figlia e regina del sacro / rinnovato popolo latino.“ (V. 83f.) In der vorliegenden Ode ist Italien die Tochter, „la figlia liberatrice“ (V. 35), was bereits durch Roma als „madre“ (V. 26) impliziert ist. Die Göttin

¹²³ Übers.: „Siehe, zu dir kehrt dieses, das du zu freien / Völkern unter einem Namen gemacht hast, Italien, / zurück, und umarmt deine Brust, / und schaut in deine Adlraugen. // Und du vom Schicksalshügel durch das stumme / Forum streckst du die marmornen Arme aus, / zu der Tochter der Befreierin, / zeigend auf Säulen und Bögen: // die Bögen, die neue Triumphe erwarten, / nicht mehr von Königen, nicht mehr von Cesaren, / und nicht mehr von Ketten, die spannen / die Arme der Menschen vor die Karren aus Elfenbein; [...]“

¹²⁴ Der Schluss der Ode: „Salve, o tu buona, sin che i fantasimi / di Raffaello ne' puri vesperi / trasvolin d'Italia e tra' lauri / la canzon del Petrarca sospiri!“ (V. 45-48). Carducci wünscht ihr einen Nachruhm, der mit den größten Künstlern des nachantiken Italiens vergleichbar ist.

Roma lebt in Gestalt der Tochter Italien fort, zugleich deckt sich ihr Körper mit den noch heute nachvollziehbaren Straßenzügen des Forums (V. 34f.). Die globale Bedeutung Roms, zuvor bereits angedeutet („al mondo“ V. 27), wird zum Abschluss der Ode konkretisiert:

[...] ma il tuo trionfo, popol d'Italia,
 su l'età nera, su l'età barbara,
 su i mostri onde tu con serena
 giustizia farai franche le genti.
 O Italia, o Roma! quel giorno, placido
 tonerà il cielo su 'l Fòro, e cantici
 di gloria, di gloria, di gloria
 correran per l'infinito azzurro. (V. 41-48.)¹²⁵

Die Freiheit werde vom italienischen Volk („popol d'Italia“ V. 41) aus zu den Nachbarvölkern „le genti“ (V. 44) getragen. Die Gegenüberstellung der semantisch verwandten Wörter im Singular („popol“) und Plural („genti“) greift die Begriffspaare „genetrix – patria“ und „madre – popoli“ (s. o.) wieder auf. Den Ruhm („gloria“ V. 28) Roms verbindet Carducci nicht primär mit der vollzogenen Einigung und der damit implizierten militärischen Stärke, sondern mit den Werten des europäischen Humanismus. Die dreifache Wiederholung („di gloria, di gloria, di gloria“ V. 47) in Verbindung mit dem wolkenfreien Himmel („azzurro“ V. 48) betont die erlangte Freiheit als Gut des Humanismus: Die ewige Weite des Himmels („l'infinito“ V. 48) suggeriert, dass der glückliche Tag („giorno, placido / tonerà il cielo“ V. 45f.), ganz im Sinne der epikureischen Philosophie, andauert.

Mit „ruder del Fòro“ (V. 21) wird ein Motiv aufgegriffen, das in den nächsten Oden eine zentrale Funktion einnimmt: Die zuvor eingeführten antiken Orte, das Kapitol („Campidoglio“ V. 9) und die „Via Sacra“ (V. 11), die sich auf dem Forum befinden, sind, wenn auch als *Ruinen*, noch immer vorhanden. Dies drückt eine Kontinuität der Antike aus, die durch die Anrede der Heimat als eine antike Göttin („patria, diva, santa genitrice.“ V. 24) verstärkt wird. Zentraler Schauplatz der vierten Ode, *Dinanzi alle Terme di Caracalla*, sind die titelgebenden Überreste einer antiken Therme:

Corron tra 'l Celio fosche e l'Aventino
 le nubi: il vento dal pian tristo move
 umido: in fondo stanno i monti albani
 bianchi di neve.

¹²⁵ Übers.: „[...] sondern dein Triumph, Volk von Italien, / über die düstere Zeit, über das barbarische Zeitalter, / über die Ungeheuer, wodurch du mit heiterer / Gerechtigkeit die Völker frei machen wirst. // O Italien, o Roma! An jenem Tag, einem heiteren, / wird donnern der Himmel über dem Forum, und Gesänge / von Ruhm, von Ruhm, von Ruhm / werden eilen durch das endlose Blau.“

A le cineree trecce alzato il velo
verde, nel libro una britanna cerca
queste minacce di romane mura
al cielo e al tempo.

Continui, densi, neri, crocidanti
versansi i corvi come fluttuando
contro i due muri ch'a piú ardua sfida
levansi enormi.

'Vecchi giganti, – par che insista irato
l'augure stormo – a che tentate il cielo?'
Grave per l'aure vien da Laterano
suon di campane.

Ed un ciociaro, nel mantello avvolto,
grave fischiando tra la folta barba,
passa e non guarda. Febbre, io qui t'invoco,
nume presente. [...] (V. 1-20.)¹²⁶

Beachtung findet der einstige Prachtbau nur von einer Britin, der die imposante Gestalt der Therme erst durch einen Reiseführer ersichtlich wird (V. 6f). Die Mauern der Terme halten den permanenten¹²⁷ Angriffen der Raben – und noch heftigeren Attacken („piú ardua“ V. 11) – stand. Die Raben, dies ist der Eindruck des Sprechers,¹²⁸ scheinen die „alten Giganten“ zum Aufgeben aufzufordern (V. 13f.). Ein Glockenschlag aus einer nahegelegenen Kirche (V. 15f.) mutet wie eine Ankündigung der endgültigen Zerstörung der Therme an, während ein „ciociaro“ (ein Bewohner des römischen Umlands) ein Lied pfeifend an dem Bauwerk vorbeigeht, ohne es wahrzunehmen (V. 18-20). Durch die Wiederholung des Adjektivs „grave“ (V. 15; 18) wird eine Verbindung zur läutenden Glocke erzeugt. Carducci beklagt in der Figur des „ciociaro“ die Ignoranz gegenüber dem antiken Erbe. Das durch die Wiederholung betonte Wort „grave“ steht – in Verbindung mit dem sakralen Gebäude – für den lebensfeindlichen christlichen Klerus.

Der Sprecher sieht sich zu einem Gebet an die Göttin Febris gezwungen („Febbre, io qui t'invoco, nume presente“; V. 19f). Febris sei mit Rom immer sehr verbunden (V. 21-

¹²⁶ Übers.: „Es eilen zwischen Caelius und Aventin neblig / die Wolken: der Wind, vom düsteren Feld, kommt er / feucht: im Hintergrund stehen die Albaner Berge / weiß von Schnee. // Über das aschblonde Haar [hat sie] einen grünen Schleier geworfen, / in einem Buch sucht die Britin / nach diesen römischen Mauern, die dem Himmel und der Zeit trotzen. [wörtlich: „nach den Bedrohungen der römischen Mauern an Himmel und Zeit.“] // Kontinuierliche, dicht [gedrängte], schwarze, krächzende / Schwärme von Raben, gleich Wogen / stürzen sie sich gegen die zwei gewaltigen Mauern, die noch schwierigeren [Angriffen] trotzen. // ‚Alte Giganten,‘ – dies scheint zu behaupten der zornige / Schwarm der Auguren – ‚warum fordert ihr den Himmel heraus?‘ / Ernst durch die Lüfte kommt von der Lateranbasilika / das Läuten der Glocken. // Und ein Ciociaro, in einem Mantel gehüllt, ernst pfeifend in seinem dichten Bart, / geht vorbei und sieht nicht. Febris, ich, der ich dich anrufe, / zuständige Gottheit. [...]“

¹²⁷ Die Häufigkeit der Angriffe wird durch das Asyndeton und „Continui“ (V. 9) zu Beginn der Strophe hervorgehoben.

¹²⁸ Die Konjunktivform „insista“ (V. 12) verdeutlicht, dass die wörtliche Rede der Rabenschwärme (V. 13f.) eine Mutmaßung des Sprechers ist.

32), doch die modernen Römer („uomini novelli“ V. 33) widmen sich nicht ihrem Kult, dessen Riten Carducci näher vorstellt (V. 21-32), sondern interessieren sich stattdessen für die „picciole cose“ (V. 34). Die Geringschätzung der Febris überträgt sich auf die gottgleiche Stellung der Stadt Rom: „la dea / Roma qui dorme.“ (V. 35f.).¹²⁹ Die Körperteile (von mir im folgenden Zitat hervorgehoben) der liegenden Göttin werden mit geographischen Angaben der Stadt Rom verknüpft:

[...] Poggiata il *capo* al Palatino augusto,
tra 'l Celio aperte e l'Aventin le *braccia*,
per la Capena i forti *omeri* stende
a l'Appia via. (V. 37-40.)¹³⁰

Die Verbindung der Stadt mit dem Körper der Göttin ist bereits in der dritten Ode aufgegriffen worden, blieb allerdings auf das Forum beschränkt (s. o.). Der Schlaf der Göttin Roma deckt sich mit dem Motiv der Ruine (ital. *rovina*), denn diese beinhaltet zugleich einen Fortbestand und ermöglicht ein erneutes Erwachen.¹³¹ Durch die Verwendung der antiken Strophenform betont Carducci, dass das moderne Rom keine „piccolezza“ ist,¹³² sondern noch immer die Werte des Humanismus verkörpert.

Die fünfte Ode *Alla Vittoria* verweist mit dem Untertitel, *Tra le rovine del tempio di Vespasiano in Brescia*, auf eine weitere Ruine („rovine“) als Schauplatz. Carducci bezieht sich dabei auf eine in einem Museum in Brescia ausgestellte Statue der römischen Siegesgöttin.¹³³ Die Statue hatte unter der Erde („sotto ne la terra“ V. 26) gelegen, sie ist also ein archäologisches Fundstück, das neben den Ruinen einer antiken Tempelanlage ausgestellt wird. Die Bedingung für die Freiheit ist das Bewusstsein des antiken Erbes: Der militärische Sieg wird von Carducci wie eine Konsequenz aus den archäologischen Ausgrabungen dargestellt. Die Bedeutung Brescias für das *Risorgimento* als bedeutender Ausgrabungsort und Kriegsschauplatz wird durch die viermalige Nennung des Ortes in der letzten Strophe betont.

Damit ist diese Ode ein geographischer Exkurs innerhalb des Korpus der Roma-Oden. Die Siegesgöttin steht für militärischen Ruhm. Dies wird in den Schlussversen, die ein

¹²⁹ Der Wechsel der Tempusformen (vorher z. B.: „fûr“; V. 21) unterstreicht den Kontrast zwischen der antiken und der gegenwärtigen Ebene.

¹³⁰ Übers.: „[...] Abgelegt hat sie das Haupt auf dem edlen Palatin / vom Caelius bis zum Aventin öffnet sie ihre Arme, / durch Capena streckt sie ihre starken Schultern / aus bis zur Via Appia.“

¹³¹ Vgl. hierzu Mario Saccenti: *La poesia di Carducci nella poesia delle rovine*. In: *Carducci e Roma*. Roma 2001, S. 13-45.

¹³² „[...] Carducci intende avvalersi della maestosità della strofa saffica per sviluppare meditazioni sulle glorie di Roma antica, sempre comparate alla piccolezza della Roma dei suoi tempi.“ Sterpos: *L'artista e il vate*, S. 287.

¹³³ Vgl. Valgimigli: *Kommentar*, S. 31f.

blutiges Vorgehen gegen Feinde rechtfertigen, deutlich. Zugleich betont Carducci durch die Vergangenheitsform „beverata“ (V. 40) den Abschluss der kriegerischen Auseinandersetzungen. Außerdem sei angemerkt, dass Carducci keine gegenwärtigen Feinde in der Ode erwähnt, sondern sich auf vergangene Konflikte bezieht. Carducci betont den Frieden als Status quo im neugeschaffenen Italien. Dies setzt, trotz der gegensätzlichen Thematik, die Tendenz der vorigen Oden fort: In diesen hat Carducci durch die Bezugnahmen auf die horazisch-epikureische Philosophie betont, dass der neue italienische Staat die persönliche Freiheit sichert. Die Ode *Alla Vittoria* stellt die politische Unabhängigkeit gegen äußere Feinde in den Mittelpunkt.

Zentral in der sechsten Ode ist das Lob der Landschaft, das in *All'Aurora* bereits anklingt, aber sehr stark auf den Sonnenaufgang und die damit verbundene Göttin konzentriert ist. In *Alle fonti del Clitumno* wird die Landschaft zum zentralen Motiv. Durch intertextuelle Verweise wird deutlich, dass Carducci nicht die Natur, sondern einen kulturellen Raum darstellt. Dies beginnt bei der Wahl des titelgebenden Flusses: Den Clitumnus beschreibt Plinius der Jüngere (61/62-113/115 n. Chr.) in einem Brief als locus amoenus und fordert den Adressaten auf, diesen Ort unbedingt zu besuchen.¹³⁴ Carducci hat als moderner Leser des Briefes den Ratschlag beherzigt und die Quelle aufgesucht.¹³⁵ Er stellt fest, dass die von Plinius beschriebene Schönheit noch immer bewahrt ist. Dies wird am ersten Wort der Ode bereits deutlich: „Ancor“ (V. 1) verweist darauf, dass Carducci eine Landschaft darstellt, deren Schilderung er zuvor bei lateinischen Autoren gelesen hatte:¹³⁶

Ancor dal monte, che di foschi ondeggia
frassini al vento mormoranti e lunge
per l'aure odora fresco di silvestri
salvie e di timi,
scendon nel vespero umido, o Clitumno, [...] (V. 1-5.)¹³⁷

¹³⁴ Plin. epist. VIII,8,1: „Vidistine aliquando Clitumnus fontem? Si nondum – et puto nondum: alioqui narrasses mihi –, vide; quem ego – paenitet tarditatis – proxime vidi.“ Zitiert nach: C. Plinius Secundus: Epistulae Liber VIII. Briefe 8. Buch. Lateinisch/Deutsch. Hrsg. und übers. von Heribert Philips. Stuttgart 1995, S. 22-29. Übers. (Philips): „Hast Du schon einmal die Clitumnus-Quelle gesehen? Wenn noch nicht – und ich glaube nicht, denn sonst hättest du es mir erzählt –, so sieh sie Dir an!“

¹³⁵ Reichhaltige Zitate aus den Briefen, die über Carduccis Besuche Auskunft erteilen, hat Valgimigli zusammengestellt; Valgimigli: Kommentar, S. 37f.

¹³⁶ Vgl. „ancora oggi come in antico“; Valgimigli: Kommentar, S. 39.

¹³⁷ Übers.: „Noch immer [oder: Erneut] von dem Berg, der die dunklen Eschen / bewegt im Wind, die dadurch rauschen und der weit / durch die Lüfte den frischen Duft verbreitet von Wald- / salbei und Thymian, [...]“

Die Landschaft ist keine Umgebung, sondern sie ist ein Kunstwerk, das eine künstlerische Einheit bildet. Das Gedicht gibt dies wieder, indem es alle Sinne des Lesers anspricht: Zunächst wird durch die nähere Beschreibung der Landschaft („monte“ V. 1; „frassini“ V. 2; „silvestri“ V. 3) seine bildliche Vorstellungskraft angeregt, es folgt mit dem Wind („vento“ V. 2) ein ebenso hörbares wie fühlbares Rauschen („mormoranti“ V. 2), das durch den Titel der Ode zugleich das Plätschern der Quelle suggeriert. Zuletzt wird mit den Kräutern („salvie e di timi“ V. 4) auch der Geruchssinn („odora fresco“ V. 3) angesprochen. Alle Sinneseindrücke sind positiv konnotiert – der Ort ist auf jeder Ebene der menschlichen Wahrnehmung schön.

Carducci beschreibt im Folgenden eine Bauernfamilie: Die Mutter, durch ihre Sonnenbräune („adusta“ V. 9) als Frau vom Land charakterisiert, dient als Bindeglied zwischen dem Sohn, der sich um das Schaf („pecora“ V. 7), und dem Vater („padre“ V. 13) als Bauern, der sich um die Stiere („bei giovenchi“ V. 16) kümmert. Dies verbindet als literarische Vorbilder Vergils *Bucolica* (Hirtendichtung) mit seinen *Georgica* (Ackerbau). Der Clitumno hat aufgrund der Prätexte von Vergil und Plinius eine besondere literarische Bedeutung, er ist kulturstiftend, auch wenn er wegen seiner geringen Länge im Atlas schwer zu finden ist.

Carducci ordnet den Clitumno in die historische Region Umbriens ein, das von dem Apennin-Gebirge aus betrachtet, als „grande, austera, verde“ (V. 22) gepriesen wird. Umbriens antike Ursprünge werden betont (V. 21-32). Daran anknüpfend folgt ein längerer geschichtlicher Abriss (V. 41-48), beginnend mit der Ablösung der als erste dort herrschenden Umbrer – nach denen die Region noch immer benannt ist – durch die Etrusker und schließlich durch die Römer. Zusammengefasst werden die Herrscherwechsel als „tre imperi“ (V. 41). Für den Sprecher ist dies zunächst eine „verborgene Geschichte“ („arcane istorie“ V. 32) – erst die Inspiration durch am Fluss wachsende Bäume offenbart sie:

[...] Chi l'ombre indusse del piangente salcio
su' rivi sacri? ti rapisca il vento
de l'Apennino, o molle pianta, amore
d'umili tempi!

Qui pugni a' verni e arcane istorie frema
co 'l palpitante maggio ilice nera,
a cui d'allegria giovinezza il tronco
l'edera veste: [...] (V. 29-36.)¹³⁸

¹³⁸ Übers.: „Wer warf die Schatten der Trauerweide / auf die heiligen Bäche? Dich entreiße der Wind / des Apennin, o weichliche Pflanze, Liebe / der demütigen [ärmlichen] Zeiten! // Hier kämpfe mit den Wintern und flüstere geheimnisvolle Sagen / mit dem Lufthauch des Mais, schwarze Eiche: / mit jugendlicher Freude am Stamm / rankt der Efeu. [...]“

Bemerkenswert ist, dass Carducci die Trauerweide („piangente salcio“ V. 29) als „invasive Art“¹³⁹ ablehnt, da sie die „heiligen Ufer“ („rivi sacri“ V. 30) des Flusses verunreinige. Sie wird mit „d’umili tempi“ (V. 32) verknüpft, womit Carducci auf die Zeit vor dem *Risorgimento* anspielt (vgl. „de l’età mesta giorni“ *Ideale* V. 10). Er spielt mit der Ähnlichkeit der Wörter „pianta“ (V. 31; „Pflanze“) und „pianto“ („Träne“; vgl. das hiermit verwandte „piagente“ V. 29). Demgegenüber stellt er die schwarze Eiche („ilice nera“ V. 34), die als Latinismus (statt ital. „quercia“) ins Auge fällt und folglich als Urgewächs aus antiker Zeit charakterisiert wird. Bei Horaz (carm. III,13) wächst eine Eiche an einer anderen Quelle, nämlich der „fons Bandusiae“ (V. 1)¹⁴⁰: Die Quelle dient neben Stieren („tauris“ V. 11) auch den kleineren Nutztieren („pecori“ V. 12) zum Trinken. Carducci scheint bereits in der Beschreibung der Bauernfamilie (s. o.) auf diese Horazische Ode anzuspitzen. Horaz schließt seine Ode, indem er sich von dem Flussgott Nachruhm für die Eiche (und damit auch für seinen Gesang) wünscht:

[...] fies nobilium tu quoque fontium
me dicente cavis inpositam ilicem
saxis, unde loquaces
lympae desiliunt tuae. (V. 13-16.)¹⁴¹

Dies erfüllt Carducci, indem er sich durch die Sprachmischung mit einer lateinischen Vokabel auf Horaz bezieht. Für beide Dichter ist die Landschaft eine Inspirationsquelle: Das Plätschern beschreiben beide onomatopoetisch – Horaz als redselig („loquaces“ V. 15), Carducci als murmelnd („mormoranti“ V. 1). Während bei Horaz die intertextuellen Verweise zu griechischen Vorbildern in der Ode hinter der Beschreibung und den eigenen Besuch der Quelle zurücktreten,¹⁴² hat der intertextuelle Bezug zu den lateinischen Texten bei Carducci, trotz des tatsächlichen Besuches, eine zentrale Funktion: Er schafft einen kulturellen Ort, der eine Kontinuität des modernen Italiens mit dem antiken Rom – und den damit verbundenen Werten des Humanismus – darstellt. Ein Bild verdeutlicht dies: Um die Eiche, für ihre Langlebigkeit bekannt, wächst junger Efeu („[...] a cui d’allegra

¹³⁹ Vgl. Valgimigli: Kommentar, S. 41.

¹⁴⁰ Ebd., S. 42, der die Stelle aber nicht näher betrachtet.

¹⁴¹ Übers. (Kytzler mit leichten Änderungen): „O Quelle Bandusias, klarer als Kristall, / wert süßen Weines nicht ohne Blumen / morgen wird dir geopfert ein Bock, / dem die Stirn starrt von Hörnern // zum ersten Mal, Liebe und Kampf zu versprechen – / umsonst, denn färben wird dir [Bandusia] die eisigen / Fluten mit rotem Blut / der Spross der munteren Herde. // Dich heiß die sengende Stunde des Hundsterns / nicht weiß zu treffen, du freundliche Frische / den vom Plug ermatteten Stieren / spendest und dem schweifenden Kleinvieh. // Werden wirst auch du eine der berühmten Quellen, / da ich besinge die Eiche, die wächst auf den hohlen / Felsen, von denen geschwätzig / herabrinne deine Wasser [wörtlich: Flussgottheiten].“

¹⁴² Vgl. Syndikus: Die Lyrik des Horaz II, S. 129f.

giovinezza il tronco / l'edera veste“ V. 35f.). Diese Verjüngung des Antiken ist eine Allegorie für das Risorgimento.

Die Eiche kann als Zeuge Auskunft geben, ebenso die Zypressen, die schon bei Plinius erwähnt werden (epist. VIII,8,2). Der von diesen Bäumen inspirierte Gesang beinhaltet, dass die drei Imperien („tre imperi“ V. 41) der Umbrier, Etrusker und Römer eine harmonische Einheit bilden, die jedoch von außen bedroht wird: Erster Eindringling (die bereits erwähnte Trauerweide erscheint wie ein anachronistischer Vorbote) sind die Punier unter Führung des später genannten Hannibal („Ànibal“ V. 68), die das friedliche Idyll der Hirten und Bauern gefährden. Mit einem „Ruf“ („grido“ V. 53) beginnt eine wörtliche Rede, in der die Bevölkerung aufgefordert wird, alle Dinge stehen und liegen zu lassen, um die Invasion der Punier abzuwenden. Mit der wörtlichen Rede wirkt das Geschehen gegenwärtig, zugleich ist ein weiterer intertextueller Bezugspunkt markiert. Hier eine Gegenüberstellung der entsprechenden Textstellen:

[...]
 lascia il bue grasso tra le canne, lascia
 il torel fulvo a mezzo solco, lascia
 ne l'inclinata quercia il cuneo, lascia
 la sposa a l'ara;
 e corri, corri, corri! con la scure
 corri e co' dardi, con la clava e l'asta:
 corri! minaccia gl'itali penati
 Ànnibal diro. — [...] (V. 61-68.)¹⁴³

[...] Leave untended the herd,
 The flock without shelter;
 Leave the corpse uninterr'd,
 The bride at the altar;
 Leave the deer, leave the steer,
 Leave nets and barges;
 Come with your fighting gear,
 Broadswords and targes.
 Come as the winds come when
 Forests are rended;
 Come as the waves come when
 Navies are stranded:
 Faster come, faster come,
 Faster and faster,
 Chief, vassal, page and groom,
 Tenant and master. [...] ¹⁴⁴

An dieser Stelle steht für die Eiche nun das italienische Wort („quercia“ V. 63), nachdem Carducci zuvor einen Latinismus verwendet hat. Auch der Prätext ist nun modern: Mit Walter Scott (1771-1832) als schottischem Vorbild zwischen all den antiken Reminiszenzen – die zitierte Passage enthält weitere Bezugnahmen auf antike Texte –¹⁴⁵ erweitert

¹⁴³ Übers.: „[...] lasse das fette Rind bei den Schilfrohren, lasse / den rotblonden Stier auf halber Furche, lasse / in der geneigten Eiche den Keil, lasse / die Braut am Altar; // und eile, eile, eile! Mit dem Beil / eile und mit Pfeilen, mit der Keule und der Lanze! / Eile! Es bedroht Italiens Penaten / der furchtbare Hannibal. [...]“

¹⁴⁴ Walter Scott: Pibroch of Donald Dhu. In: John MacQueen (Hg.): The Oxford Book of Scottish Verse. Oxford 1966, S. 434f.; hier: V. 17-32.

¹⁴⁵ Valgimigli verweist auf zwei Stellen in Vergils Aeneis und auf drei Stellen in den Oden des Horaz; vgl. Valgimigli: Kommentar, S. 44f.

Carducci den kulturellen Ort auf einen Bereich, der nicht von den Römern erobert wurde. Scott wurde im Risorgimento stark rezipiert; seine Bedeutung spiegelt sich darin, dass Riall ihn in ihrem Garibaldi-Buch öfter erwähnt als Carducci. In Scotts Folge fungierten italienische Abenteuer-Romane als Vehikel für politische Agitation, da die Romane die strenge Zensur umgehen konnten.¹⁴⁶ Carducci nutzt das kommunikative Potential des populären schottischen Autors und kann so die Antike näher an den zeitgenössischen Leser heranrücken. Die Funktion der Bezugnahmen liegt auf der Ebene des Folgetextes; der Prätext wird zum Material, mit dem Carducci eine eigene Aussage trifft, ohne dabei die Aussagen des Prätextes zu behandeln.

Die Inspiration durch weitere moderne europäische Autoren verschiedener Nationalitäten neben Walter Scott wurde bereits erwähnt: Leconte de Lisle in *All'Aurora* als Quelle für eine Orientierung am Vedischen sowie August von Platen für die Wahl der metrica barbara (s. o.). Selbst Thema werden die modernen Autoren und ihre Bedeutung für Carduccis Antikenrezeption in seiner Ode auf Shelley, *Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley* (XLVIII). Der Titel bezieht sich auf Keats *Ode on a Grecian Urn*. Die Ode ist kein Nachruf; stattdessen werden Figuren der neuzeitlichen europäischen Literatur mit antiken Figuren gleichgesetzt.¹⁴⁷ Die großen Dichtungen, die für deutsche, französische und englische Nationalisten zweifelsohne identitätsstiftend sind, werden als Nachfolgetexte der antiken Literatur gedeutet, in die sich Carducci einreihet. Shelley selbst ist ein wesentlicher (von Valgimigli nicht zur Sprache gebrachter) Bezugspunkt in der Clitumno-Ode. Dies hat Martha Teach Gnudi bereits 1936 erkannt:

In *Queen Mab* Shelley expresses, as Carducci does in the *In una chiesa gotica* and in *Alle fonti del Clitumno*, the same rebellion towards Catholic thought and towards the ascetic concept of life, the same regret for the passing of ancient myths and symbols.¹⁴⁸

All diese modernen Bezugnahmen¹⁴⁹ dienen, neben ihrer praktischen Funktion als Inspiration, zur Untermauerung des gegenwärtigen Anspruch Italiens als legitimer Nachfolger des antiken Rom, den es jedoch mit den übrigen europäischen Nationen teilt.

Carducci verknüpft Moderne und Antike durch die Wahl der geographischen Namen: Mit den lateinischen Namen treten die Stadt Bevagna („Mevania“ V. 55) und der Fluss

¹⁴⁶ Vgl. Lucy Riall: *Garibaldi. Invention of a Hero*. New Haven, London 2007, S. 25.

¹⁴⁷ Jeweils ein Distichon bilden so u. a. die Paare „Sigfrido ed Achille“ (V. 13f. Wagner taucht namentlich im Distichon V. 39f. auf); „Ofelia [...] Ifianassa“ (V. 15f.); „Rolando con Ettore“ (V. 17f.) und „Lear [...] Edippo“ (V. 21f.).

¹⁴⁸ Martha Teach Gnudi: Shelley and Carducci. In: *Italica* 13,3 (1936), S. 79-84; hier: S. 81.

¹⁴⁹ Hinzu kommen Baudelaires *Les Fleurs du Mal* XXIII in *Fantasia* (XXVI).

Nera („Ner“ V. 58) in Erscheinung, mit den italienischen Namen die Städte „Spoleto“ (V. 59) und „Todi“ (V. 60). Erstere hieß auf Lateinisch ‚Spoletium‘ und wurde nach der für die Römer vernichtenden Schlacht am Trasimenischen See (217 v. Chr.) von Hannibal angegriffen, aber von der Bevölkerung erfolgreich verteidigt,¹⁵⁰ woran Carducci in zwei Strophen erinnert (V. 69-76). Nach dieser Schlacht lässt der Sprecher den Topos des bukolischen Idylls wiederaufleben.¹⁵¹ Die Wiederaufnahme von Plinius wird mit „Tutta ora tace“ (V. 77) eingeleitet, an sich ein Verweis auf idyllische Ruhe, mit der späteren wörtlichen Wiederholung (V. 105) aber negativ konnotiert, da dies ein Indikator für den Verlust des Ruhmes der Stadt Rom ist: „Roma / piú non trionfa.“ (V. 112). Diese Feststellung ist verknüpft mit einer nahezu wörtlichen Übernahme von Versen aus Vergils *Georgica*,¹⁵² die ebenfalls den Clitumno besingen:

[...] Non piú perfusi del tuo fiume sacro
menano i tori, vittime orgogliose,
trofei romani a i templi aviti: Roma
piú non trionfa.¹⁵³

Piú non trionfa, poi che un galileo
di rosse chiome il Campidoglio ascese,
gittolle in braccio una sua croce, e disse
— Portala, e servi. — [...] (V. 109-116.)¹⁵⁴

Bereits in den vorigen Oden wird der Verlust antiker Rituale beklagt; durch die sofortige Wiederholung des „piú non trionfa“ (V. 113) werden der damit verbundene Bedeutungsverlust betont und im Anschluss ein Grund genannt: das Christentum, worin man konkret den römisch-katholischen Klerus erblicken kann. Es wird repräsentiert durch „un galileo“ (V. 113),¹⁵⁵ der die Nymphen verdrängt habe („Fuggîr le ninfe“ V. 117). Die aus den ersten Oden bekannte Kritik an der lebensfeindlichen Institution Kirche setzt sich fort:

[...] Fuggîr le ninfe a piangere ne' fiumi
occulte e dentro i cortici materni,

¹⁵⁰ Beschrieben bei Titus Livius (Liv. ab urbe condita XXII,9).

¹⁵¹ Vgl. „[I] Carducci ritorna alla descrizione di Plinio [...]“; Valgimigli: Kommentar, S. 46.

¹⁵² Ebd., S. 49.

¹⁵³ Vgl. mit Verg. Georg. II,146-148: „[...] hinc albi, Clitumne, greges et maxima taurus / victima, saepe tuo perfusi flumine sacro, / Romanos ad templa deum duxere triumphos. [...]“ Zitiert nach: P. Vergilius Maro: Opera. Hrsg. von R. A. B. Mynors. Oxford 1969. Übers.: „[...] von hier, Clitumnus, schneeweiße Herden und als größte Opfer, / der Stier, oft mit deinem heiligen Flusswasser benetzt, / römische Triumphe zu den Tempeln der Götter führten. [...]“

¹⁵⁴ Übers.: „[...] Nicht mehr benetzt mit deinem heiligen Flusswasser / treiben die Stiere, stolze Opfer, / römische Triumphe zu den Tempeln der Ahnen: Roma / triumphiert nicht mehr. // Triumphiert nicht mehr, seit ein Galiläer / mit roten Haaren das Kapitol bestieg, / sein Kreuz ihr [Roma] in die Arme legte, und sagte / — trage es und diene. — [...]“

¹⁵⁵ Hier ist es wohl „difficile non attribuire una connotazione negativa.“; Sterpos: L'artista e il vate, S. 290.

od ululando dileguaron come
 nuvole a i monti,
 quando una strana compagnia, tra i bianchi
 templi spogliati e i colonnati infranti,
 procedé lenta, in neri sacchi avvolta,
 litaniando,
 e sovra i campi del lavoro umano
 sonanti e i clivi memori d'impero
 fece deserto, et il deserto disse
 regno di Dio. [...] (V. 117-128.)¹⁵⁶

Carducci stellt das antike Erbe der christlichen Kirche gegenüber und verwendet dafür den Kontrast zwischen Weiß und Schwarz. Positiv erscheinen die antiken Heiligtümer zunächst durch ihre weiße Farbe („bianchi / templi“ V. 121f.); doch sie sind nun verlassen („spogliati“ V. 122), ihre Säulengänge zerstört („i colonnati infranti“ V. 122). Stattdessen erscheinen neben ihnen schwarz gekleidete Mönche („in neri sacchi“ V. 123). Deren Ritual erscheint durch das negativ behaftete „litaniando“, das den Adoneus komplett ausfüllt und besonders betont erscheint, lächerlich. Carducci spitzt dies zu, indem er diese Litanei durch das Polysyndeton in der folgenden Strophe imitiert. Der Leser kann in dem unheimlichen Auftreten der seltsamen Prozession („una strana compagnia“ V. 121) das Fliehen der so lebensfrohen wie scheuen Nymphen gut nachvollziehen. Das christliche Dogma *ora et labora*, zuvor im Adoneus („Portala i servi.“ V. 116) paraphrasiert, ist eine Gefährdung für die Landschaft – die blühende, ertragreiche Idylle wird zu einer Wüste (V. 127). Neben der politischen Bedrohung, die das Christentum für Italien darstelle („più non trionfa“ s. o.), betont Carducci, wie in den Oden *All'Aurora* (II) und *In una chiesa gotica* (IX) (s. o.), die Auswirkung auf das Individuum durch die Ablehnung der Freude,¹⁵⁷ wobei das Subjekt des Satzes weiterhin „un galileo“ ist:

[...] Maledicenti a l'opre de la vita
 e de l'amore, ei deliraro atroci
 congiugnimenti di dolor con Dio
 su rupi e in grotte: [...] (V. 133-136.)¹⁵⁸

¹⁵⁶ Übers.: „Es flohen die Nymphen, um zu weinen in den Flüssen, / verborgen und zwischen den mütterlichen Baumrinden, / oder sie flogen weinend wie / Wolken in die Berge, // als ein seltsamer Zug, unter den weißen / nackten Tempeln und den zerstörten Säulengängen, / langsam vorrückt, in schwarze Kutten gehüllt, / Litaneien sagend, // und die Felder, auf denen die Arbeit der Menschen / ertönt, und die Hügel, Zeugen der Herrschaft, / machte er [un galileo / ein Galiläer] zur Wüste und er nannte die Wüste / das Reich Gottes. [...]“

¹⁵⁷ Vgl. Sterpos: *L'artista e il vate*, S. 290f.

¹⁵⁸ Übers.: „[...] Er [un galileo] verfluchte die Werke des Lebens / und der Liebe, und phantasiert sich fürchterlich / zu verbinden im Schmerz mit Gott / auf Felsen und in Höhlen: [...]“

Schmerz („dolor“ V. 135) tritt an die Stelle der Liebe („l'amore“ V. 134). Dennoch endet das Gedicht mit einem positiven Blick in die Zukunft:

[...] Salve, o serena de l'Ilisso in riva,
o intera e dritta a i lidi almi del Tebro
anima umana; i fòschi dí passaro,
risorgi e regna.

E tu, pia madre di giovenchi invitti
a franger glebe e rintegrar maggesi
e d'annitrenti in guerra aspri polledri
Italia madre,

madre di biade e viti e leggi eterne
ed inclite arti a raddolcir la vita,
salve! a te i canti de l'antica lode
io rinnovello.

Plaudono i monti al carme e i boschi e l'acque
de l'Umbria verde: in faccia a noi fumando
ed anelando nuove industrie in corsa
fischia il vapore. (V. 141-156.)¹⁵⁹

Carducci verbindet zunächst das Griechische mit dem Römischen, indem er die „menschliche Seele“ („anima umana“ V. 143) mit der Küste des griechischen Ilissos (V. 141) und dem römischen Tiber (V. 142) verbindet. In den beiden Schlussversen werden die technischen Errungenschaften der industriellen Revolution („nuove industrie“; V. 155 „vapore“ V. 156) angeführt. Dieser Fortschritt gibt dem grünen Umbrien („l'Umbria verde“ V. 154) seine Herrlichkeit zurück. Dass der Auslöser das *Risorgimento* ist, zeigt sich in der Anlehnung an den Epochenbegriff, der wie in der Auftaktode (s. o.) im Verb „rinnovellare“ (V. 152) durchschimmert, das im Adoneus betont steht und durch die grammatikalische erste Person den Anteil des Dichters Carducci hervorhebt. Der Erfolg der Einigung Italiens drückt sich im Privaten aus, denn die epikureische Freude am Leben ist nun gegeben („raddolcir la vita“ V. 150).

Die ersten sechs Oden sind eng miteinander verbunden. Zentrales Thema ist die Beendigung einer düsteren Zeit („l'età mesta giorni“ I, V. 10) durch das *Risorgimento*, auf das durch etymologische Referenzen aus dem Wortfeldern ‚Erneuerung‘ und ‚Wiederbelebung‘ verwiesen wird. Das *Risorgimento* ist nicht auf politische Erfolge beschränkt,

¹⁵⁹ Übers.: „[...] Sei begrüßt, o heitere am Strand des Ilissos, / o ganze und gerade an den hehren Ufern des Tibers / menschliche Seele; die düsteren Tage sind vergangen, / blühe wieder auf und herrsche. // Und du, fromme Mutter von unermüdlichen jungen Stieren, / die aufbrechen die Erdschollen und pflügen das Brachland, / und den wiehern im Krieg stolz und kühnen Fohlen / italienische Mutter, // Mutter von Getreide und Weinreben und der ewigen Gesetze / und schöner Künste zur süßen Gestaltung des Lebens, / sei begrüßt! Dir die antiken Loblieder, / erneure ich. // Beifall findet bei den Bergen das Lied und bei den Wäldern und Flüssen / des grünen Umbriens: vor unseren Augen [rasen] rauchend / und keuchend die neuen Industrien im pfeifenden / Lauf des Dampfes.“

sondern geht einher mit den Werten des Humanismus: Haupthindernis einer Humanisierung der Lebenssituation sei die christliche Dogmatik, die entgegen einer epikureischen Lehre steht. Carducci erhofft sich von der Einigung Italiens, dass der Klerus an Macht verliert und das Volk dadurch die Fähigkeit erlangt, ein freies Leben zu führen. Wenn Carducci scharfe Kritik an denjenigen äußert, die nicht den Ruhm Italiens erkennen, spricht er das Unvermögen seiner Mitbürger an, freie und glückliche Menschen zu sein. In erster Linie betrifft diese Kritik das einfache Volk, das nicht Adressat des Textes ist. Dies ist angesichts der seinerzeit hohen Analphabetenrate nicht verwunderlich. Der Adressat ist die Elite, bei der eine bereits vorhandene Begeisterung für die junge Nation gefestigt werden soll. Carducci selbst hat sich bildungspolitisch betätigt und das Ziel verfolgt, eine breite Kenntnis der literarischen Tradition Italiens zu schaffen (s. II,1.1).

Die nach der Hauptstadt betitelte siebte Ode (*Roma*) bietet ein Fazit der sechs Roma-Oden Carduccis. Einige Motive und auch Formulierungen der vorigen Oden werden hier aufgegriffen: So stellt der Sprecher sich explizit gegen die „cose piccole“¹⁶⁰ – mit ähnlicher Wortwahl wurde in der *Terme*-Ode (s. o.) angedeutet, dass die moderne Folklore eine geringere Bedeutung für die italienische Kultur habe als die Riten der Antike. Detaillierter als in den Oden III und IV wird der Körper der personalisierten Stadt¹⁶¹ zur Beschreibung der Stadtopographie verwendet.¹⁶² Das Sonnenmotiv, zentral in der zweiten Ode, dient zur indirekten Vergöttlichung der Stadt.¹⁶³ Der Bezug auf die Schiffsallegorie (V.21f.) ist eine Bezugnahme auf Horaz (carm. I,14). Ursprünglich geht diese Allegorie des ‚Staatschiffs‘ auf Alkaios (6 LP und 326 LP) zurück.¹⁶⁴ Carducci weicht von den Prätexten ab, indem er Sonnenschein anstelle des Sturms setzt (V. 9f.). Die Zweifel aus den vorigen Oden (insbesondere II, IV) scheinen beseitigt, das Staatsschiff hat den ruhigen Hafen erreicht. Durch die Abweichung wird deutlich, dass Carducci die Allegorie für die

¹⁶⁰ „Non curioso a te de le cose piccole io vengo [...]“ (V. 3). Übers.: „Nicht wegen der Neugierde an den kleinlichen Dingen komme ich zu dir [...]“.

¹⁶¹ „e tu da i sette colli protendi, o Roma, le braccia / a l’amor che diffuso splende per l’aure chete.“ (V. 13f.). Übers.: „und von den sieben Hügeln streckst du, o Roma, die Arme aus / nach der Liebe, die [um dich] verbreitet leuchtet in der stillen Luft.“

¹⁶² Der Sprecher befindet sich auf dem Hügel Janiculum: „[...] mentr’io da ’l Gianicolo ammiro l’imagin de l’urbe [...]“ (V. 15-19.) Übers.: „[...] während ich vom Janiculum bewundere das Bild der Stadt, das gewaltige Schiff, startend zur Herrschaft der Welt. [...]“

¹⁶³ „[...] Cingimi, o Roma, d’azzurro, di sole m’illumina, o Roma: / raggia divino il sole pe’ larghi azzurri tuoi. [...]“ (V. 9f.) Übers.: „[...] Umarme mich, o Roma, mit deiner Bläue, mit Sonne erleuchte mich, o Roma: / es strahlt die göttliche Sonne durch dein weites Blau. [...]“

¹⁶⁴ Vgl. Syndikus: Die Lyrik des Horaz I, S. 14. Eine ausführliche Besprechung des Topos bietet Eckart Schäfer: Das Staatsschiff. Zur Präzision eines Topos. In: Peter Jehn (Hg.): Toposforschung. Eine Dokumentation. Frankfurt am Main 1972, S. 259-292.

Beschreibung Italiens als stabilen Staat nutzt. Auch das Verhältnis zum katholischen Klerus ist beruhigt. Der Vatikan spricht Rom selig („benedice“ V. 11). Allerdings ist dies die Folge der Antike, deren Heiligkeit noch in der Ruine vorhanden ist:

[...] Ei benedice al fósco Vaticano, al bel Quirinale,
al vecchio Capitolio santo fra le ruine; [...] (V. 11f.).¹⁶⁵

Carducci fordert in seinem *Preludio* eine Hinwendung zum antiken Vers und begründet dies vorwiegend mit der fehlenden Leidenschaft der zeitgenössischen Dichtung (s. II,1.1). In seinen weiteren *Odi barbare* setzt Carducci diese Forderung um. Durch die exakte Einhaltung der Metrik und den Verzicht auf in der italienischen Dichtung etablierte Alternativen für das Distichon ist er dabei äußerst konsequent. Durch zahlreiche Latinismen und die häufige Verwendung von Hyperbata – also einer Imitation des freien lateinischen Satzbaus – verknüpft Carducci das Italienische mit dem Lateinischen und gibt die kulturelle Kontinuität von der Antike zur Gegenwart sprachlich wieder.

Die Oden erfüllen mit einem hohen Stil und Pathos die Norm der erhabenen Form. Zugleich wird Carducci, insbesondere im Zusammenhang mit dem katholischen Klerus, an wenigen Stellen polemisch. Die Polemik weicht im Verlauf des gesamten Odenwerks leisen Tönen und Ironie. Die ersten Oden sind geprägt von einem Wechsel der Stimmung: Zunächst ist der Sprecher begeistert von der Anwesenheit der Göttinnen und beschreibt dies mit Sinneseindrücken. Besonders prägnant ist dies in der Clitumno-Ode: Hier wird die Wahrnehmung der schönen Landschaft durch alle Sinne beschrieben. Die positiven Eindrücke des Sprechers werden durch seine Mahnungen als poeta vates kontrastiert. Dabei entsteht ein Gegensatz zwischen hell und dunkel, wobei das Christentum – gemeint ist der katholische Klerus – und die Zeit vor dem Risorgimento mit düsteren Motiven (z. B. Winter) und die Antike und die Zeit nach der Einigung Italiens mit freundlichen Motiven (z. B. Frühling) verknüpft werden. Insgesamt zeichnet sich ab, dass die Stimmung dauerhaft ins Positive wechselt.

Die zahlreichen Bezugnahmen auf lateinische und griechische Texte haben für sich genommen keine große Relevanz, ergeben jedoch zusammen eine Systemreferenz auf die Antike. Indem er sich auf Texte der Renaissance und der jüngeren italienischen Literatur bezieht, betont Carducci die historische Kontinuität von der Antike bis in die Gegenwart. Italien wird zum legitimen Erben des antiken Roms. Artefakte (wie z. B. die Statue der

¹⁶⁵ Übers.: „[...] Sie [Roma] segnet den dunklen Vatikan, den schönen Quirinal, / das alte, heilige Kapitol inmitten der Ruinen. [...]“

Siegesgöttin in *Alla Vittoria*) oder Ruinen antiker Gebäude, aber auch weiterhin bestehende gotische Kirchen zeugen von dieser Kontinuität. Durch die Bezeichnung der Kirchen mit dem Latinismus „templi“ überschreibt Carducci nicht das Christentum mit der antiken Mythologie, sondern er verbindet die Religionen der Antike mit der Moderne.

Carduccis Bezugnahme auf die vedische Mythologie in *All'Aurora* ist hingegen stark in dem Interesse der Zeit begründet, sich mit der altindischen Kultur auseinanderzusetzen: Das Vedische wird durch die *Poèmes antiques* von Leconte de Lisle vermittelt, an dessen *Poèmes barbares* der zeitgenössische Rezipient beim Lesen des Titels *Odi barbare* gedacht haben wird. Carducci betont nicht die Nähe Italiens zum Vedischen, sondern die Nähe seines eigenen Vorhabens zum französischen Vorbild. Durch die Nennung fremdsprachlicher Autoren (Shelley), durch Anspielungen und Zitate (de Lisle, Scott) sowie das Zitieren eines fremdsprachlichen Gedichtes als Motto (Platen) betont Carducci, dass er Italien im Rahmen einer europäischen Tradition versteht. Auch die Verwendung der antiken Vers- und Strophenformen, das hat der Blick in die Metrikgeschichte gezeigt, geht auf deutsche Vorbilder zurück. In seinem nach den *Odi barbare* verfassten Gedichtband widmet sich Carducci erneut romanischen Formen, ohne sich von den antiken Formen ganz abzuwenden. Daher wählte er den Titel *Rime e ritmi*, wobei „rime“ für die traditionell gereimte italienische Lyrik und „ritmi“ für die reimlosen, aber streng rhythmisch normierten Formen der Antike steht. Angesichts der Entwicklung innerhalb der *Odi barbare* ist dies ein logischer nächster Schritt: Die Kontinuität vom antiken Rom zum modernen Rom ist wiederhergestellt.

Die Nation ist in Carduccis Ausprägung des Humanismus ein zentrales Element. Denn ohne sie erscheint ein humanes Leben nicht möglich, da es an einer nötigen politischen Stabilität und einem Schutz vor willkürlicher Gewalt fehlt. Der Einzelne müsse jedoch ein Bewusstsein für die „tradizione poetica“ haben, ansonsten würde die Konstruktion Italiens unmittelbar scheitern. Mit seinem humanistischen Verständnis der Nation verfolgt Carducci eine Liberalisierung, die durch eine Vermittlung der antiken Kultur als integralem Bestandteil der italienischen Kultur erreicht wird. Carducci verbindet – wie Horaz in seiner ersten Römerode –¹⁶⁶ das Epikureische mit der *virtus*. Die Wiederherstellung dieser antiken Werte führt zu einem funktionierenden Staat, der die Sicherheit des Einzelnen wahrt und zugleich durch eine Begrenzung der klerikalen Macht die persönliche Freiheit schützt.

¹⁶⁶ Vgl. Nisbet, Rudd: Commentary III, S. 3f.

2. Die Landschaft als Verbindung Kataloniens zur Antike

Escolta, Espanya, – la veu d'un fill
que et parla en llengua – no castellana;
parlo en la llengua – que m'ha donat
la terra aspra:
en 'questa llengua – pocs t'han parlat;
en l'altra, massa. [...]
(Joan Maragall: *Oda a Espanya*, V. 1-6.)¹

Joan Maragall (1860-1911), der Begründer der modernen katalanischen Literatur, musste noch explizit auf den Sprachpluralismus in Spanien hinweisen. Neben Kastilisch gebe es eine Sprache – Maragall wiederholt auffallend oft das Wort „llengua“ (V. 2; 3; 5) –, die ihm das „raue Land“ gegeben habe („que m'ha donat / la terra aspra“ V. 3f.). Diese Bezugnahme auf die Landschaft ist eines der zentralen Verfahren, anhand derer Maragalls Landsmann Costa i Llobera sein Konzept von einer katalanischen Dichtung entworfen hat. Dabei grenzt er sich, wie sich im Rahmen der Einzeltextanalyse zeigen wird, deutlich von Maragall ab und steht zu Beginn eines neuen Abschnittes der katalanischen Literatur.

2.1 Priester und Dichter: Miquel Costa i Llobera (1854-1922)

Der Mallorquiner Miquel Costa i Llobera² hat als erster Dichter in katalanischer Sprache antike Vers- und Strophenformen verwendet.³ Auf ein großes Interesse der Literaturwissenschaft an seinem Werk lassen die ab 2004 erschienenen Werkausgaben schließen, die ausführliche Einführungen und einen textkritischen Apparat enthalten.

Costa stammte aus gutbürgerlichem Milieu und studierte in Madrid Rechtswissenschaft.⁴ Zugleich verkehrte er während seiner Zeit auf dem spanischen Festland mit Intellektuellen, die sich um eine Wiederbelebung der katalanischen Kultur bemühten, die bis ins 19. Jahrhundert hinein ein Schattendasein fristete.⁵ Zwei Berufungen führten Costa von seinen eigentlichen Studienabsichten fort: die Literatur und der christliche Glaube. Die Ausbildung zum Priester absolvierte er in Rom, wo sich seine literarischen

¹ In: Johannes Höhle, Antoni Pous (Hgg.): *Katalanische Lyrik im zwanzigsten Jahrhundert. Eine Anthologie*. Mainz 1970, S. 30-33. Übers. von Höhle/Pous: „Hör, Spanien, die Stimme eines Sohnes, / der mit dir eine Sprache redet, die nicht kastilisch ist; / ich rede in der Sprache, die mir das rauhe Land / gegeben hat: / in dieser Sprache haben wenige mit dir geredet; / in jener anderen allzuvielen.“

² In älteren Ausgaben kann der Name in kastilischer Schreibweise stehen (z. B. Miguel Costa y Llobera: *Horacianos*. Barcelona ³1930). Bei katalanischen Namen wird die heute geläufigere Form gewählt.

³ Vgl. Johannes Höhle: *Die katalanische Literatur von der Renaixença bis zur Gegenwart*. Tübingen 1982, S. 36.

⁴ Für biographische Angaben vgl. <https://www.escriptors.cat/autors/costam/biografia>; zuletzt aufgerufen am 05.05.2022.

⁵ Auf die sogenannte ‚Renaixença‘ wird am Ende dieses Kapitels und im folgenden Kapitel noch näher eingegangen.

Ambitionen verstärkten. In Rom entschloss er sich zu einem Sprachwechsel: Während die früheren Gedichte in seiner Muttersprache Katalanisch verfasst waren, schrieb er nun auf Kastilisch, da er sich so eine größere Leserschaft erhoffte (s. u.).

In Anschluss an seine Rückkehr nach Mallorca als geweihter Priester (1890) veröffentlichte Costa zunächst den auf Katalanisch verfassten Band *De l'agre de la terra* (Wörtlich: „Über die Säure des Bodens“ 1897). Der Titel verweist auf die Fruchtbarmachung des Bodens für den Ackerbau. Die darin enthaltenen Gedichte sind der Epik näher als der Lyrik⁶ und erzählen mallorquinische Legenden. Mit dem Titel verdeutlicht Costa, dass er seine Sammlung als Pionierleistung für eine mallorquinische Volksdichtung versteht: Er macht einen literarischen Boden fruchtbar. Sie richten sich stilistisch wie inhaltlich an eine breite, aber regionale Leserschaft.⁷ Fortgesetzt wurde dieses Konzept von Costa mit *Tradicions i fantasies* (1903). Die dazwischen veröffentlichten *Líricas* („Gedichte“ 1899) auf Kastilisch zielten hingegen auf eine intellektuelle Leserschaft; zugleich erhoffte sich Costa durch das Spanische eine breitere – internationale – Wirkung: „Les *Líricas* ben aviat tingueren una certa projecció internacional.”⁸ In der Tat erreichte er Aufmerksamkeit in den ehemaligen amerikanischen Kolonien.⁹ Die verwendeten Vers- und Strophenformen sind klassisch; neben Sonetten, Balladen und weiteren in den romanischen Literaturen etablierten Formen finden sich eine sapphische (S. 133f) und eine asklepiadeische Ode (S. 174) sowie die aus der sapphischen Strophe hervorgegangene *estrofa de la Torre* (S. 94, 130).

Der für die vorliegende Arbeit entscheidende Gedichtband trägt den programmatischen Titel *Horacianes* (1906). Costa verwendet die Muttersprache nun für Lyrik in klassischen Formen. In der Vorbemerkung erläutert er zunächst die metrischen Vorzüge des Katalanischen:

[...] Lo que sí he procurat és fer una certa aproximació als versos i les estrofes de l'antiga lira clàssica, servint-me de la versificació purament rítmica de

⁶ In der weit verbreiteten und häufig zitierten Gesamtausgabe von 1947 wird dieser Band explizit von den Gedichtbänden getrennt und der *Poesia narrativa* zugeordnet. M. Costa i Llobera: *Obres completes*. Barcelona 1947, S. 311-365.

⁷ Costa selbst hierzu in einer Art Vorwort („Quatre mots d'advertència“): „poesia pròpiament regional, no sols per son llenguatge, sinó per la substància mateixa.” In: Miquel Costa i Llobera: *De l'agre de la terra*. Palma (Mallorca) 2007, S. 67. (*Obres completes*, S. 311.)

⁸ Maria del Carme Bosch: *Introducció*. In: Miquel Costa i Llobera: *Líricas*. Palma (Mallorca) 2004, S. 9-67; hier: S. 33.

⁹ Vgl. ebd.

sílables tòniques i àtones, pròpia del català en què l'accent tònic vibra tan viu i poderós. [...] ¹⁰

Bereits in Aussagen zu seiner narrativen Dichtung *De l'agre de la terra* hat Costa die Eignung der Metrik für die Sprache betont.¹¹ Jetzt hebt Costa hervor, dass sich der akzentuierende Rhythmus im Katalanischen als Annäherung („aproximació“) an die antiken Versmaße eigne. Der Metriker Bargalló bestätigt seine Annahme, dass im katalanischen Vers der Rhythmus die Silbenzahl als das wesentliche Merkmal der romanischen Metrik ablösen könne.¹²

Costas *Horacianes* erscheinen 1906 – in einem Jahr, das in der Forschung allgemein hin als entscheidender Wendepunkt der katalanischen Literatur gilt.¹³ Die katalanischsprachige Literatur erlebte im Zuge der gesamteuropäischen Romantik ein erneutes Aufblühen, nachdem sie zwischen den Jahren 1500-1800 nur als Umgangssprache lebendig und auf politischer Ebene ganz durch das Kastillische verdrängt war.¹⁴ Dieses Aufblühen wird in den Literaturgeschichten als *Renaixença* („Wiederbelebung“) umschrieben. Die erste Etappe der *Renaixença* bestand in den Artikeln der Zeitschrift *El Europeo*, die trotz ihrer kurzen Erscheinungszeit (1823-1824) die europäische Romantik nach Katalonien vermitteln konnte. Die Ode *La Patria* (1833) von Carles Aribau (1798-1862), der an *El Europeo* beteiligt war, ist schließlich der katalanische Text, der als Gründungsmythos fungierte. Ursprünglich ein Gelegenheitsgedicht,¹⁵ erhielt es durch die Veröffentlichung in der in Barcelona erschienenen, spanischsprachigen Zeitschrift *El vapor* zusätzliche Aufmerksamkeit. Der Romanist Johannes Höhle bewertet als Errungenschaft der Ode und der direkt nachfolgenden Lyrik weniger deren ästhetische Qualität, sondern vielmehr die Erzeugung einer Leserschaft.¹⁶

¹⁰ Miquel Costa i Llobera: *Horacianes*. Palma (Mallorca) 2011, S. 184. Übers.: „Um eine gewisse Annäherung an die Verse und Strophen der antiken, klassischen Lyra zu erlangen, diente mir eine rein rhythmische Metrik mit betonten und unbetonten Silben, geeignet für das Katalanische, in dem der Wortakzent so lebendig und kräftig klingt.“

¹¹ Er greift dabei auf die Metrik der katalanischen (sowie auch provenzalischen) Dichtung des 14. Jahrhunderts zurück. Vgl. Margalida Tomàs i Vidal: *Introducció*. In: Costa: *L'agre*, S. 9-64; hier: S. 42f.

¹² Vgl. Josep Bargalló: *Què és la mètrica? Introducció a la versificació catalana*. Barcelona 2007, S. 143-156.

¹³ Vgl. Arthur Terry: *A Literary of Spain. Catalan Literature*. London 1972, S. 97.

¹⁴ „In terms of actual achievement, the revival of Catalan literature in the early nineteenth century owes almost everything to the Romantic Movement.“; Arthur Terry: *A Companion to Catalan Literature*. Woodbridge 2003, S. 60.

¹⁵ Poetische Geburtstagsgrüße an den Madrider Bankier Gaspar de Remisa wurden in den verschiedenen iberischen Sprachen in Auftrag gegeben. Vgl. Terry: *Companion*, S. 61.

¹⁶ „Die Bedeutung der katalanischen Lyrik in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts beruht nicht auf ihrem ästhetischen Niveau, sondern auf ihrer historischen Wirkung, da es sich fast ausnahmslos um den Abklatsch romantischer Formen und Inhalte handelt.“; Höhle: *Katalanische Literatur*, S. 11.

Als ein weiterer Schritt zur Vergrößerung des Publikums gilt 1859 die Erneuerung der *Jocs floral* (Blumenspiele), ein aus dem 14. Jahrhundert stammender Dichterwettbewerb provenzalischen Ursprungs. In diesem Rahmen blieb die Antike als Referenzpunkt nahezu ausgeschlossen.¹⁷ Eine Anknüpfung an die antike Tradition erschien jedoch zwingend, um die *Renaixença* weiter voranzubringen.¹⁸ Die Vermittlerrolle fiel erstmals dem eingangs zitierten Joan Maragall (1860-1911) zu, was sich nicht von Beginn an abzeichnete: In seiner katalanischsprachigen Dichtung¹⁹ suchte Maragall nach einem modernen, auf die Intuition²⁰ ausgerichteten Stil, der schließlich die Epoche des von ihm eingeleiteten katalanischen ‚modernisme‘ prägte. Die Orientierung an den Klassikern der Antike lag daher zunächst fern – aber auch durch die Rezeption der modernen Literatur, insbesondere der deutschen, fand Maragall trotzdem zur Antike.²¹ Die Höhepunkte bildeten seine Goethe-Übertragungen der *Römischen Elegien* (1889) sowie der *Iphigenie* (1898), wobei er bei ersterer freilich nicht die Distichen als Versmaß übernahm.²² Formal blieb Maragalls Rezeption der Antike auf eine sapphische Ode beschränkt.²³

Erst Costa i Llobera verwendete die antiken Vers- und Strophenformen konsequent. In seiner oben zitierten Aussage „*propia del català*“ erklärt Costa sogar indirekt, dass hierfür das Katalanische dem Spanischen überlegen sei. Zugleich integriert er mit der *estrofa de la Torre* eine Strophenform, die aus der spanischsprachigen Literatur stammt.

¹⁷ Vgl. hierzu Eduard Valentí i Fiol: *Presència de la tradició clàssica en la Renaixença catalana*. In: *Convivium* 27 (1968), S. 57-78 (Kastilisch); Ders.: *Els clàssics i la literatura catalana moderna*. Barcelona 1972, S. 15-54 (Katalanisch).

¹⁸ Vgl.: „Eine Literatur bedurfte auch noch im neunzehnten Jahrhundert zur Stärkung ihres Selbstbewußtseins und für ihre Repräsentation nach außen der Legitimation durch die Antike. Eine romanische Literatur, die diesen Beweis ihrer Regeneration nicht geleistet hätte, wäre allenfalls ein Kuriosum geblieben.“; Johannes Höhle: *Die Rezeption der Antike in der neueren katalanischen Literatur*. In: Beda Allemann, Erwin Koppen, Dieter Gutzen (Hgg.): *Teilnahme und Spiegelung. Festschrift für Horst Rüdiger*. Berlin, New York 1975, S. 87-98; hier: S. 88.

¹⁹ Maragall schrieb aus Überzeugung zweisprachig: „Journalistische Tätigkeit in kastilischer Sprache, Dichtung auf katalanisch [sic]: wäre Maragall nicht wohlhabender Bürger gewesen, könnte man versucht sein, in dieser literarischen Doppelexistenz den Prototyp des katalanischen Schriftstellers zu sehen, der zum Zwecke des Broterwerbs Konzessionen an die offizielle Sprache macht, aber für seine Dichtung die Muttersprache benutzt.“; Höhle: *Rezeption der Antike*, S. 89.

²⁰ Vgl. Terry: *Companion*, S. 73.

²¹ Höhle: *Rezeption der Antike*, S. 89. Vgl. Eduard Valentí i Fiol: *Maragall y los clásicos*. In: *Actas del Congreso Español de Estudios Clásicos II*. Madrid 1964, S. 531-541; Maragall i els clàssics. In: Ders.: *Els clàssics*, S. 55-69. Vgl. auch Horst Hina: *Der deutsche Einfluß in Katalonien im Zeitraum 1895-1920*. In: Johannes Höhle, Wolfgang Eitel (Hgg.): *Beiträge zur vergleichenden Literaturgeschichte. Festschrift für Kurt Wais zum 65. Geburtstag*. Tübingen 1972, S. 299-320; hier: S. 309-311.

²² Konsequenz in der Bilingualität: Prosa auf Kastilisch, Elfsilber auf Katalanisch. Vgl. Höhle: *Die katalanische Literatur*, S. 27.

²³ *A un amic*. In: Joan Maragall: *Obra poética. Versión bilingüe*. Madrid 1984, S. 94-97.

2.2 Horaz als Vermittler humanistischer Werte – Costas *Horacianes*

Costa i Lloberas erste sapphische Ode entstand bereits 1887, zunächst unter dem Titel *Oda a Horaci*. Durch die lobende Aufnahme in Menéndez y Pelayos' *Horacio en España* (1885) wurde er ermuntert, diesen formalen Weg weiter zu verfolgen.²⁴ Die *Horacianes* enthalten 16 Gedichte und sind somit deutlich schmaler als die *Líricas* (49 Gedichte). Er greift in den *Horacianes* neben der sapphischen Strophe und der estrofa de la Torre mit der asklepiadeischen und alkäischen Strophe weitere Formen der klassischen Metrik auf. Er wurde dabei – was im Rahmen der Textanalyse noch deutlich wird – durch Carducci beeinflusst. Allerdings wählte Costa im Gegensatz zu seinem italienischen Vorbild für die Übersetzung des Hexameters mit *endecasillabi* weiterhin die in den romanischen Literaturen gängige Alternative.²⁵

Neben den *Horacianes* entstanden einzelne Gedichte in antiken Versmaßen.²⁶ Hervorzuheben ist darunter die 1911 auf Kastilisch verfasste sapphische Ode *A Jovellanos*.²⁷ Sie ist dem Dichter und Vorkämpfer der spanischen Aufklärung Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811) gewidmet, der zeitweise auf Mallorca interniert war.²⁸ Jovellanos selbst hat Gedichte in sapphischen Strophen verfasst²⁹ – dies wird nicht ausschlaggebend für Costas Wahl der Form gewesen sein, verdeutlicht aber, dass beide Autoren in einer gemeinsamen Tradition stehen: Costa betont in seiner Ode die Leistung Jovellanos' für die von ihm geteilten Werte des Humanismus bzw. der Humanität. Das Ziel von Jovellanos' politischen Schriften war es, die Lebensbedingungen der spanischen Bevölkerung zu verbessern.

Die ersten drei Gedichte der *Horacianes* sind durch den jeweiligen Titel drei zentralen Vorbildern gewidmet: I *A Horaci*; II *A Vergili*; III *A Cabanyes*. Diese Reihe ist bemerkenswert, da sie Cabanyes in direkte Nachbarschaft mit zwei der wichtigsten Autoren der Antike stellt. Horaz, als zentrales Vorbild der Sammlung, bildet den Auftakt. Vergil – als Führer Dantes in der Unterwelt der zentrale Vermittler zwischen christlicher und antiker

²⁴ Vgl. Hösle: *Katalanische Literatur*, S. 36.

²⁵ Da im Katalanischen wie im Französischen nur bis zur letzten Betonung die Silben gezählt werden und in der Regel die vorletzte Silbe betont ist, ist strenggenommen der Zehnsilber (*decasíllab*), die Entsprechung des italienischen *endecasillabo*. Costa i Llobera vermeidet allerdings betonte Kadenzen, sodass seine Verse stets genau elf Silben enthalten. Vgl. Bargalló: *Qué és la mètrica*, S. 65f.

²⁶ In *Noves Poesies* (1907) eine estrofa de Torre (*Obres completes*, S. 61f.), eine sapphische Ode (ebd., S. 76-78) und verstreut religiöse sapphische Oden auf Katalanisch (ebd. S. 101f.; S. 214-216; S. 245-251).

²⁷ Ebd. S. 778f.

²⁸ Vgl. Jutta Schütz: *Das 18. Jahrhundert*. In: Hans-Jörg Neuschäfer (Hg.): *Spanische Literaturgeschichte*. Stuttgart 42011, S. 185-235; hier: S. 219.

²⁹ Siehe Gaspar Melchor de Jovellanos: *Obras Completas*. Tomo 1. *Obras Literarias*. Hrsg. von José Miguel Caso González. Gijón 1984, S. 82-85; 188f; 266-268; 268-271; 331; 332f.; 333-335.

Literatur – ist ein ebenso bedeutendes Vorbild für Costa. Mit Cabanyes verbindet Costa die Muttersprache und die antikisierende Ausrichtung seiner Dichtung. Durch die Stellung des Widmungsgedichtes an dritter Stelle betont Costa die Bedeutung von Cabanyes für seine eigene Dichtung, aber auch für die katalanische Literatur.

Die ersten Strophen der Auftaktode *A Horaci* erinnern an die in der antiken Dichtung übliche Anrufung einer Gottheit mit deren Beinamen und ihrer erbrachten Leistung:

Príncep afable de la docta lira,
mestre i custodi de la forma bella,
tu qui cenyires de llorer i murta
doble corona:

ara tolera que una mà atrevida
passi a mon poble la que amb tal fortuna
tu trasportares al solar de Roma
cítara grega. [...] (V. 1-8)³⁰

Die erbrachte Leistung des Horaz ist die Etablierung der griechischen Formen in der römischen Dichtung. Wie in einem klassischen Gebetshymnus lässt der Sprecher auf diese Feststellung seinen Wunsch folgen: Er möchte die Dichtung seines Volkes („mon poble“ V. 6) mit den von Horaz vermittelten griechischen Formen bereichern (V. 5f.). Der Sprecher nimmt sich zurück, indem er „una mà atrevida“ („eine kühne Hand“ V. 5) anstelle der ersten Person zum Subjekt ernennt. Dieses „kühne“ Vorhaben unterstützt er sogleich mit sprachhistorischen Argumenten:

[...] Aspra i ferrenya sonarà en ses cordes
fines la llengua de ma pàtria dura;
mes també noble hi sonarà: ma pàtria
filla és de Roma.

Filla de Roma per la sang, pel geni
clara i robusta com sa mare antiga,
guarda en ses terres per llevar de glòria
cendra romana. [...] (V. 9-16)³¹

Der Sprecher deutet die enge Sprachverwandtschaft an und bezeichnet die Katalanen als direkte Nachfahren Roms. Diese so hergestellte bzw. beanspruchte Verwandtschaft wird sprachlich durch Wiederholungen der Ausdrücke „mà pàtria“ (V. 10f.) und den

³⁰ Costa i Llobera: *Horacianes*, S. 187-189. Übers.: „Fürst, kundig der gelehrten Lyra, / Meister und Bewacher der schönen Form, / du, der du trägst aus Lorbeer und Myrte / eine doppelte Krone. // jetzt ist es möglich, dass eine kühne Hand / sie zu meinem Volk bringt, die mit solchem Geschick / du zur Sonne Roms gebracht hast, / die griechische Kithara.“

³¹ Übers.: „Rau und eisern wird erklingen in ihren feinen Saiten / die Sprache meiner harten Heimat; / aber auch nobel wird sie erscheinen: meine Heimat / die Tochter ist von Rom. // Die Tochter von Rom durch das Blut, durch Abstammung, / klar und kräftig wie ihr antikes Meer, / behält sie in ihren Ländern durch den Samen den Ruhm / römischer Asche.“

sinnverwandten „mon poble“ (V. 6) sowie der mehrfachen Nennung von „de Roma“ (V. 7; 12f.) unterstützt. Das gesamte Gedicht ist durchzogen von Wiederholungen einzelner Wörter oder Wortfelder. So wird durch die Variation von „lira“ (V. 1) und „cítara“ (V. 8) die Nähe zwischen der römischen und griechischen – sowie schließlich der katalanischen – Dichtung betont; zugleich wird durch die lexikalische Unterscheidung deutlich, dass es sich um einen Prozess der Kulturvermittlung handelt: Die Teilhabe am Griechischen verläuft über Horaz als vermittelnde Instanz. Die direkte Verwandtschaft besteht, dies betont die erkannte Wiederholungsfigur, nur zu Rom und nicht zu Griechenland. Darin spiegelt sich Costas Selbstverständnis als christlicher Dichter – und katholischer Priester.³² Durch die Verwendung der Stadt Rom als pars pro toto für die Antike schließt Costa das Christentum mit ein.³³

Walther Rehm beschreibt in *Europäische Romdichtung* (zuerst 1939) zwei Gegensatzpaare, die das Dichten über Rom bestimmen: heidnisch-christliche sowie nord-südliche Begegnungen.³⁴ Costa fühlte sich wie viele Europäer mit der antiken und der christlichen Kultur verbunden und konnte sie „um eine große Mitte ordnen, sinnbildlich gesprochen: um Rom [...]“. ³⁵ Während für die Nordeuropäer Rom zur Betrachtung der ‚conditio humana‘ angeregt habe, sei für die Italiener die Dichtung über die Stadt immer mit einem „römisch-patriotischen Sinn“³⁶ verbunden. Dies wurde in den Betrachtungen der *Odi barbare* bereits deutlich.

Costa ist in seiner Romdichtung Carducci, dessen *Odi barbare* direkten Einfluss auf ihn ausgeübt hatten (s. u.), näher als etwa dem Nordeuropäer Goethe. So begründet er mit einem weiteren Argument neben der sprachlichen Nähe die Verwandtschaft Kataloniens zu Rom mit archäologischen Relikten. Die Überreste, die von der vergangenen Blütezeit Roms zeugen, werden zunächst mit „glòria / cendra romana“ (etwa: „römischer Ruhm aus Asche“ V. 15f.) umschrieben. Costa erklärt die Verwandtschaft über kulturelle Gemeinsamkeiten bzw. die Abfolge von historischen Dynastien und argumentiert somit nicht etwa biologistisch. Dies wird in der nächsten Strophe deutlich, in der Costa das Bild von den Überresten konkretisiert:

³² Hösle: Katalanische Literatur, S. 36.

³³ Vgl. Carles Miralles: Les Horacians de Miquel Costa i Llobera. In: Costa i Llobera: Horacians. S. 9-143; hier: S. 25f. Miralles nennt die Bezugnahme zur Antike über Rom einen „compromís religiós“ (S. 26).

³⁴ Walther Rehm: *Europäische Romdichtung*. Zweite, durchgesehene Auflage. München 1960, S. 17.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S. 239.

[...] Sí: dins sa terra el cavador atònit
 ossos i marbres i joiells hi troba,
 armes, monedes i penons que ostenten
 l'àguila augusta. [...] (V. 17-20).³⁷

Die Konkretisierung wird sprachlich durch die Wiederholung des Wortes „terres“ (V. 15) im Singular („terra“ V. 17) ausgedrückt. Durch die jeweilige Verbindung mit dem Possessivpronomen („ses“ – „sa“) bleibt „filla de Roma“ der Bezugspunkt des Sprechers. Seine Bestimmtheit betont „Sí“ (V. 17) zu Beginn der Strophe, was seiner Aussage Nachdruck verleiht. Zugleich deutet Costa durch die Wahl dieses Wortes, das mehr als ein Silbenfüller ist, eine Unkenntnis an, die er seinem Volk unterstellt.³⁸ Bestätigt wird dies durch den „cavador atònit“ („verblüffter Gräber“ V. 17), der völlig unerwartet auf Relikte des antiken Rom stößt, die aus der Zeit Roms, womöglich zu Lebzeiten des Horaz bzw. aus der Zeit der Goldenen Latinität stammen; sie tragen „den augusteischen Adler“ („l'àguila augusta“ V. 20).³⁹

Mit „llavor“ („Samen“ V. 15) hat der Sprecher angedeutet, dass in Katalonien das Potential für eine neue Blütezeit in der Nachfolge der antiken Literatur verborgen ist. Schließlich vergleicht er die Schönheit seiner Heimat mit der Schönheit Griechenlands:

[...] Bella ma pàtria és ademés. Viuria
 sens enyorança ta divina Musa
 dins eixa terra que ceneix la blava
 mar de Sirenes.

Illa és galana, a on el sol de Grècia
 brilla puríssim, i d'ardenta sava
 pròdig, li dóna amb lo raïm alegre
 l'àtica oliva. [...] (V. 21-28).⁴⁰

Mit „sol de Grècia“ (V. 25) wiederholt Costa ein Bild aus der zweiten Strophe, das mit der Anrede des Horaz verbunden ist: „tu trasportares al solar de Roma / cítara grega.“ („du brachtest zur römischen Sonne / die griechische Kithara“ V. 7f.). Damit betont Costa erneut explizit die Vermittlerrolle des Horaz und hebt die Bedeutung des antiken Autors für die moderne katalanische Kultur hervor, indem er die Verbindung zwischen Katalonien

³⁷ Übers.: „Ja: in ihrer [der Tochter Roms] Erde ein verblüffter Gräber / Knochen und Marmor und Juwelen findet, / Waffen, Münzen und Standarten die zeigen / den augusteischen Adler.“

³⁸ Dieses Motiv erinnert stark an Carduccis *Odi barbare* (s. II, 1.2).

³⁹ Das katalanische „augusta“ kann ‚erhaben‘ bedeuten. An dieser Stelle ist durch die Verbindung mit dem Adler eindeutig die Zeit während der Regentschaft des Kaisers Augustus gemeint – während dieser entstand die Dichtung des titelgebenden Dichters Horaz. In der Bedeutung „erhaben“ steht „augusta“ an anderer Stelle in den *Horacianes*: „l'Odissea augusta“; *VII Mediterrània*; V. 36.

⁴⁰ Übers.: „Schön ist meine Heimat außerdem. Lebte / ohne deine göttliche Muse zu vermissen / auf dieser Erde, die das blaue / Meer der Sirenen umgibt. // Sie ist elegant, und hier strahlt die Sonne Griechenlands / sehr rein und großzügig mit [ihrer] brennenden Weisheit, gibt sie ihr [der Heimat] mit der fröhlichen Traube / die attische Olive. [...]“

und Griechenland durch geographische, klimatische und botanische Gemeinsamkeiten beschreibt. Zugleich vermutet⁴¹ er ein fehlendes Interesse der Katalanen für die Dichtung des Horaz, umschrieben als „ta divina Musa“ („deine göttliche Muse“ V. 22).

Das Mittelmeer – zunächst als „mare antiga“ („antike Meer“ V. 14) und dann durch eine Anspielung auf die griechische Mythologie als „mar de Sirenes“ (V. 24) bezeichnet – umschließt („cenyeix“ V. 23) Mallorca. Neben der Stadt Rom ist das Mittelmeer die zweite wichtige geographische Komponente des Gedichtes, auch wenn dies nicht direkt ausgesprochen wird. Das Mittelmeer ist in der siebten Ode *VII Mediterrània* (S. 57-63) das zentrale Motiv und wird im Titeltzusatz als „Mare nostrum“ bezeichnet sowie als Geburtsort der menschlichen Kultur („gremi matern de l’humanal cultura!“ V. 40) gewürdigt.

Costas Mediterranität⁴² drückt sich in einer Beschäftigung mit französischen und italienischen Dichtern aus. Miralles nennt eine Reihe von Autoren,⁴³ von denen Carducci und Leconte de Lisle (1818-1894) die größte Relevanz haben. Der Einfluss Carduccis ist bemerkenswert, da dieser insbesondere im ersten Buch der *Odi barbàre* eine deutliche Kritik an der katholischen Kirche äußert. In seinem Vorwort nennt Costa Carducci daher nicht direkt. Er umschreibt den Einfluss auf sein Werk mit „les mostres del novell helenisme italià“.⁴⁴ Wie Carducci in seinem Auftaktgedicht der *Odi barbàre* stellt Costa in seiner ersten Ode zwei Dichtungskonzepte gegenüber. Die klassischen, strengen Formen (V. 29-32; V. 37ff.) stehen der romantischen Inspiration im Wahnzustand (V. 33-36) entgegen:

[...] Deixa, doncs, ara que dins ella evoqui
clàssiques formes, i l’antiga Musa,
just amb sos propis ornaments, ma pàtria
veja somriure.

Ara que folla l’invocada Fúria,
febre als poetes inspirant, ungleja
l’harpa plorosa, i entre fang destila
fonts d’amargura.

oh!, com enyora mon afany les clares,
dolces fontanes del Parnàs helènic...!
Mestre, amb ta bella, cisellada copa,
deixa-m’hi beure. [...] (V. 29-40)⁴⁵

⁴¹ „Viuria“ ist ein Konditional, der eine Abschwächung der Aussage oder eine Vermutung bedeuten kann.

⁴² Vgl.: „la mediterraneïtat o el mediterraneisme“; Miralles: *Les Horacianes*, S. 28.

⁴³ Ebd., S. 20.

⁴⁴ Costa: *Horacianes*, S. 183. Vgl. hierzu Valentí i Fiol: *Presència de la tradició clàssica*, S. 72; Ders.: *Els clàssics*, S. 43.

⁴⁵ Übers.: „[...] Bringe also, damit ich durch sie die klassischen Formen hervorbringen kann, die antike Muse, / denn mit ihrem Schmuck sei meine Heimat / vom Schlafen erweckt. // Wohingegen die verrückte,

Mit den antiken Formen („clàssiques formes“ V. 30) will der Sprecher einen Schlafzustand der Katalanen („ma pàtria“ V. 31) beenden. Horaz bleibt durch den Imperativ „Deixa“ (V. 29) weiterhin in seiner Vermittlerrolle präsent. Der Sprecher betont seine Abhängigkeit von Horaz durch den Gebrauch des Konjunktiv („evoqui“ V. 29; „veja“ V. 32), der hier einen Wunsch ausdrückt und die Struktur des Gebetshymnus (s. o.) wieder aufgreift.

Während in der antiken Priamel die Gegenposition der Position des Sprechers vorangestellt wird, wird von Costa die Gegenposition eingeschoben. Er beschreibt eine durch die „Fúria“ (V. 33) inspirierte Dichtung, wohinter sich der im Wahnzustand schreibende Dichter verbirgt. Es ist eine indirekte (aber für den zeitgenössischen Leser kaum versteckte) Kritik an der modernistischen Lyrik von Maragall.⁴⁶ Costa kritisiert Maragall explizit in einer Besprechung des Gedichtbandes *Enllà* als unverständlich, was den behandelten katalanischen Legenden nicht gerecht werde: „Més clar i català voldríem veure el mestre modernista de Catalunya, sobretot al tractar temes llegendaris de sa raça tan senyalats i definits.“⁴⁷ Dies führt Costa auf die Rezeption des Pantheismus in Goethes *Faust II* zurück.⁴⁸

Die Position Costas ist durch die Erwähnung des Berges Parnassos („Parnàs“ V. 38) mit der Dichterschule *Parnasse contemporain* verbunden, die sich mit Formstrenge und Antikenrezeption von der Dichtung der Romantik abgrenzte.⁴⁹ Leconte de Lisle (1818-1894) war der bedeutendste Vertreter dieser Schule. Die „clares / dolces fontanes“ („klaren, süßen Quellen“ V. 37f.) des Parnassos stehen der „fonts d’amargura“ („Quelle der Verbitterung“ V. 36) entgegen. Diese Gegenüberstellung erinnert an den zuvor zitierten Satz aus Costas Maragall-Kritik. Costa stellt, so der Literaturwissenschaftler Miralles, der

gerufene Furie, / mit Fieber die Dichter inspirierend, kratzt / die weinerliche Harfe, und zwischen Schlamm sondert / sie Ströme von Verbitterung aus. // Oh! Wie sehnt sich meine Mühe nach den klaren / süßen Quellen des hellenistischen Parnassos...! Meister, mit deinem schönen, gemeißelten Kelch, / reiche mir zu trinken [...].“

⁴⁶ Vgl. Miralles: *Les Horacianes*, S. 28.

⁴⁷ Costa: *Obres completes*, S. 510 (Hervorhebung im Original). Übers.: „Viel klarer im Katalanischen wollen wir doch wohl [Konditional] sehen den modernistischen Meister in Katalonien, zumal er die Legenden seiner Landesgenossen [wörtlich: Rasse] so deutlich und bestimmt behandelt.“

⁴⁸ „Sembla que hi domina la mateixa obscuritat volguda del segon Faust de Goethe, I fins la tendència que s’acosta al naturisme panteístic del gran poeta alemany.“ Costa: *Obres completes*, S. 510.

⁴⁹ Benannt nach einer unter dem Titel „Parnass contemporain“ erschienenen Anthologie. Vgl. Marc Föcking: *Von der Romantik bis zum Naturalismus*. In: Jürgen Grimm, Susanne Hartwig (Hgg.): *Französische Literaturgeschichte*. Stuttgart, Weimar 2014, S. 244-290; hier: S. 282.

Rezeption über „Germània-Atenes“ (Maragall) sein „Mediterrània-Roma“⁵⁰ entgegen.

Costa stützt seine eigene Position durch Bezugnahmen auf Horaz:

[...] Nèctar poètic amb què el cor s'anima,
febre i deliris d'embriac no dóna;
dóna la calma de l'Olimp, la sana
força tranquil·la.

Qui de tal nèctar troba el gust, no cerca
l'or, ni les armes, ni el domini frèvol:
l'art és sa vida, que entre goigs o penes
guarda segura.

Ah!, pugin altres a palaus que habiten
grogues les ànsies amb l'afany hidròpic,
negres insomnis que en un llit de plomes
posen espines. [...] (V. 45-56.)⁵¹

Costa übernimmt die Topik aus der sogenannten ‚Otium-Ode‘ (carm. II,16) und markiert die Bezugnahme durch „calma“ (V. 47) als Äquivalent für das lateinische „Otium“. Mit „Calma“ betitelt Costa seine Horaz-Übersetzung der Otium-Ode, die neben den eigenständigen Oden in die *Horacianes* aufgenommen wurde.⁵² Daher lässt sich „la calma de l'Olimp“ (V. 47) als eine poetische Inspiration („Nèctar poètic“ V. 45) durch Horaz deuten, der zugleich als moralische Instanz fungiert. Costa verschmäht wie Horaz Reichtum („l'or“ V. 50), Ruhm durch Kriegstaten („les armes“ V. 50) sowie politische Macht („el domini“ V. 50) und betont den Irrtum, dass diese zur Abwesenheit der Sorgen führen können. Als Instanzen der Humanität bevorzugt Costa die Kunst („l'art“ V. 51). Durch den Versbeginn und den verkürzten Versabschluss der sapphischen Strophe steht die poetologische Aussage „l'art és sa vida, que [...] guarda segura.“ (V. 51f.) besonders exponiert. Die „calma“ wird durch die metrische Harmonie und den vokalischen Gleichlaut der Endung nachgeahmt. Dieser Ruhe steht die folgende Strophe mit ihrer Unruhe entgegen. Durch die Häufung der „p“-Laute („pugin“ V. 53; „plomes / posen espines“ V. 55f.) wird der Abscheu des Sprechers lautlich ausgedrückt. Eine solche Unruhe ist in der Otium-Ode ebenfalls durch sprachliche Mittel dargestellt: Sie wird durch die dreifache

⁵⁰ Miralles: *Les Horacianes*, S. 28. Ganz fern lag Costa die deutschsprachige Literatur nicht, er hat Schillers *Die Macht des Gesangs* (*El poder del canto*) ins Kastilische übersetzt (*Líricas*, S. 211-214).

⁵¹ Übers.: „[...] Poetischer Nektar, mit dem das Herz sich belebt, / Fieber und Delirium im Rausch gibt [er] mir nicht; / er gibt mir die Ruhe des Olympos, die gesunde, / ruhige Kraft. // Wer solchen Nektar kostet mit Genuss, der sucht weder / das Gold, noch die Waffen, noch die kraftlose Herrschaft: / die Kunst ist sein Leben, die zwischen Freuden und Schmerzen / Sicherheit bietet. // Ach! Andere kämpfen um Schlösser, in denen wohnen / die gelben Sorgen mit Wassersucht, / schwarze Träume, die in ein Bett mit Federn / Dornen legen. [...]“ Die Verbform „dóna“ kann sowohl der Indikativ der Dritten Person als auch der Imperativ der Zweiten Person sein. Also ist grammatikalisch auch eine erneute Anrede des Horaz denkbar.

⁵² Costa: *Horacianes*, S. 196f.

Fragestellung in der fünften Strophe syntaktisch wiedergegeben.⁵³ Am Ende steht die Flucht vor der Menschenmasse („volgus“ V. 40) auf das Landgut („mihi parva rura“ V. 37). Dieses Motiv greift Costa auf und verwendet das katalanische „turba“ als Äquivalent für „volgus“:

[...] Vagen al fòrum, on febroso turba
crida i s'empaïta disputant la presa
que la Fortuna dins la pols humana
llança per riure.

Puga jo, a l'ombra del nadiu boscatge,
seny i bellesa agermanar, oh artista!,
seny i bellesa que amb ta lira formen
digna aliança.

Sí: que a tes obres el bon seny, Horaci,
guia la dansa de gentils estrofes,
tal com Silenus, el vell gris, guiava
dansa de nimfes.

Elles, ben àgils i formant corona,
donen al ritme la lleugera planta:
riuen les Gràcies, i se sent l'efluvi
d'alta ambrosia. (V. 57-72.)⁵⁴

Das lateinische „volgus“ impliziert eine fehlende Bildung. Dies hebt Costa in seiner Übersetzung der „Otium-Ode“ durch ein ergänztes Adjektiv hervor und übersetzt „volgus“ mit „indocta / turba“ (V. 39f.). Horaz ist die Leitfigur, die gelehrte Dichtung auf Katalanisch ermöglicht. Costa wiederholt dreimal das Wort „seny“ (V. 62f.; 65), das sich mit „Verstand“ oder „Vernunft“ übersetzen lässt. Hiermit betont er, dass diese an Horaz orientierte Dichtung ein Gegenmodell zur intuitiven Dichtung des Modernisme von Maragall ist.

Der Priester Costa betont durch die Verwendung des Wortes „gentil“ (V. 66), das neben „höflich“ auch „heidnisch“ bedeuten kann, dass Horaz ein nicht-christlicher Autor ist. Die Widmung der zweiten Ode an Vergil⁵⁵ ist eine logische Fortführung des Gedichtbandes: Denn Vergil ist ein Freund des Horaz („l'amic Horaci“ V. 3) und der Führer Dantes in der Unterwelt. Vergil ist eine Vermittlerfigur zwischen antiker und christlicher Dichtung.

⁵³ „[...] quid brevi fortes iaculamur aevo / multa? quid terras alio calentis / sole mutamus? patriae quis exsul / se quoque fugit? [...]“ (V. 17-20.)

⁵⁴ Übers.: „Sie schlendern über das Forum, wo eine fiebrige Menge / schreit und sich gegenseitig abjagt die Beute, / die Fortuna unter das menschliche Volk / wirft, um zu lachen. // Ich kämpfe, im Schatten des heimischen Waldes, / Verstand und Schönheit zu vereinen, oh Künstler! / Verstand und Schönheit, die mit deiner Lyra formen / eine würdige Verbindung. // Ja, dass aus deinen Werken der Verstand, Horaz, / anführt den Tanz der heidnischen Strophen, / so wie Silenos, der graue Greis, anführte / den Tanz der Nymphen. // Sie, sehr beweglich und eine Krone formend, / geben zum Rhythmus den leichten Fuß: / es lachen die Grazien und erspüren das Ergießen / aus der Höhe, von Ambrosia.“

⁵⁵ Costa: Horacianes, S. 191f.

Horaz wird von Dante ebenfalls besonders gewürdigt: Er gehört zu den antiken Autoren, denen Dante einen Platz im Limbus gewährt und somit das Fegefeuer erspart.⁵⁶

Vergils Dichtungen werden von Costa in Elfsilbern als Ersatz für den Hexameter der antiken Vorlage thematisiert und als humanistisch bezeichnet: Dem idyllischen Frieden („pau“ V. 12) der Bukolik steht die Gewalt der *Aeneis* gegenüber, doch Vergil habe sich als „Rei gentil de la tendresa humana“ (V. 46) erwiesen, weil er die menschliche Seite in den Schlachten schildert, exemplarisch von Costa i Llobera durch das tragische Schicksal der Dido angeführt („L’afecte tràgich / de la púnica Reina“ V. 35). Dadurch böte er sich allen Dichtern, selbstverständlich wird Dante genannt (V. 57), als Führer („guia“ V. 60) in allen Lebenslagen („per camins de dolor ò d’esperança“ V. 62) an.

Mit der dritten Ode⁵⁷, zugleich dem letzten der einleitenden Widmungsgedichte, ordnet sich Costa in die spanischsprachige Literaturgeschichte ein: Die Form ist eine estrofa de la Torre und enthält direkte Bezüge zu Cabanyes’ Auftaktgedicht seines Gedichtbands, *La independència de la Poesia*.⁵⁸ Costa i Llobera huldigt seinem Landsmann im Schlussvers als „Píndar de Catalunya“ (V. 84) und führt zugleich dessen Sprachwahl als einen tragischen Mangel an („cantor sense llengua“ V. 53), den er nun mit seinen *Horacianes* überwunden habe. Die Wiederaufnahme der estrofa de la Torre ist zugleich ein Zugeständnis an die Bedeutung des Kastilischen für die Katalanische Literatur.

Während Costa in der Horaz gewidmeten Ode die Aussagen des Vorbilds sowohl thematisiert als auch zur Entwicklung einer eigenen Philosophie und Poetologie verwendet, dienen die Bezugnahmen in dem Widmungsgedicht an Vergil und Cabanyes vorwiegend zum Lob der Vorbilder. Die Bezugnahmen auf Horaz dominieren, bereits durch die Titelgebung, die *Horacianes*. Dementsprechend folgt als vierte Ode auf das Cabanyes gewidmete Gedicht die bereits angesprochene Übersetzung der „Otium-Ode“ (s. o.); auch die darauf folgenden Oden sind durch Bezugnahmen auf Horaz geprägt: Die Ode *Vora una font* (V; *Ufer einer Quelle*), in der zweiten asklepiadeischen Odenform verfasst, spielt auf die Bandusia-Ode an. Die Wahl der Form ist in der katalanischen – und spanischsprachigen – Dichtung außergewöhnlich.⁵⁹ Costa hebt die Bedeutung gegenüber Vergil hervor, indem er eine in der modernen Dichtung äußerst seltene Strophenform verwendet, die in

⁵⁶ Vgl. La Comedia, Canto IV, V. 88. Verwendete Ausgabe: Dante Alighieri: La commedia. Die göttliche Komödie: italienisch/deutsch. In Prosa übers. und kommentiert von Hartmut Köhler. Stuttgart 2010.

⁵⁷ Ebd., S. 193-195.

⁵⁸ „[...] sa lira de bronze s’adquiria / del vers l’idependència.“ (V. 15f.)

⁵⁹ Vgl. Bernat Cifre Forteza: Algunes qüestions conceptuals. Mètrica de les Horacianes. In: Costa: Horacianes, S. 145-172; hier: S. 155.

der antiken Literatur nur durch Horaz bekannt ist,⁶⁰ aber andererseits auf die metrisch getreue Nachbildung des Hexameters, das Versmaß von Vergils Werken, verzichtet (s. o.). In der Ode *Davant les cascades de Tibur* (VI; *Vor den Wasserfällen des Tivoli*)⁶¹ wird der Tivoli – der Horaz als Rückzugsort diente –⁶² zu einem Ort der Inspiration.

Nach der bereits besprochenen Ode *Mediterrània* (VII; s. o.), befasst sich Costa mit der *Adolescència* (VIII; „Jugend“), einem Thema, dass ihm wichtig war.⁶³ Costa beschreibt zunächst die schönen Seiten der Jugend, warnt aber schließlich mit einer Nacherzählung aus der Argonautensage (V. 29-48) – Hylas wird beim Wasserholen von Nymphen verführt – vor möglichen Gefahren, die einem unerfahrenen jungen Mann begegnen können. Das Motiv der Jugend findet sich in der folgenden Ode im Motiv des Frühlings wieder: *Retorn de la primavera* (IX; „Rückkehr des Frühlings“) enthält Anspielungen auf die *Buccolica* des Vergil,⁶⁴ die im Gegensatz zur zweiten Ode (s. o.) nicht den antiken Text selbst thematisieren, sondern die Schönheit der Jahreszeit hervorheben. Die Landschaft bleibt ein wichtiges Motiv der *Horacianes*.

Als jahreszeitliches Gegenstück zur Frühlingsode fungiert *Entrada d'hivern* (X; „Winterbeginn“). Im Winter gebe es die Möglichkeit, sich zu erholen (V. 29-32) und sich vorm Kaminfeuer dem „culte de la pàtria“ (V. 36; „Huldigung der Heimat“) zu widmen. Die Dichtung hat für Costa eine patriotische Funktion – dies wird mit den weiteren Oden immer deutlicher: In der elften Ode (XI *Amistat*; „Freundschaft“) greift Costa das antike Verständnis der Freundschaft als staatsdienende Tugend auf.⁶⁵ Darauf folgt der längste Text, der in einer Epodenform verfasst ist und durch den Titel an „junge Menschen“ (XII *Als joves*) gerichtet ist. Costa warnt die „joves“ vor „plagues novíssimes“ („neusten Plagen“; V. 42). Es wird nicht direkt formuliert; aber im Kontext mit der ausführlich analysierten Widmungsode an Horaz erscheint hiermit vorwiegend der Modernisme gemeint zu sein. Costa verlangt von der Jugend die Fähigkeit, sich erhaben auszudrücken: „com Apollo amb cítara“ („wie Apollon mit der Kithara“ V. 64). In der abschließenden Ode *Comiat* (XVI; „Abschied“) beschreibt Costa einen Tempel, der das „santuari / de l'Art suprem“ („Heiligtum / der höchsten Kunst“; V. 13f.) darstelle. Die Beschreibung des

⁶⁰ Vgl. Sandro Boldrini: *Prosodie und Metrik der Römer*. Übers. von Bruno W. Häupli. Stuttgart, Leipzig 1999, S. 155.

⁶¹ Die Ode geht auf die spanischsprachige Ode *En las cascades del Anio* aus dem Band *Liricas* (S. 133f.) zurück; Costa ersetzte bei der Selbstübersetzung ins Katalanische im Titel den Fluss „Anio“ durch „Tíbur“.

⁶² Vgl. Hor. *carm.* II,6.

⁶³ Vgl. Cifre Forteza: *Algunes qüestions*. S. 154f.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 156.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 157.

Tempels ist als bewusster Gegensatz zur chaotisch aufgefassten Dichtung Maragalls zu verstehen:

[...] Ses columnades de gentils estries,
al perfilar-se paraleles, feien
conjunt harmoniós, com el cordatge
de la sagrada lira. [...] (V. 5-8.)⁶⁶

Doch der Sprecher ist im Begriff, den ohnehin schwierigen Weg zum Tempel zu verlieren („mes vaig perdre / l'incert camí;“ V. 17f.). Jetzt liegt es an der Jugend („jovent“ V. 27), den Tempel für den entmutigten Sprecher („m'abandonà el coratge“ V. 18) zu finden. Costa fordert von der Jugend: „gravau-hi lo que jo hi volia: / el nom de nostra pàtria!“ (V. 31f.).⁶⁷ Er ist sich bewusst, dass er allein sein Ziel, den Modernisme als prägende literarische Strömung abzulösen, nicht erreichen kann. Zwar sollten die nachfolgenden Dichter Costas formalen Ansatz – die Verwendung antiker Vers- und Strophenformen – nicht fortführen, gleichwohl prägte Costa mit den *Horacianes* die katalanische Literatur nachhaltig: Der Wechsel der Lyrik von einer modernistischen zu einer klassizistischen Phase wurde vollzogen.

Nach den Widmungsgedichten wandelt sich die Funktion der Intertextualität: Die ersten Oden, in denen Costa die antiken Texte thematisiert, dienen, um den Titel seines Bandes *L'agre de la terra* aufzunehmen (s. o.), der Fruchtbarmachung des literarischen Bodens: Horaz, Vergil und Cabanyes sind die Wegbereiter für eine patriotische und moralische Dichtung, die nur in expliziter Abgrenzung zum Modernisme gelingen kann. Costa sieht sich dabei als Teil einer europäischen Tradition des Humanismus, deren wichtigster Vermittler Horaz ist. Die Bedeutung von Horaz wird einerseits durch die metrisch exakte Verwendung der Oden- und Epodenformen und andererseits durch den Verzicht auf die getreue Nachbildung des Hexameters hervorgehoben. Die europäische Dimension ist durch Bezugnahmen auf französische und italienische Autoren auf den Mittelmeerraum fokussiert. Die Beschreibung der Landschaft des Mittelmeerraumes betont die Verwandtschaft zwischen Katalonien und dem antiken Rom, sie schafft ein Bewusstsein für eine kulturelle Identität eines Kollektivs, ohne dabei zugleich eine Nation zu „erfinden“ (Hobsbawm; s. II,1.1). Der Tempel in der abschließenden Ode ist ein Teil dieser Landschaft, denn er ist umgeben von „el verd de la ribera“ („dem Grün des Ufers“ V. 3).

⁶⁶ Übers.: „[...] Seine Säulen mit feinen Rillen, / die sich parallel im Profil abzeichnen, schufen / als Ganzes Harmonie, wie die Saite / der heiligen Lyra. [...]“

⁶⁷ Übers.: „Graviert hier ein, was ich hier [eingravieren] wollte: / den Namen unserer Heimat!“

Auch wenn Costa ein Vorkämpfer für die katalanische Literatur war: Er war auch ein spanischsprachiger Autor, der die Zweitsprache in erster Linie für die Erweiterung seiner Leserschaft nutzte. Seine *Horacianes* sind frei von einem Gedanken an eine politische Nation Katalonien. Im Jahr des Erscheinens (1906) begannen allerdings die kastilisch-katalanischen Konflikte aufzulodern. Einige katalanische Autoren wurden deutlich radikaler: Mit dem Manifest *La Nacionalitat Catalana* von Enric Prat de la Riba (1870-1917) und dem ersten Kongress zur katalanischen Sprache verstärkte sich die Vermischung von Politik und Literatur. Prat de la Ribas Manifest gilt als Wegweiser für eine Wandlung der katalanischen Literatur, bei der das Chaos des Modernisme gebändigt wurde und die Dichtung per se politisch aufgeladen war. In Anlehnung an das neu begonnene Jahrhundert nennt sich die neue Strömung Noucentisme. Costa i Llobera hatte dieses formale Konzept bereits verinnerlicht:⁶⁸ einerseits durch die oben gezeigte Abgrenzung von Maragall, andererseits durch die „Mediterranität“, die eine Kernthematik der neuen Strömung wurde,⁶⁹ die sich schließlich gegenüber dem Modernisme durchsetzte.

⁶⁸ Dies lag sicherlich auch an der speziellen Situation in seiner Heimat Mallorca, wo der Modernisme keine derartige Rolle gespielt hatte. Vgl. Johannes Hösl: Zur Literatur auf Mallorca. *Iberoromania* 9 (1979), S. 122-135.

⁶⁹ Vgl. Gerhard Ackermann: Von Carles Riba zu Bertolt Brecht. Die Rezeption der deutschen Literatur in Katalonien während der Franco-Zeit. Bonn 1990, S. 31-38.

3. Pauline Mary Tarn alias Renée Vivien (1877-1909): Sappho-Rezeption als Grundlage für eine humanistische *Lesbische Literatur*

„Since Sappho there has been no female of first rate“ – Eleanor began, quoting from a weekly newspaper. (aus Virginia Woolf: *A Society*.¹)

Die Dichterin Renée Vivien hat die sapphische Strophe in einem Umfang verwendet, der vermutlich in keinem anderen französischsprachigen Werk erreicht wird. Sie steht zu Beginn einer Literatur, die nicht nur aus männlich-heterosexueller Sicht über lesbische Sexualität spricht, sondern selbst Lesbische Literatur ist.

Um die Jahrhundertwende boten sich in Paris für Frauen einmalige Möglichkeiten, sich am literarischen Leben zu beteiligen.² Eine von vielen Ausländerinnen, welche in die französische Hauptstadt emigrierten, war die Britin Pauline Mary Tarn, der in ihrem viktorianisch geprägten Heimatland der Zutritt zu den literarischen Clubs untersagt war.³ Der Wechsel ins Französische war für sie einfach, da sie ihre Kindheit zeitweise in Frankreich verbracht hatte. Antoinette Sherman hält den Sprachwechsel für notwendig, da Tarn das Englische, auch wegen des schwierigen Verhältnisses zu ihrer Mutter, verabscheut habe.⁴ Sie nahm daraufhin den französischen Namen Renée Vivien an. Susan Gubar führt den Vornamen auf das Französische „re-née“ (wiedergeboren) zurück, den Nachnamen auf die „enchantress Vivien“ in der Arthur-Sage.⁵

Die reiche Amerikanerin Natalie Barney (1876-1972) wurde schließlich ihre Förderin und Geliebte. Für beide war Sappho nicht nur ein literarisches Vorbild:⁶ Barney gründete, allerdings erst nach Viviens Tod, einen literarischen Salon, der sich speziell an Frauen richtete und ihrem Verständnis vom Kreis um Sappho in Mytilene auf Lesbos entsprach. Damit nimmt sie eine Vorreiterrolle ein – was durch die Lektüre von Virginia Woolfs

¹ Verwendete Ausgabe: Virginia Woolf: *The Complete Shorter Fiction*. Hrsg. von Susan Dick. New York, London ²1989, S. 124-136.

² Hierzu ausführlich: Shari Benstock: *Women of the Left Bank. Paris 1900-1940*. Austin 1987.

³ Siehe Virginie Sanders: „Vertigineusement, j’allais vers les Etoiles.“ *La poésie de Renée Vivien*. Amsterdam 1991, S. 111.

⁴ Vgl. Antoinette Sherman: *A Hermeneutic Reading of Natalie Barney and Renée Vivien*. In: *Anthós* 1,5 (1996), S. 57-97; hier: S. 84.

⁵ Susan Gubar: *Sapphistries* In: *Signs* 10,1 (1984), S. 43-62; hier: S. 50. Hinzu kommt das Pseudonym Paule Riversdale. Zu den Identitäten der Pauline Tarn siehe Marie-Ange Bartholomot Bessou: *L’Imaginaire du féminin dans l’œuvre de Renée Vivien. De mémoires en Mémoire*. Clermont-Ferrand 2004, S. 54-85.

⁶ Vgl. Gertrud Lehnert: *Renée Vivien als sapphische Dichterin*. In: Bettina Bosold-DasGupta, Charlotte Krauß und Christine Mundt-Espín (Hgg.): *Nachleben der Antike - Formen ihrer Aneignung*. (Festschrift anlässlich des 60. Geburtstages von Klaus Ley.) Berlin 2006, S. 353-363; hier: S. 355.

bissiger Kurzgeschichte *A Society* (ca. 1920) umso deutlicher wird. Darin persifliert Woolf die männliche Dominanz im gesellschaftlichen Leben und die verbreitete Ansicht (auch unter den Frauen selbst), dass Frauen nicht zu intellektuellen Leistungen imstande seien.

Vivien besuchte mit Barney Mytilene auf Lesbos; die Bilanz der Reise reicht von Enttäuschung bis zu fruchtbarer Inspiration.⁷ Genauso ambivalent war die Liebesbeziehung mit Natalie Barney: Sie verlief zwar äußerst unglücklich, brachte allerdings Inspiration für ihr poetisches Werk. Dieses ist von einer Todessehnsucht geprägt, die sich im Leben zu verwirklichen scheint: Renée Vivien starb 1909 an den Folgen von Magersucht⁸ und Alkoholismus – mit den Worten von Barney: „[...] sa vie n’a été qu’un long suicide [...]“.⁹ An anderer Stelle betont sie hingegen den fröhlichen Charakter als Gegenpol zu der so düsteren Dichterin – ein Aspekt, der auch Colette (1873-1954) nicht entging.¹⁰ Colette beschreibt Renée (sie nennt stets nur den Vornamen ihres Pseudonyms), als eine tragische Person, deren Werk sie nicht überzeugte; Vivien habe durch die Assimilation des Französischen ihre „qualité d’étrangère“ verraten.¹¹ „Alles ist demnach komplex und widersprüchlich.“¹² Dieses treffende Fazit zieht die katalanische Autorin Maria-Mercè Marçals in ihrer fiktionalen Biographie über Renée Vivien. Vorsicht ist bei einer biographischen Interpretation des Werks also geboten – zumal Pauline Tarn alias Renée Vivien selbst Fehlinformationen gestreut hat.¹³

Renée Vivien bewegte sich mit ihrer Sappho-Rezeption auf neuem Terrain. Die Amerikanerin Sara Teasdale (1884-1933), in Metriken als Beispielautorin für die sapphische

⁷ Andrea Schweers: In Sapphos Namen – Die Geschichte einer Begegnung. Renée Vivien (1877-1909) und Natalie Clifford Barney (1876-1972). In: Joey Horsley, Luise F. Pusch (Hgg.): Frauengeschichten. Berühmte Frauen und ihre Freundinnen. Göttingen 2010, S. 135-78; hier: S. 156.

⁸ Marie Perrin richtet ihre Analyse von Viviens Werk auf diesen Aspekt aus: „l’anorexie se transpose dans la structure poétique“; Renée Vivien. Le corps exsangue. De l’anorexie mentale à la création littéraire. Paris 2003, S. 309.

⁹ Natalie Barney: Souvenirs indiscrets. Paris 1960, S. 94. Vgl. Schweers: In Sapphos Namen, S. 169.

¹⁰ „Colette a saisi également le contraste, chez Renée Vivien, de cet être double – ou dédoublé – : composé d’une jeune fille rieuse et d’un poète nostalgique de la mort.“ Barney: Souvenirs, S. 45. Zu Colettes Darstellung vgl. Colette: Le Pur et l’Impur. In: Dies.: Œuvres III. Paris 1991, S. 551-653; hier: S. 598-610.

¹¹ Ebd. S. 606.

¹² Maria-Mercè Marçals: Auf den Spuren der Renée Vivien. Übers. von Theres Moser. Wien 1998, hier: S. 54.

¹³ Vgl.: „Il est clair que Vivien a elle-même entretenu les légendes qui l’entourent.“ Gayle Levy: ’J’ai été très amusé(e)’: Renée Vivien et l’(auto)mythologisation à travers une lettre inédite. In: Nicole G. Albert (Hg.): Renée Vivien à rebours. Études pour un centenaire. Paris 2009, S. 129-140; hier: S. 129.

Strophe angeführt,¹⁴ hat sich ebenfalls um die Jahrhundertwende als weibliche Autorin explizit mit Sappho identifiziert:

[...] Am I that Sappho who would run at dusk
 Along the surges creeping up the shore
 When tides came in to ease the hungry beach,
 And running, running, till the night was black,
 Would fall forespent upon the chilly sand
 And quiver with the winds from off the sea? [...]¹⁵

Sie rezipiert Sappho als heterosexuelle Mutterfigur: „[...] Sara Teasdale idealized Sappho as a mother-poet crooning to her daughter Cleis [...]“.¹⁶ Dennoch ist Teasdale Vorreiterin; denn Sappho als Bezugspunkt für weibliche Autorinnen war nicht seit jeher eine Selbstverständlichkeit. Vorschnell bezeichnet Horst Joachim Frank in seinem *Handbuch der deutschen Strophenformen* bei weiblichen Autorinnen wie Isolde Kurz (1853-1944) und Ricarda Huch (1864-1947) die Verwendung der nach Sappho benannten Form als nahelegend.¹⁷ Doch diese Autorinnen haben weitere antike Vers- und Strophenformen wie das Distichon verwendet,¹⁸ ihre sapphischen Strophen haben keinen direkten Sappho-Bezug, und das metrische Schema ist (wie Frank selbst feststellt) horazisch. So offensichtlich eine Identifikation mit Sappho im Werk einer (lesbischen) Dichterin uns heute erscheinen mag, die Bedeutungshoheit lag bis ins 20. Jahrhundert hinein bei männlichen Autoren (s. u.). Ein Grund hierfür war, dass die klassische Bildung weitgehend den Männern vorbehalten blieb. Die genannten Autorinnen waren mit ihrer umfangreichen Bildung um die Jahrhundertwende noch immer Ausnahmen. Gregory Woods macht an dem fehlenden Zugang zur antiken Literatur für Frauen die – im Vergleich zur Gay Literature – späte Entwicklung der Lesbischen Literatur fest.¹⁹

Die Sappho-Rezeption ist die Grundlage für Renée Viviens Gesamtwerk, das aus Erzählungen, Romanen, hauptsächlich aber aus Lyrik besteht. Als Übersetzerin hat Vivien sich die Rahmenbedingungen selbst geschaffen: Um Sappho im Original lesen zu können, lernte sie Altgriechisch, und sie gab den griechischen Text gemeinsam mit einer eigenen akkuraten Prosaübersetzung²⁰ heraus (*Sappho* 1903). Sie ergänzte die Übersetzungen mit

¹⁴ Exemplarisch: Joseph Raith: Englische Metrik. München 1962, S. 194.

¹⁵ Sara Teasdale: The Collected Poems. New York 1946, S. 87-93; hier: 92.

¹⁶ Vgl. Susan Gubar: Sapphistries, S. 44.

¹⁷ Horst Joachim Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen. Tübingen, Basel ²1993, S. 267.

¹⁸ Isolde Kurz: Gesammelte Werke. Erster Band. München 1925, S. 39-43 (alkäisch; sapphisch); 145f., 204-209, 235-237, 298f. (Distichen). Zu Ricarda Huch vgl. II,3.2 (Anm. 43).

¹⁹ Gregory Woods: A History of Gay Literature. The Male Tradition. New Haven, London, 1998, S. 6.

²⁰ Vgl. Bartholomot Bessou: L'Imaginaire du féminin, S. 360.

freien²¹ Nachdichtungen im Versmaß der sapphischen Strophe bzw. mit Gedichten, die Bruchstücke der Sappho fortschreiben. Vervollständigt wird der Übersetzungsband durch nicht übersetzte Zitate von Catulls Nachdichtung (carm. 51)²² sowie Swinburnes *Sapphics* und *Anactoria*.²³ Bei dem Band handelt es sich also um eine Mischung aus wissenschaftlicher und schriftstellerischer Tätigkeit, weil Vivien die Übersetzungen mit eigenen Texten ergänzte. Dadurch wurde Vivien selbst Expertin und schuf eine Legitimation für ihre Sappho-Rezeption. Eine wesentliche Vermittlerrolle spielte Swinburne, der auch in ihren lyrischen Werken präsent ist.²⁴ Zwar hat der britische Dichter und Gelehrte nur die eben genannte sapphische Strophe hinterlassen.²⁵ Dennoch war er wirkungsmächtiger als die gesamten französischsprachigen Versuche zuvor.²⁶ Auf *Sappho* folgte die Nachdichtung weiterer weiblicher altgriechischer Autorinnen (*Les Kitharèdes* 1904); kurz vor ihrem Tod fügte sie diese beiden Übersetzungsprojekte zusammen (*Sappho et huit poétesses grecques* 1909).

[...] Que nos rideaux fermés nous séparent du monde,
Et que la lassitude amène le repos!
Je veux m'anéantir dans ta gorge profonde
Et trouver sur ton sein la fraîcheur des tombeaux! [...]
(Charles Baudelaire: *Femmes damnées*)²⁷

Viviens offene Darstellung von lesbischer Sexualität führte zu Problemen. Auch wenn, anders als in den Heimatländern der immigrierten Dichterinnen Vivien und Barney, Homosexualität in Frankreich keine Straftat darstellte,²⁸ war die Toleranz während der Belle Époque begrenzt. Zwar wurde im 19. Jahrhundert die lesbische Liebe zu einem beliebten Topos, gesellschaftlich akzeptiert wurde sie aber nicht. Der Skandal, den Baudelaires *Femmes damnées* auslöste, ist dennoch harmlos gewesen und brachte dem Dichter kalkulierbaren Erfolg: Solange die heterosexuell-männliche Dominanz nicht angegriffen wurde, war die Darstellung von lesbischer Liebe, um Lillian Faderman zu folgen, ein

²¹ Édith Mora hebt die Exaktheit der Prosaübersetzungen hervor, kritisiert aber die Freiheit in den Nachdichtungen. (Édith Mora: *Sappho. Histoire d'un poète et traduction intégrale de l'œuvre*. Paris 1966, S. 198-200.)

²² Renée Vivien: *Sappho*. Paris 1903, S. 14f.

²³ Ebd. S. 9f; 17; 19; 28; 73f; 78; 94; 126.

²⁴ *D'après Swinburne* aus dem Band *À l'Heure des Mains jointes* (1906); Vivien: *Poèmes*, S. 178ff.

²⁵ *Sapphics*. In: Swinburne: *Poems and ballads*, S. 163-165. Daneben ein ebenfalls nach der Form betitelt Gedicht in Hendecasyllabics (S. 162).

²⁶ Vgl. Paul Lorenz: *Sappho 1900: Renée Vivien*. Paris 1977, S. 152. Zum Einfluss von Swinburne vgl. Goujon: *Tes blessures*, S. 245-247, und Bartholomot Bessou: *L'Imaginaire du féminin*, S. 333-36.

²⁷ Charles Baudelaire: *Œuvres complètes* 1. Hrsg. von Claude Pichois. Paris 1993, S. 152-55, , V. 81-84.

²⁸ Vgl. Sherman: *A Hermeneutic Reading*, S. 69f.

beliebter Exotismus.²⁹ Dabei wurde ein selbstzerstörerisches Bild der weiblichen Homosexualität gezeichnet, dass der Realität kaum entsprach.³⁰ Im soeben angeführten Gedicht von Baudelaire führt die Leidenschaft der lesbischen Liebe zur Todessehnsucht.

Bei Renée Vivien führte ihr Bruch mit der heterosexuell-männlichen Norm zu einer gesellschaftlichen wie literarischen Ausgrenzung, auf die sie mit dem Rückzug ins Private und zahlreichen Reisen reagierte.³¹ Bezeichnenderweise erhielt sie für ihr literarisches Debüt, das unter dem Pseudonym R. Vivien erschien und somit keinen direkten Rückschluss auf ihr Geschlecht bot, noch viel Lob. Baudelaire als Vorbild Viviens war für die zeitgenössischen und späteren Rezipienten offensichtlich,³² hinzu kommen noch Gedichte von Paul Verlaine (1844-1896), die sich der lesbischen Liebe und dem Selbstmord der Sappho widmen.³³ Viviens Bezugnahmen auf die französischen Autoren haben zwei wesentliche Funktionen: Erstens ermöglichen sie Vivien eine Assimilation als französischsprachige Dichterin (s. o.). Zweitens stellt sie sich gegen das Sappho-Bild der Altphilologie (s. u.).

Da Viviens Leben, oberflächlich betrachtet, ganz das soeben bei Baudelaire gezeichnete Bild zu erfüllen schien,³⁴ wurde die posthume Rezeption ihres Werkes erschwert. Unmittelbar nach ihrem Tod vernachlässigten die Literaturkritiker und -wissenschaftler das eigentliche literarische Schaffen zugunsten einer umfassenden Betrachtung ihres tragischen Lebens.³⁵ Ein Mythos der hedonistischen, selbstzerstörerischen Lesbierin entstand. Das eigentliche Schaffen wurde in der Folge weitgehend vergessen, die (vorwiegend von Männern verfassten) Metriken erwähnen sie nicht. Seit den achtziger Jahren bemühen sich feministische Literaturwissenschaftlerinnen um eine Re-Etablierung Viviens innerhalb des literarischen Kanons.³⁶ Unter diesen bleibt das negative Bild teilweise

²⁹ Lillian Faderman: *Surpassing the Love of Men. Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present*. New York 1981, hier: S. 254-276.

³⁰ Vgl. Faderman: *Surpassing the Love*, S. 275; vgl. auch Lehnert: *Sapphische Dichterin*, S. 353.

³¹ Vgl. Schweers: *In Sapphos Namen*, S. 157f.

³² Vgl. Marie-Claire Bancquart, Pierre Cahné: *Littérature française du XXe siècle*. Paris 1992, S. 108.

³³ Sonette aus dem Zyklus *Les Amies*. Verlaine: *Œuvres poétiques complètes*. Hrsg. von Jacques Borel. Paris 1963, S. 486-489.

³⁴ Exemplarisch: Yves-Gérard LeDantec: *Renée Vivien. Femme Damnée, Femme Sauvée*. Aix-en-Provence 1930.

³⁵ Siehe hierzu und im Folgenden: Sanders: *Vertigineusement*, S. 171-238.

³⁶ Beispielsweise Brigitta Coenen-Mennemeier: *Französische Dichterinnen. Studien zur Erweiterung des Lyrikanons*. Heidelberg 1997, S. 78-91. Manche Literaturwissenschaftlerinnen fühlen sich durch eine solche Herangehensweise berechtigterweise eingeschränkt: „This work is not motivated by a desire to resurrect two forgotten women writers or create a new canon of women’s literature;“ (Sherman: *A Hermeneutic Reading*, S. 57.)

haften, oder ein anachronistischer Blick verzerrt die Sicht auf das eigentliche Werk.³⁷ Eine Ausnahme ist die „feinfühlig“³⁸ Biographie von Jean-Paul Goujon,³⁹ der Viviens lyrisches Werk herausgab. Mehrere deutsche Literaturwissenschaftlerinnen schrieben über sie, ins Deutsche wurden vereinzelte Prosatexte übersetzt, die sich vorwiegend an ein LGBT-Publikum richten, insofern sie in einem Spartenverlag für lesbische Literatur erschienen sind. Im französischen Original liegen inzwischen eine neue Gesamtausgabe⁴⁰ und eine Auswahlgabe⁴¹ vor.

3.1 *A French fantasy* – Sappho-Rezeption in Frankreich

[...] Saw the Lesbians kissing across their smitten
Lutes with lips more sweet than the sound of lute-strings,
Mouth to mouth and hand upon hand, her chosen,
Fairer than all men; [...]
(Algernon Charles Swinburne: *Sapphics*.)⁴²

Das Vokabular für die Bezeichnung von weiblicher Homosexualität ist in vielen Sprachen eng mit der Heimat der Dichterin Sappho, der Insel Lesbos, verbunden. In französischen Wörterbüchern ist neben dem Adjektiv *lesbienne* auch *saphique* zu finden. Dieser doppelte sprachliche Einschlag geht einher mit einer reichhaltigen literarischen Rezeptionsgeschichte der – zumindest im geographischen Sinne – zweifelsohne lesbischen Dichterin. In Frankreich setzt die umfassende Sappho-Rezeption bereits mit der Wiederentdeckung der griechischen Sprache und Literatur in der Renaissance ein und wurde seitdem kontinuierlich fortgeschrieben. Sappho war „completely a French fantasy“ und blieb lange „a projection of the French imagination.“⁴³ In diesem Kontext sind die ‚lesbischen‘ Gedichte von Baudelaire und Verlaine zu verstehen, die für die Sappho-Rezeption von Renée Vivien eine Rolle gespielt haben (s. o.).

Auf die im 19. Jahrhundert blühende erotische Sappho-Rezeption sah sich die Altphilologie – gerade erst als Wissenschaft formiert – zu reagieren genötigt. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, die führende Figur auf dem Gebiet der Griechischen

³⁷ Vgl. Vivien Hennessy: Seeking Transcendence: Death, Rebirth and Transformation in the poetry of Renée Vivien (1877-1909). Limerick 2015, S. 3f.; Elaine Marks: ‘Sappho 1900’: Imaginary Renée Vivien and the Rear of the Belle Époque. In: Yale French Studies 75 (1988): The Politics of Tradition: Placing Women in French Literature, S. 175-189.

³⁸ Vgl. Schweers: In Sapphos Namen, S. 152.

³⁹ Jean-Paul Goujon: Tes blessures sont plus douces que leurs caresses. Vie de Renée Vivien. Paris 1986.

⁴⁰ Renée Vivien: Poèmes 1901-1910. Cassaniouze 2009.

⁴¹ Renée Vivien: Poèmes choisis. Paris 2018.

⁴² Swinburne: Poems and ballads, S. 163-65, V. 49-52.

⁴³ Joan DeJean: Fictions of Sappho 1546-1937. Chicago, London 1989, S. 1.

Literaturwissenschaft, schrieb eine bissige Rezension⁴⁴ von Louÿs' *Les Chansons de Bilitis*. Wilamowitz beruft sich dabei auf Friedrich Gottlieb Welcker, der bereits 1816 „Sappho von einem herrschenden Vorurteil befreit“⁴⁵ wissen wollte. In seiner Nachfolge betrachteten die Altphilologen Sappho als keusch. Laut Joan DeJean eine Fehldeutung – sie stellt fest, dass Welcker weniger Sappho verteidigen wollte, sondern vielmehr das Ideal der Knabenliebe, wobei er dabei doppelt missverstanden worden sei:

Welcker's central scholarly project (not only in his work on Sappho, but in his entire corpus) is the resurrection of pederastia in Greek literature. [...] Welcker's followers are guilty of a double misreading, however, when they attempt to demonstrate Sappho's ‚virgin purity‘ and at the same time proclaim the complete spirituality of pederastia. In other words, the association between Sappho and Greek love in Welcker leads, with them, to a double overreaction that eventually cuts off both Sapphism and pederastia from sensuality.⁴⁶

Wilamowitz begnügt sich in der Nachfolge nicht damit, Sappho als nicht-homosexuell zu rehabilitieren; er stilisiert sie zu einer Säule der männlichen Ordnung, indem er das berühmte Fragment 31 (V; LP 31; D 2)⁴⁷, „Φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν [...]“,⁴⁸ als Hochzeitsgedicht interpretiert.⁴⁹ Dieser These widerspricht zunächst nur Denys Page.⁵⁰ Durch die sogenannte pragmatische Schule, in der die Literatur eng mit der Sozialgeschichte verbunden wird, ist die Deutung als Hochzeitsgedicht noch immer fest etabliert.⁵¹ Die Pragmatiker sehen in dem Kreis von Mytilene eine Erziehungseinrichtung:⁵²

Man nimmt heute meistens an, daß Sappho die Vorsteherin eines ähnlichen Bundes junger Mädchen gewesen ist; die Mädchen seien vor der Heirat eingetreten, hätten dort eine Zeit der Unterweisung und Vorbereitung auf die Hochzeit durchgemacht und wären bei der Hochzeit wieder aus dem Bunde

⁴⁴ Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: Sappho und Simonides. Untersuchungen über griechische Lyriker. Berlin 1966, S. 63-78.

⁴⁵ Friedrich Gottlieb Welcker: Kleine Schriften zur Griechischen Literaturgeschichte 2. Bonn 1945, S. 80-144.

⁴⁶ Joan DeJean: Sex and Philology: Sappho and the Rise of German Nationalism. In: Representations 27 (1989), S. 148-171, hier: S. 157f. Polemisch hierzu Günther Jachmann: „Ob das zum Segen der Sache geschah, darüber darf man geteilter Meinung sein, hat doch Welckers Schrift, die schon Goethes Unmut erregte, im Grunde wohl mehr Schaden als Nutzen gestiftet.“ Günther Jachmann: Sappho und Catull. In: Rheinisches Museum Neue Folge 107 (1964), S. 1-33; hier: S. 3.

⁴⁷ Die Zählweise der Fragmente folgt Eva-Maria Voigt (Hg.): Sappho et Alcaeus Fragmenta. Amsterdam 1971 (V); bei Zitaten wird die zweisprachige Reclam-Ausgabe verwendet, die Voigts kritischer Ausgabe im Wesentlichen folgt (Sappho: Lieder. Griechisch/Deutsch. Hrsg. und übers. von Anton Bierl. Stuttgart 2021). Da die Zählweise nach den Ausgaben von Diehl (D) und Lobel/Page (LP) noch immer verwendet werden, sind diese ebenfalls angeführt, sofern die Fragmente dort gelistet werden.

⁴⁸ Übers. (Bierl): „Es scheint mir jener gleich den Göttern“.

⁴⁹ Wilamowitz-Moellendorff: Sappho und Simonides, S. 58; vgl. DeJean: Sex and Philology, S. 159.

⁵⁰ Denys Page: Sappho and Alcaeus: An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry. Oxford 1955, S. 19-33. Seine „Eifersucht“-These ist jedoch wenig plausibel und geht auf die Fortschreibung von Cat. carm. 51 zurück.

⁵¹ Zum Konzept dieser Schule vgl. Bruno Gentili: Die pragmatischen Aspekte der archaischen griechischen Dichtung. In: Antike und Abendland 36 (1990), S. 1-17.

⁵² DeJean: Fictions of Sappho, S. 284f.

ausgeschieden. Die Unterweisung umfaßte weibliche Arbeiten, feine Sitte und Musik.⁵³

Daraus wird geschlussfolgert, dass Sappho sich ihrer wirtschaftlichen Grundlage beraubt hätte, wenn sie eine weiblich-weibliche Liebe propagiert hätte. Dies sei dahingestellt – unsere Kenntnisse von den Geschlechterrollen in der altgriechischen Gesellschaft sind beschränkt.⁵⁴ Zudem ist Lesbos allein durch die geographische Lage als Insel nahe zum Orient nicht mit Athen vergleichbar, die Altphilologie jedoch traditionell attisch ausgerichtet. Unter Umständen war die Gesellschaft auf Lesbos toleranter, als die Pragmatiker vermuten.

An dieser Stelle ist es nicht entscheidend, eine „richtige“ Deutung aufzustellen,⁵⁵ sondern die für Renée Vivien relevante: Das deutsche Bild der Sappho als keuscher Frau war um die Jahrhundertwende auch in der Philologie Englands und Frankreichs unumstößlich.⁵⁶ Eine Ausnahme war die englische Sappho-Ausgabe von Wharton, die Viviens sprichwörtliche „Bibel“ wurde und somit als Referenz dienen konnte.⁵⁷ Bereits zuvor beziehen sich in ihrer Sappho-Reminiszenz die Autorinnen Katherine Bradley und Edith Cooper, versteckt hinter dem Pseudonym Michael Fields, explizit auf Wharton.⁵⁸ Gubar bezeichnet Michael Fields Band als „Sapphics“⁵⁹, meint dies aber in thematischer und nicht in metrischer Hinsicht; es sind darin keine sapphischen Strophen enthalten.

In der Konzeption ist Whartons Band mit Viviens Übersetzungsband vergleichbar, also als eine Fortschreibung der überlieferten Fragmente, die über Ergänzungen bei einer textkritischen Herausgabe hinausgeht. Indem Wharton und Vivien der Keuschheits-These widersprechen, stellen sie sich mit ihren Sappho-Übersetzungen gegen die dominierende Forschungsliteratur ihrer Zeit. Vivien weicht in ihrem Werk noch in einem weiteren Punkt ab: bei der Schreibweise des Namens. Dies zeigt sich bereits in der ersten sapphischen Strophe, die sie veröffentlicht hat.

⁵³ Reinhold Merkelbach: Sappho und ihr Kreis. In: *Philologus* 101 (1957), S. 1-29; hier: S. 4. Vgl. auch Anton Bierl: ‚Ich aber (sage), das Schönste ist, was einer liebt!‘ Eine pragmatische Deutung von Sappho Fr. 16 LP/V. In: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* (Neue Folge) 74,2 (2003), S. 91-124. Bierl gibt hier einen umfassenden Blick auf die Forschungsliteratur.

⁵⁴ Vgl. hierzu: John J. Winkler: *Der gefesselte Eros. Sexualität und Geschlechterverhältnis im antiken Griechenland*. Übers. von Sebastian Wohlfeil. Marburg 1994.

⁵⁵ Einen neuen Ansatz, aufbauend auf einem Referat der bisherigen Deutungen, bietet Gyburg Radke: *Sappho Fragment 31 (LP): Ansätze zu einer neuen Lyriktheorie*. Stuttgart 2005.

⁵⁶ Vgl. DeJean: *Sex and Philology*, S. 165.

⁵⁷ Vgl. Schweers: In *Sapphos Namen*, S. 148. Mir vorliegende Ausgabe: Sappho: *Memoir, Text, Selected Renderings, and a Literal Translation* by Henry Thornton Wharton. Amsterdam 1974 [Reprint der vierten Auflage von 1898].

⁵⁸ Michael Field: *Long Ago*. Portland 1897, S. 109.

⁵⁹ Gubar: *Sapphistries*, S. 44.

3.2 Der Kreis von Mytilene – Vivien *lesbische Oden*

Schon in ihrem Debüt *Études et Préludes* (1901) sind zwei Gedichte mit einem Sappho-Zitat versehen,⁶⁰ und noch vor den Nachdichtungen (1903) ist in ihrem zweiten Band *Cendres et Poussières* (1902) die erste eigenständige sapphische Ode enthalten, betitelt mit *Sur le Rythme sapphique*.⁶¹

L'ombre se drapait en des voiles de veuves,
La mer aspirait le sang tiède des fleuves,
L'Aphrodite blonde au regard décevant
Riait en rêvant.

J'entendis gémir, au profond de l'espace,
Celle qui versa la strophe ardente et lasse,
Et dont le laurier fleurit et triompha:
La pâle Psappha.

,Le rossignol râle et frémit par saccades,
Et l'ombre engloutit la lune et les Pléiades:
L'heure sans espoir et sans extase fuit
Au sein de la nuit.

Parmi les parfums glorieux de la terre,
Je rêve d'amour et je dors solitaire,
Ô vierge au beau front pétri d'ivoire et d'or,
Que je pleure encor!⁶²

Vivien's sapphische Oden sind, wie alle französischsprachigen Beispiele aus dem Korpus der vorliegenden Arbeit,⁶³ gereimt. Durch die Wahl des Reims entfernt sich Vivien von ihrem muttersprachlichen Vorbild Swinburne und vollzieht eine vollständige Aneignung der fremden (Literatur-)Sprache. Dadurch betont sie, dass sie sich in der Tradition der französischen Lyrik bewegt. Damit einher geht, dass sie die sapphische Strophe deutlich seltener verwendet als das Sonett.

Die Nennung der Form im Titel erweckt den Eindruck, dass es sich zunächst um ein Formexperiment handelt, das bereits in dem Folgeband *Évocations* (1903) durch eine umfassende Verwendung der Form abgelöst wird. Vivien hebt durch den Titel die Übernahme des Versmaßes hervor und betont ihre Rolle als Autorin in der Nachfolge Sapphos. Die Intertextualität zum Fragment 168B (V; D 94) ist in der vorliegenden Ausgabe durch ein Motto markiert; die französische Übersetzung des Fragmentes ist dem Gedicht

⁶⁰ Die Zitate stehen vor *Aurore sur la Mer* (Vivien: Poèmes, S. 37) und *Sourire dans la Mort* (S. 38).

⁶¹ Zur Metrik vgl. Bartholomot Bessou: *L'Imaginaire du féminin*, S. 318-321; Teresa Campi: *Sul ritmo saffico. La vita e le opere di Renée Vivien*. Roma 1983, S. 109f., 114-116.

⁶² Vivien: Poèmes, S. 62. In der chronologisch sortierten Ausgabe ist zuvor keine sapphische Strophe abgedruckt, *Ta forme est un éclair* (S. 27; aus dem Band *Études et Préludes* 1901) weist bereits Ähnlichkeiten mit der Odenform auf, weicht aber von der Anzahl der Silben noch deutlich ab.

⁶³ Siehe I,2.6; neben Banville einzelne Gedichte von Agrippa D'Aubigné (1552-1630), Clément Marot (1496-1544) und Nicolas Rapin (1535-1608). Für bibliographische Angaben siehe Literaturverzeichnis.

vorangestellt: „La lune s’est couchée, ainsi que les Pléiades; il est minuit, l’heure passe, et je dors solitaire. PSAPPHA“⁶⁴

Ungewöhnlich ist die Schreibweise des Namens („Psappa“ V. 8), die zwar mit dem Psi als Anlaut in den Texten der Dichterin steht, jedoch abseits davon nicht gebräuchlich ist.⁶⁵ Auf Französisch ist „Sapho“, wie auch der Titel ihrer Übersetzungen lautet, üblich. Viviens Aufgreifen dieser Variante soll vermutlich Ursprünglichkeit suggerieren; in dem Vorwort zu ihrer Übersetzung begründet Vivien die Schreibweise als „[f]orme doriennne et exacte“⁶⁶. Diese Exaktheit ist ein schlüssiges Argument für die Wahl von „Psappa“, erscheint aber nicht ausschlaggebend: Vielmehr scheint sich Vivien deutlich von der bisherigen Sappho-Philologie abgrenzen zu wollen.

Die Sprecherin des Gedichts *Sur le Rythme saphique* ist durch „J’entendis gémir“ (V. 5) klar von Psapphas Seufzern, die als wörtliche Rede markiert sind, getrennt. Bereits der erste Vers ist geprägt von einem Todesmotiv („voiles de veuves“ V. 1), das keiner Figur direkt zuzuordnen ist und somit eine düstere Grundstimmung erzeugt. Ebenfalls negativ konnotiert ist das Adjektiv „lasse“ (V. 6), das sich auf „la strophe“ (V. 6) bezieht und somit auch – wie im weiteren Verlauf des Gedichts deutlich wird – auf das literarische Schaffen der Sappho im Allgemeinen. Betont wird der scheinbare Misserfolg durch das ebenfalls auf „la strophe“ bezogene „ardente“ (V. 6). Aphrodite selbst wird als „enttäuscht“ („regard décevant“ V. 3) beschrieben, jedoch ist das darauffolgende Lachen („Riait en rêvant“ V. 4) ein deutlicher Kontrast zum Seufzen („gémir“ V. 5) der Psappa, was schließlich durch das Weinen („je pleure encor“ V. 16) erneut aufgegriffen wird und durch die Schlussstellung besonders betont steht.

Die Beziehung zwischen Göttin und Psappa ist gestört, was nur die Dichterin schwer trifft. Vivien folgt einem gängigen (männlichen) Klischee der fiktionalen Literatur, das Sappho als leidenschaftliche Dichterin beschreibt. Erst in ihrer im Kontext der Queer-Studies angesiedelten Interpretation von Sapphos Texten stellt Jane Snyder 1997 bei der Textanalyse der mit Aphrodite verbundenen Fragmente ein durchweg positives Bild der Göttin fest: „[...] Sappho creates herself as the darling of Aphrodite. This Sappho persona is not only a worshipper of the goddess, but also her protégé, her confidant, and her

⁶⁴ Vgl. das Original: „Δέδυκε μὲν ἃ σελάννα / καὶ Πληϊάδες· μέσαι δὲ / νύκτες, παρὰ δ' ἔρχετ' ὥρα, / ἔγω δὲ μόνα κατεῦδω.“

⁶⁵ „Wherever in her poems Sappho quotes her own name, its initial is spelled Ψ; wherever other writers refer to her, it is Σ.“ (Günther Zuntz: On the Etymology of the Name Sappho. In: Museum Helveticum 8, 1951 S. 12-35; hier: S. 16.)

⁶⁶ Vivien: Sappho, S. III.

comrade-in-arms.“⁶⁷ Snyder sieht in diesem funktionierenden Verhältnis zwischen Dichterin-Persona und Göttin den Effekt, dass Sappho Einfluss auf Eros, den Begleiter der Aphrodite, nehmen und somit ihre Leidenschaft kontrollieren kann. Bereits Viviens Vorgehen ist feministisch, da sie bei ihrer Beschreibung der leidenschaftlichen Sappho den männlichen Blick erstmals in der Literaturgeschichte abgelegt hat.

Das Scheitern in der Liebe wird bei Viviens erster sapphischen Ode durch das Wortspiel mit den semantisch verwandten Wörtern in „Je rêve d’amour et je dors solitaire“ (V. 14) prägnant ausgedrückt. Die Dichtung der Sappho wird von der Sprecherin als erfolgreich bezeichnet: „Et dont le laurier fleurit et triompha“ (V. 7). Vivien charakterisiert Sappho in diesem Gedicht als eine leidenschaftliche („ardente“) Schriftstellerin, die ihren Erfolg aus dem Verfassen von Strophen über unglückliche Liebe erlangt. Sie identifiziert sich nicht wie Teasdale („Am I that Sappho“ s. o.) direkt mit Sappho, sondern trennt deutlich die Rede der Sprecherin von der Rede der antiken Dichterin. Schließlich erfolgt im dritten Gedichtband *Évocations* (1903) und dem Roman *Une Femme m’apparut...* eine intensive Beschäftigung mit dem Kreis von Mytilene, der zur literarischen Basis eines weiblichen Salonlebens wird.

Pourquoi je suis devenue lesbienne, ô Bilitis, tu le demandes?
Mais quelle joueuse de flûte ne l’est pas un peu? Je suis pauvre;
je n’ai pas de lit; je couche chez celle qui veut de moi et je remercie
avec ce que j’ai. (Pierre Louÿs: *Les Chansons de Bilitis*.)⁶⁸

In Kontext mit Viviens Gedichten lohnt sich ein kurzer Blick auf jenes Buch, das Wilamowitz so scharf kritisierte: Die bereits erwähnten *Les Chansons de Bilitis* hatten, u. a. durch die Vertonung von Debussy, nachhaltig gewirkt. Das Werk selbst, eher auf die erotische Phantasie des männlichen Lesers ausgerichtet, konnte kaum als Startpunkt für eine Lesbische Literatur gelten, doch seine Widmung „Aux jeunes filles de la société future“ verdeutlicht seine immense Bedeutung für die weibliche Sappho-Rezeption. Es ist vermutlich kein Zufall, sondern eine Anspielung auf *Les Chansons de Bilitis*, dass die Frauen in Virginia Woolfs bereits angeführter Kurzgeschichte *A Society* (s. o.) ihren Kreis „*Society of the future*“ genannt haben. In Woolfs Text wird die Theorie von Sapphos Keuschheit ad absurdum geführt – auch hier wirkte die zeitgenössische Belletristik.

Eines der von Louÿs gemeinten jungen Mädchen („jeunes filles“) könnte Natalie Barney gewesen sein. Unter Einfluss von Louÿs entstanden ihre Sappho-Reminiszenzen,

⁶⁷ Jane McIntosh Snyder: *Lesbian Desire in the Lyrics of Sappho*. New York 1997, S. 24.

⁶⁸ Aus: *Intimités*. Pierre Louÿs: *Les chansons de Bilitis*. Paris 1906, S. 147.

womit sie strenggenommen noch vor Vivien ihre eigene Homosexualität in einem Kunstwerk offen ausdrückte. Dieses Werk als solches spielt im Kanon der Lesbischen Literatur jedoch kaum eine Rolle, abgesehen davon, dass es den Schaffensprozess von Renée Vivien und anderen lesbischen Autorinnen begünstigte.⁶⁹ Bedeutsamer waren die finanziellen Vorzüge der Amerikanerin: Barney nutzte ihr Vermögen, um Autorinnen unabhängig zu machen und schuf so einen weiblichen Salon, deren langjähriges Bestehen (1910-1968)⁷⁰ Vivien nicht mehr miterleben sollte. Vivien lieferte allerdings die poetische Grundlage, indem sie den Kreis von Mytilène besingt. Ihre Deutung ist keine Bildungseinrichtung, in der Frauen auf ihr Eheleben mit den Männern vorbereitet werden sollen, sondern ein idyllischer Ort fernab der Welt der Männer, in dem sich die Frauen mit erotischem Tanz und Gesang vergnügen:

Douceur de mes chants, allons vers Mytilène.
Voici que mon âme a repris son essor,
Nocturne et craintive ainsi qu'une phalène
Aux prunelles d'or. [...] (V. 1-4.)⁷¹

Das Gedicht eröffnet die dritte Sammlung *Évocations* (1903) und steht somit an einer prominenten Stelle: es kann als ein poetologisches Konzept verstanden werden, das zumindest dem genannten Band zugrunde liegt. Gleich zu Beginn bezieht sich die Sprecherin durch „mes chants“ direkt auf ihr Schaffen; durch die Pluralform geht dies über den vorliegenden Text hinaus. In der Tat erfolgt mit dem Band *Évocations* ein umfassendes Aufgreifen der sapphischen Strophe: Es sind sechs weitere Gedichte in dieser Form verfasst⁷² sowie zwei kurze dramatische Texte, die zum nicht unerheblichen Teil aus Oden bestehen.⁷³

Die Schönheit des eigenen Werkes ist mit „Douceur“ feminin konnotiert. Mit „Voici mon âme a repris son essor“ (V. 2) verdeutlicht die Sprecherin, dass „Mytilène“ (V. 1), worauf „Voici“ sich bezieht, der wesentliche Impuls für ihre Dichtung sei. Sie habe diesen Impuls verborgen und schüchtern („Nocturne et craintive“ V. 3) angenommen – im Kontext des im Folgenden beschriebenen Kreises um Sappho scheint sie sich mit einer jungen Schülerin gleichzusetzen, die sich in ihrer ganzen Unerfahrenheit der Sappho anvertraut. Also liegt erneut, wie in der ersten sapphischen Strophe (s. o.), keine Gleichsetzung mit

⁶⁹ DeJean: *Sex and Philology*, S. 163.

⁷⁰ Vgl. Schweers: *In Sapphos Namen*, S. 136.

⁷¹ Vivien: *Poèmes*, S. 71; fett im Original.

⁷² *Prolonge la Nuit* S. 73; *Atthis* S. 77; *Gorgô* S. 97; *Soir* S. 102; *Danses sacrées* S. 105; *Mort maritime* S. 118.

⁷³ *La Mort de Psappha* S. 84-88; *Atthis délaissée* S. 107-109.

Sappho vor. Durch die mit „Nocturne“ verbundenen Konnotationen entsteht, wie in *Sur le Rythme saphique*, eine geheimnisvolle Atmosphäre, die jedoch an dieser Stelle durch den auffordernden Charakter („allons“ V. 1 im Sinne von „lasst uns“) gemildert wird. Anmerkwürdig ist, dass in der ersten Strophe eine wörtliche Übereinstimmung mit einem Gedicht von Théophile Gautier (1811-1872) vorliegt,⁷⁴ auch wenn Vivien die übernommenen Reimwörter neu kombiniert. Vivien betont hiermit, dass sie trotz ihrer Herkunft und ihres Geschlechts ein Teil der französischsprachigen Dichtung ist.

Die zweite Strophe schafft mit „adorées“ (V. 5) einen etymologischen Bezug zum vorigen Versschluss („d’or“ V. 4). Dies sorgt für einen fließenden Übergang, womit das Erreichen des angekündigten Ziels, Mytilene, dargestellt wird:

[...] Allons vers l’accueil des vierges adorées:
 Nos yeux connaîtront les larmes des retours:
 Nous verrons enfin s’éloigner les contrées
 Des ternes amours. [...] (V. 5-8)

Das erreichte Ziel verspricht Wiedersehensfreude („les larmes des retours“ V. 6), denn die Erfüllung von Leidenschaft wird in Aussicht gestellt: die Gegenden („contrées V. 7) der bisherigen faden Liebesspiele („ternes amours“ V. 8) sollen verlassen werden. Die „amours“ im Plural können, wie in der Römischen Liebeslegie die *amores*, als sexuelle Handlungen verstanden werden. Durch „retours“ sowie die zuvor verwendete Vergangenheitsform „a repris“ (V. 2) wird verdeutlicht, dass die Sprecherin inzwischen den zuvor angedeuteten Status als eingeschüchterte („craintive“) Schülerin abgelegt hat. Die Futurformen im Text, an deren Anfang „connaîtront“ (V. 6) steht, bestätigen den Charakter einer poetologischen Vorrede zum vorliegenden Gedichtband; sie verweisen auf etwas, das folgt. Die erste Person Plural („Allons“ V. 1; „nos yeux“ V. 6; „Nous verrons“ V. 7) bezieht die Rezipientin des Textes mit ein. Die ersten beiden Strophen bereiten das Auftreten der Sappho („Psappha“ V. 7) in der dritten Strophe vor:

[...] L’ombre de Psappha, tissant les violettes
 Et portant au front de fébriles pâleurs,
 Sourira là-bas de ses lèvres muettes.
 Lasses de douleurs. [...] (V. 9-12.)

Sappho wird beim Zusammenstecken eines Kranzes von Veilchen („tissant les violettes“ V. 9) beschrieben. Die „violettes“ kommen auch in dem bereits erwähnten Gautier-

⁷⁴ „[...] Et la demoiselle / Aux prunelles d’or, / Au corset de guêpe / Dépliant son crêpe, / A repris l’essor. [...]“ Aus dem zweiten Teil des *Chant du grillon* (V. 20-23). Zitiert nach: Théophile Gautier: *Poésies complètes* 2. Hrsg. von René Jasinski. Paris 1970, S. 165.

Gedicht *Chant du grillon* vor.⁷⁵ Da Renée Vivien in literarisch hochgebildeten Zirkeln verkehrte und ihre Dichtung zunächst an ein ihr bekanntes Lesepublikum gerichtet hat, ist davon auszugehen, dass die zeitgenössische Leserin diese Anspielungen erkannt hat. Dies ist im Kontext der von Colette geäußerten Kritik zu sehen: Die Britin Vivien will ihre Gedichte als Teil der französischen Lyrik verstanden wissen und hebt dies hervor, indem sie Reimwörter und Motive, in diesem Fall die „Veilchen“, aus bekannten französischen Texten in ihre Dichtung integriert. Zugleich macht sie den Exotismus, der in der französischen Literatur – z. B. in den *Chansons de Bilitis* – stark verbreitet war,⁷⁶ für ihre Sappho-Dichtung fruchtbar: Der Kreis von Mytilene wird zu einem geheimnisvollen Ort, der einerseits jenseitig erscheint, andererseits in einem fernen Land ganz diesseitig sein könnte.

Viviens Beschreibung der Sappho geht zugleich auf ein Fragment zurück, das ursprünglich Alkaios zugeschrieben wurde und das Vivien in ihrem Übersetzungsband gleich zu Beginn im Rahmen einer einleitenden Biographie angibt. In ihrer französischen Übersetzung lautet es: „Tisseuse de violettes, chaste Psappha au sourire de miel, des paroles me montent aux lèvres, mais une pudeur me retient.“⁷⁷ In der vorliegenden Ode setzt Vivien die (ihr vorliegenden) griechischen Textvorlagen neu zusammen. Sie schreibt den Mythos der Sappho buchstäblich neu – denn das Schweigen des Alkaios wird nun auf Sappho selbst übertragen („ses lèvres muettes“ V. 13). Ihr Eingriff entspricht ironischerweise dem neueren Forschungsstand: Der letztere Teil des von Vivien zitierten Fragments („des paroles...“) wird inzwischen Sappho zugeschrieben.⁷⁸

Dass Sappho als Leiterin des Kreises fungiert und die danach genannten Frauen ihre Schülerinnen sind, ist aus dem Kontext des Gedichtes nicht direkt zu erschließen, kann jedoch bei der von Vivien angesprochenen Leserin als bekannt vorausgesetzt werden. Im weiteren Werk treten die Namen der drei hier genannten Schülerinnen immer wieder auf.⁷⁹ Gleichwohl nimmt Sappho eine zentrale Stellung ein, da sie zuerst genannt wird und ihr allein eine ganze Strophe gewidmet ist, während die übrigen Frauen mit „Elles

⁷⁵ Vgl. „[...] Les saules en pleurs / Et le ciel reflète, / Dans la violette / Ses pures couleurs...“ (II, V. 6-9.)

⁷⁶ Vgl. Michel Tétu, Anne-Marie Busque: Exotisme. In: Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (Hgg.): *Le dictionnaire du littéraire*. Paris 2010. S. 268f.

⁷⁷ Vivien: Sappho, S.VII.

⁷⁸ Die Fragmente „Ἰόπλοκ' ἄγνα μελλιχόμειδε Σάπφοι“ und „θέλω τι τ' εἶπην, ἀλλὰ με κωλύει / αἰδώς“ wurden zeitweise zusammengeführt und Alkaios zugeordnet. Inzwischen wird der erste Teil Alkaios (LP Z 61; D 63) und der zweite Teil Sappho zugeordnet (V 137; LP 137; D 149 V. 1f.). Raoul Schrott griff die inzwischen verworfene Variante in seiner Lyrik-Anthologie erneut auf. (Die Erfindung der Poesie. Gedichte aus den ersten viertausend Jahren. Frankfurt am Main 1997, S. 137.)

⁷⁹ Vgl. hierzu die Statistiken von Sanders: *Vertigineusement*, S. 386.

chanteront“ (V. 7) sowie den mit ihnen verbundenen Pluralen „Les sandales“ (V. 8) und „Les roses“ (V. 9) zu einem Kollektiv zusammengefasst werden. Mit „Lasses de douleurs“ (V. 12) wird das Sappho-Bild der bereits analysierten, ersten sapphischen Ode von Renée Vivien teilweise wörtlich wiederholt (s. o.). Freud und Leid sind eng miteinander verbunden: „douleur“ bildet einen klanglichen Bezug zum Auftaktwort „Douceur“. Verdeutlicht wird dies durch das Lächeln der Sappho („Sourira“ V. 11.) direkt im Anschluss an die Beschreibung ihrer fiebrigen Blässe („fébriles pâleurs“ V. 10). Der Dualismus zwischen Leiden und erfüllter Leidenschaft wird schließlich auf ihre Schülerinnen übertragen:

[...] Là-bas, gémira Gorgô la délaissée,
Là-bas, fleuriront les paupières d'Atthis,
Qui garde en sa chair, savamment caressée,
L'ardeur de jadis. [...] (V. 13-16)

Zunächst ist es „Gorgô“ (V. 13), die seufzend („gémira“ V. 13) ihre Vernachlässigung („délaissée“ V. 13) beklagt. Ihr folgt „Atthis“ (V. 14), die einst kunstvoll liebkost wurde („savamment caressée“ V. 15). Das Partizip der Vergangenheit fällt im Kontrast zu den sonst verwendeten Futurformen auf; hiermit bezieht sich Vivien auf folgendes Fragment: „ἡράμαν μὲν ἔγω σέθεν, Ἄτθι, πάλαι ποτά“ (V 49; LP 49; D 40/41)⁸⁰. Bereits in ihrem Übersetzungsband hat sie dies zunächst mit „Je t'aimais, Atthis, autrefois...“ übersetzt und dann zu einer ganzen sapphischen Strophe fortgeschrieben,⁸¹ im Band *Évocations* ist ein mit *Atthis* betitelter Gedicht enthalten – jenes Fragment ist diesmal in französischer Übersetzung vorangestellt.⁸² Die Sprecherin ist durch das einleitende Zitat als Sappho zu deuten. Sie beschreibt ihre Erinnerung an die gemeinsame Zeit mit der angesprochenen Atthis:

Je reviens chercher l'illusion des choses
D'autrefois, afin de gémir en secret
Et d'ensevelir notre amour sous les roses
Blanches du regret.

Car je me souviens des divines attentes,
De l'ombre et des soirs fébriles de jadis...
Parmi les soupirs et les larmes ardentes,
Je t'aimais, Atthis! [...] (*Atthis*, V. 1-8)

⁸⁰ Inzwischen wurde das Fragment um einen Vers erweitert.

⁸¹ Vivien: Sappho, S. 16: „Le soir fait fleurir les voluptés fanées, / Le reflect des yeux et l'écho de la voix ... / ... Je t'aimais autrefois, au long des lointaines années, / Atthis, autrefois.“ Es folgt anschließend (S. 17) ein Zitat aus Swinburnes *Anactoria*, das sich ebenfalls auf dieses Fragment bezieht.

⁸² Vivien: Poèmes, S. 77.

Der Moment des Erinnerns wird beim Wortpaar „reviens“ (V. 1) – „souviens“ (V. 2) durch eine etymologische Sprachfigur betont, das Ende der Liebe durch das Verb „ensevelir“ (V. 3). Die für sich stehend negativ konnotierten Wörter „fébriles“ (V. 6) und „larmes“ (V. 7) sind hier positiv zu deuten, da sie in dem Kontext der Erinnerung an eine leidenschaftliche Liebe stehen, repräsentiert durch göttliche Vorfreuden („divines attentes“ V. 5). Der Plural („attentes“) lässt zudem auf eine wiederholte Erfüllung der Leidenschaft schließen. Bestätigt wird dies durch die Pluralformen im Folgenden: „les soupirs et les larmes ardentes“ (V. 7). Der Verweis auf die Untreue der Atthis schmälert das positive Bild der nun beendeten Liebesbeziehung nicht: „Et j’aimais tes injustes colères / Et tes trahisons ...“ (V. 15f.). Es ist schließlich Sappho selbst, die den Schlusspunkt setzt:

[...] Atthis, aujourd’hui tu pâlis, et je passe,
 Tel un exilé sans désir de retour,
 Toi, moins souriante, et moi, l’âme plus lasse,
 Plus loin de l’amour.
 Voici que s’exhale et monte, avec la flamme
 Et l’essor des chants et l’haleine des lys,
 L’intime sanglot de l’âme de mon âme:
 Je t’aimais, Atthis. (*Atthis*, V. 17-24)

Es gibt keinerlei Anlass dazu, die Schmerzen dieser Liebe als ausschließlich von Atthis verursacht zu sehen – Vivien Sappho übernimmt selbst die Verantwortung hierfür und scheint poetischen Erfolg aus der erfolglosen Liebe zu erlangen („la flamme / Et l’essor des chants“ V. 20f.). Auch Gorgôs Rolle in Sapphos Liedern ist von Renée Vivien kreativ fortgeschrieben worden; hier ist das Fragment „μᾶλα δὴ κεκορημένοις / Γόργως“ (LP 144; 143 D) der Ausgangspunkt gewesen.⁸³ Die bereits im Rahmen ihrer Übersetzung verfasste Strophe wurde komplett übernommen und schließt das Gedicht *Gorgô*⁸⁴ ab. Auch hier bricht Sappho die Liebesbeziehung ab und führt dies nicht auf eine Nebenbuhlerin zurück, sondern auf das generelle Ende einer Leidenschaft:

Pourquoi revenir, les seins encore avides,
 Tournant vers mon seuil tes pas irrésolus?
 Pourquoi m’implorer, Gorgô? J’ai les mains vides
 Et je n’aime plus. [...] (*Gorgo*, V. 1-4.)

Vivien ergänzt somit das Widmungsgedicht des Bandes *Évocations* mit Oden, die sich auf Frauenfiguren aus dem Kreis fokussieren und die homoerotische Komponente im Verhältnis zwischen den Frauen und Sappho betonen. Die weiteren soeben zitierten Texte

⁸³ Vivien: Sappho, S. 101. Vivien übersetzt mit „De Gorgô pleinement rassasiée“.

⁸⁴ Vivien: Poèmes, S. 97.

und die Reihenfolge der Namensnennungen im Widmungsgedicht suggerieren, dass Sappho bestimmt, welcher Schülerin aus ihrem Kreis sie sich zuwendet und – was umso mehr thematisiert wird – welche sie abweist. Die Texte stehen im Gegensatz zum Mythos der Sappho, die unkontrolliert jüngere Frauen und Männer begehrt. Gleichwohl bleibt die Vorstellung der leidenden Sappho, welche die Sappho-Rezeption seit der Antike prägt, erhalten, auch wenn die erotischen Spannungen in der vorletzten Strophe des Widmungsgedichtes durch den gemeinsamen feierlichen Gesang („Elles chanteront les Grâces solennelles“ V. 17) harmonisiert werden:

[...] Elles chanteront les Grâces solennelles,
Les sandales d'or de l'Aube au frais miroir,
Les roses d'une heure et les mers éternelles,
L'étoile du Soir.

Nous verrons Timas, la vierge tant pleurée,
Qui ne subit point les tourments de l'Érôs,
Et nous redirons à la terre enivrée
L'hymne de Lesbôs. (V. 17-24)

Ein Vorläufer für diese Ode findet sich in ihrem Übersetzungsband; es ist die Fortschreibung eines kurzen Fragments⁸⁵ in eine aus fünf Strophen bestehende sapphische Ode.⁸⁶ Vivien ergänzt ihre Fortschreibung durch ein vollständiges Zitat von Swinburnes *Sapphics*,⁸⁷ wodurch der Eindruck entsteht, dass die altgriechische und die englische Vorlage in dem französischen Text verfließen. Die Übersetzung endet mit dem Adoneus: „Vierges de Lesbôs“. Der Ort steht auch in der späteren Variante in *Évocations* zentral; Lesbos ist das Ziel, das in jedem Text aus dem Gedichtband angestrebt wird. Dementsprechend greift Vivien zum Schluss des Widmungsgedichtes die poetologische Struktur des Beginns wieder auf. Sie bindet die Leserin durch das erneute Aufgreifen der ersten Person Plural („Nous verrons“ V. 21) wieder ein und verweist mit „L'hymne de Lesbôs (V. 24) auf den Auftaktvers („Douceur de mes chants, allons vers Mytilene“) zurück – dies führt das Gedicht zu einem erfolgreichen Abschluss: Mit „nous redirons“ (V. 23) betont Vivien, dass der Kreis von Mytilene wiederholt Teil ihres Werkes sein wird. Ein wesentlicher Bestandteil ist die Leidenschaft; der nun erreichte Ort wird als „terre enivrée“ (V. 23) bezeichnet. Dabei wird in der Schlussstrophe noch einmal betont, dass Leidenschaft zwangsläufig mit Schmerzen verbunden ist: Die abschließend angeführte Timas wird als

⁸⁵ „τάδε νῦν ἐταίραις ταῖς ἑμαῖς τέρπνα κάλως ἀείσω.“ (V 160; LP 160; D 11.)

⁸⁶ Vivien: Sappho, S. 26f.

⁸⁷ Ebd. S. 28.

eine tragische, unglücklich Liebende dargestellt („la vierge tant pleurée / Qui ne subit point les tourments de l'Éros“ V. 21f.).

Das Bild der Leidenschaft in Verbindung mit Schmerzen ist nicht negativ zu verstehen. Denn Sappho ist jederzeit Herrin ihrer Leidenschaft. In einer Passage ihres poetologischen Romans *Une Femme m'apparut...* (1904) zitiert Vivien erneut Alkaios („Tisseuse de violettes ...“ s. o.). Während einer Diskussion über dieses Zitat würdigt die anwesende androgyne Künstlerin San Giovanni Sappho als „keusch“ („chaste“).⁸⁸ Auf den abschätzigen Kommentar eines Mannes,⁸⁹ reagiert San Giovanni mit einer von Gudrun Lehnert als „programmatisch“⁹⁰ aufgefassten Erwiderung:

[...] Que peut-on rêver de plus radieusement chaste que cette école de vierges fondée par une vierge, cette école de Mytilène où Psappha enseignait l'art complexe de la musique et des strophes? [...] ⁹¹

Während des anschließenden Gesprächs sowie im Verlaufe des Romans werden noch weitere männlich-heterosexuelle Vorstellungen widerlegt, wie z. B. die angebliche Liebe zu Phaon.⁹² Vivien räumte mit einem wesentlichen Mythos der männlichen Rezeptionsgeschichte von Ovid bis Grillparzer⁹³ auf: Phaon als Grund für Sapphos Selbstmord. Edna St. Vincent Millay (1892-1950) sollte nach René Vivien dieses Motiv erneut aufgreifen.⁹⁴ Phaon wird von Vivien nicht nur in ihrem Roman, sondern auch in ihrem Übersetzungsband als eine Erfindung der griechischen Komödie gedeutet.⁹⁵ Von der Tradition des Selbstmordes aus Leidenschaft löst sie sich nicht. Sie siedelt ihn allerdings in ihrem kurzem „poème dramatique“ *La Mort de Psappha*⁹⁶ aus dem Band *Évocations* (1903) in einem rein weiblichen Umfeld, also innerhalb des Kreises ihrer Schülerinnen an.⁹⁷ Doch auch aufgrund eines anderen Aspektes ist dieser Text bemerkenswert.⁹⁸

ÉRANNA. Vierge, que cherches-tu parmi nous?

⁸⁸ Renée Vivien: *Une Femme m'apparut...* Paris 1977, S. 37.

⁸⁹ „Pourquoi chaste? [...] L'immortelle Amoureuse ne fut rien moins que chaste.“ Ebd., S. 37.

⁹⁰ Lehnert: *Sapphische Dichterin*, S. 358.

⁹¹ Vivien: *Une femme* S. 38.

⁹² „[...] le torse musclé de l'imaginaire Phaon.“ Ebd., S. 100.

⁹³ Andreas Bagordo: Sappho. In: Christine Walde (Hg.): *Die Rezeption der antiken Literatur. Kulturhistorisches Werklexikon*. Darmstadt 2010, Sp. 827-847.

⁹⁴ *Sappho Crosses the Dark River into Hades* (V. 1-14). In: Edna St. Vincent Millay: *Collected Poems*. New York ⁸1956, S. 293f.

⁹⁵ Diese Deutung sei ein „erreur grossière“ (Vivien: Sappho, S. IX).

⁹⁶ Vivien: *Poèmes*, S. 84f.

⁹⁷ Auch Barney beteiligt sich an der Umschreibung des Selbstmord-Mythos in einem Theaterstück mit dem Titel *Equivoque*. Es konnte für die vorliegende Arbeit nicht berücksichtigt werden, vgl. hierzu De-Jean: *Fictions of Sappho*, S. 284.

⁹⁸ Für das Folgende vgl. Bartholomot Bessou: *L'Imaginaire du féminin*, S. 385-397.

L'ÉTRANGÈRE. La Beauté.
Je cherche la colère et la stupeur des lyres,
L'âpreté du mélòs, parmi la cruauté
Des regards sans éclairs et des mornes sourires. (V. 21-24)

Die Grausamkeit („la cruauté“ V. 23) bezieht sich offenbar auf die erotischen Leidenschaften innerhalb des Kreises und ist Teil der erstrebten Schönheit („Beauté“ V. 21). Die Großschreibung im französischen Original lässt eine Anspielung auf Platons Schönheitskonzept zu. Wie Bartholomot Bessou erkannt hat, wurde Sapphos Beschreibung der Liebe bereits von dem Mittelplatoniker Maximus Tyrius mit derjenigen aus dem Symposion verglichen, worauf Vivien selbst in ihrer Sappho-Übersetzung hinweist: „L’amour, tel que l’a compris la poétesse de Lesbos n’est pas autre chose que l’art d’amour de Socrate.“⁹⁹ Platonische Liebe bedeutet keinen Verzicht auf Sexualität, sondern bedeutet das Erreichen des Göttlichen durch die Kontemplation des Schönen, also eine sinnliche Erfahrung, die über das Besitzen hinausgeht. Die Fremde („l’étrangère“) sucht die Schönheit („La Beauté“) im Kreis von Sappho, so wie Renée Vivien einige Jahrhunderte später in ihrem Kreis von Mytilene.

Der Kreis von Mytilene ist ein Ort der literarischen Produktion und Rezitation. Hier zeige sich die Frau als dem Mann überlegenes Geschlecht, da bei sexuellen Handlungen zwischen Frauen die Keuschheit erhalten bleibe. Schönheit könne außerdem nach Ansicht von Vivien nicht von Männern, allenfalls von Jünglingen, repräsentiert werden.¹⁰⁰ Lehnert sieht darin ein Novum, Sappho derart „radikal“ als lesbische Dichterin zu bezeichnen. Damit konnte Vivien, wie Schweers feststellt, nur den Zorn der Kritiker hervorrufen:

Spätestens seitdem sie in ihren Prosatexten, besonders in dem Roman *Mir erschien eine Frau* (1904), ihren Feminismus unmissverständlich zum Ausdruck gebracht hatte, wurde sie zur Zielscheibe öffentlicher Kritik, bis hin zu hasserfüllten Angriffen.¹⁰¹

Es liegt nahe, in Vivians Werk nach Reaktionen auf diese Kritik zu suchen. Diese Erwartungen erfüllt die sapphische Ode *Le Dédain de Psapppha*¹⁰², in der Vivians direkte Identifikation mit Sappho, im Gegensatz zu den von mir analysierten Texten, nun gegeben ist:

Vous qui me jugez, vous n'êtes rien pour moi.
J'ai trop contemplé les ombres infinies.
Je n'ai point l'orgueil de vos fleurs, ni l'effroi
De vos calomnies.

⁹⁹ Vivien: Sapho, S. 143.

¹⁰⁰ Lehnert: Sapphische Dichterin, S. 358f.

¹⁰¹ Schweers: In Sapphos Namen, S. 161.

¹⁰² Vivien: Poèmes, S. 145f.

Vous ne saurez point ternir la piété
 De ma passion pour la beauté des femmes,
 Changeantes ainsi que les couchants d'été,
 Les flots et les flammes.

Rien ne souillera les fronts éblouissants
 Que frôlent mes chants brisés et mon haleine.
 Comme une Statue au milieu des passants,
 J'ai l'âme sereine.

Das Gedicht stammt aus dem Band *La Vénus de aveugles* (1903) und ist in der vorliegenden Ausgabe mit einem französischsprachigen Zitat der Sappho versehen,¹⁰³ welches auch den Anfang des Gedichtes bildet. Der Sappho-Bezug dient einer Verteidigung. Vivien gibt vor, unbeeindruckt auf die Schmähungen („calomnies“ V. 4) der direkt angeregten Kritiker („Vous qui me jugez“ V. 1) zu reagieren. Darin enthalten ist die Quintessenz ihres Konzeptes der Sappho und des Kreises von Mytilene, der ihre Dichtung und ihren Roman *Une Femme m'apparut* prägt: Die Liebe zwischen Frauen ist eine reine Liebe, daher kann die Sprecherin behaupten, sie habe eine „reine Seele“ („J'ai l'âme sereine“ V. 12). Ihre Sexualität („ma passion pour la beauté des femmes“ V. 6) sei ein Ausdruck ihrer „piété“ (V. 5).

Vivien nahm die Kritik nicht so gelassen, wie es das Gedicht vermuten lässt: Nach dem Band *À l'Heure des Mains jointes* (1907) lehnte sie weitere Veröffentlichungen ab, blieb jedoch produktiv.¹⁰⁴ Ihre letzten Gedichte machte sie nur einem ausgewählten Kreis, ihren Frauen aus Mytilene, zugänglich.

Die gebürtige Britin Pauline Tarn hat durch die Wahl des französischen Pseudonyms Renée Vivien den Ortswechsel nach Paris und den Sprachwechsel eine Assimilation angestrebt. Durch die Verwendung des Reims in ihren sapphischen Oden hebt sie hervor, dass sie in einer französischen Traditionslinie verortet werden möchte, obwohl der wesentliche Impuls für die Formaufnahme durch Swinburnes *Sapphics* kam.

Viviens Leben endete tragisch. Die Fokussierung auf ihr Leben als „langen Selbstmord“ (Barney) verdeckt in der Rezeption von Viviens Werk oftmals die Tatsache, dass es ihr gelungen ist, in Paris Teilhabe am literarischen Salonleben zu erhalten und ihre lesbische Sexualität offen auszuleben. Wenn sie Sappho als Dichterin darstellt, die ihren Erfolg aus Liebesschmerz gewinnt, dann verweist Vivien genauso auch auf ihren eigenen

¹⁰³ „Vous n'êtes rien pour moi. / Pour moi, je n'ai point de ressentiment, mais j'ai l'âme sereine.“ Das Zitat setzt sich aus zwei Fragmenten zusammen: „Οὐ τι μοί ὄμμες.“ (23 Wharton) und „ἀλλά τις οὐκ ἔμμι παλιγκότων / ὄργαν, ἀλλ' ἀβάκην τὰν φρέν' ἔχω“ (120 V; 120 LP; 108 D). Ersteres ist bei V/LP nicht mehr aufgeführt.

¹⁰⁴ Siehe Schweers: In Sapphos Namen, S. 157.

Erfolg. Die Todesmotivik in ihrem Werk ist aber weniger autobiographisch (was sie zweifelsohne auch ist), sondern intertextuell begründet: Im Rahmen der Textanalyse hat sich gezeigt, dass Vivien auf Baudelaire und Verlaine als Wegbereiter zurückgreifen konnte, auch wenn deren Bild von der Lesbischen Liebe vom männlich-voyeuristischen Blick geprägt ist. Baudelaire und Verlaine müssen an dieser Stelle dennoch als progressive Autoren verstanden werden, die gegen eine konservative Moral gekämpft haben, die das Individuum unterdrückt hat. Vivien nutzte die Bekanntheit der Vorbilder, um die Zärtlichkeit weiblicher Sexualität zu beschreiben und sich zugleich gegen die Altphilologie der Zeit zu stellen, die vehement Sapphos Heterosexualität proklamierte.

Sappho diene Vivien zur Schaffung einer weiblichen Literatur, einerseits als Instanz für ihre „écriture féminine“, andererseits als Legitimierung ihrer Homosexualität und um in der Folge einen literarischen Platz außerhalb der männlich dominierten Welt zu kreieren.¹⁰⁵ Dies ist der Kern der Beschäftigung mit dem Kreis von Mytilene und ihrer Anführerin Sappho. Die fragmentarische Überlieferungsgeschichte bietet ihr hierfür viel Raum.¹⁰⁶ Vivien stützte ihre Fortschreibungen der Fragmente auf eine philologische Tätigkeit als Herausgeberin und Übersetzerin.

Elaine Marks hat die enorme Rolle der Sappho für eine „Lesbian Intertextuality“¹⁰⁷ herausgearbeitet und dabei einen Kanon an wesentlichen Texten zusammengestellt, in denen trotz Wandlung des Frauenbildes immer wieder Sappho als die erste aller lesbischen Dichterinnen Erwähnung findet. Sowohl Barney als auch Vivien haben maßgeblichen Anteil an dem Beginn einer auf Sappho basierenden lesbischen Literatur. Von Marks angeführte Beispiele nach Vivien sind jedoch hauptsächlich Romane, insbesondere von Monique Wittig (1935-2003). Explizit auf Vivien bezieht sich die katalanische Autorin Maria-Mercè Marçal in *La passió segons Renée Vivien* (1994). Auf die Lyrik geht Marks nicht näher ein. Von Toni Schwabe (1877-1951), die „als Autorin des ersten lesbischen Romans in deutscher Sprache“¹⁰⁸ gilt, ist in einer Anthologie eine titellose sapphische Ode abgedruckt. In ihr scheint die Sprecherin die Position Sapphos einzunehmen, die von einer schüchternen jungen Verehrerin angesprochen wird:

Fremdes Mädchen willst du vorübergehen?
Schicksal, schien mir, liege in deinen Blicken

¹⁰⁵ Vgl. Lehnert: Sapphische Dichterin, S. 357.

¹⁰⁶ Vgl. Gubar: Sapphistries, S. 46f.

¹⁰⁷ Elaine Marks: Lesbian Intertextuality. In: Dies., George Stambolian (Hgg.): Homosexualities and French Literature. Ithaca, London 1979, S. 353-377.

¹⁰⁸ Anna Bers: Frauen. Lyrik. Gedichte in deutscher Sprache. Stuttgart ³2020, S. 768.

Und dein Schritt enteilt wie im Zorn dem meinen
 Als wollt er ihm fliehn. [...]

Stehst und weißt nicht, was du mich fragen könntest –
 Möchtest fragen, ob die Sehnsucht gerufen –
 Zögerst hilflos – sprichst dann mit scheuer Stimme:
 Bist du die Sappho? (V. 1-4; 13-16.)¹⁰⁹

Sappho ist und bleibt eine wichtige Instanz für moderne Lyrikerinnen, wie eine jüngst erschienene Anthologie zeigt.¹¹⁰ Eine formale Anknüpfung an die antike Odenform ist dabei die Ausnahme. Im Fall der queeren Autorin Rachel Briggs (*1984) beschränkt sich dabei die Sappho-Rezeption jedoch allein auf die Sexualität der antiken Autorin: „Sapphic meter is also appropriate for a love poem addressed to a woman, by a woman.“¹¹¹ Die Selbstverständlichkeit von Briggs' Aussage verdeutlicht, dass Vivien's poetisches Sappho-Projekt erfolgreich war: Sie konnte durch die bedingungslose Orientierung an der antiken Norm die Lebenssituation zahlreicher Frauen verbessern. Dieses Ziel erreichte sie durch eine philologische Grundlage – ihre Edition und Übersetzung der Sappho-Gedichte – wodurch sie als eine humanistische Autorin bezeichnet werden kann.

¹⁰⁹ Ebd., S. 393. Toni Schwabe: Komm, kühle Nacht. Verse. München, Leipzig 1908, S. 15. In dem schmalen Band findet sich eine weitere sapphische Ode (S. 16) und auch Übersetzungen aus dem Französischen, sodass eine Kenntnis Schwabes von der Sappho-Rezeption Vivien's denkbar ist.

¹¹⁰ Michael Gratz, Dirk Uwe Hansen (Hgg.): Muse, die zehnte. Antworten auf Sappho von Mytilene. Greifswald 2014.

¹¹¹ Zitiert nach Sherman Alexie, David Lehman (Hg.): The Best American Poetry 2015. New York et. al. 2015, S. 163.

4. *The Horatians* – W. H. Audens Dichtung in der geistigen Nachfolge des Horaz

4.1 Ein internationaler Autor: W. H. Auden (1907-1973)

Gossip-Columnists I can forgive for they make no pretences,
not Biographers who claim it's for Sholarship's sake.
(W. H. Auden)¹

Wystan Hugh Auden hat im gleichen Alter wie sein großes Vorbild T. S. Eliot (1888-1965) die Staatsbürgerschaft gewechselt – wohlgernekt in die andere Richtung: 1927 wurde Eliot britischer,² 1946 Auden amerikanischer Staatsbürger.³ Auden als britisch-amerikanischen Dichter zu bezeichnen greift jedoch zu kurz. Er ist ein internationaler Autor, der zeitweise auch in Deutschland, Italien und Österreich lebte.⁴ Seine zahlreichen Auslandsaufenthalte und Reisen waren direkter Anlass für Gedichte und Prosa, oder sie sind im Werk erkennbar. Audens Verwendung antiker Formen und seine damit verbundene Ausprägung des Humanismus ist eng mit den Orten seiner Biographie verbunden. Daher werden zunächst die Stationen in seinem Leben skizziert, bevor das für die vorliegende Arbeit relevante Korpus an Gedichten Audens zum Thema wird.

Der erste von zahlreichen längeren Aufenthalten im Ausland führte W. H. Auden in den Jahren 1928-29 nach Berlin. In einer späteren Reise nach Berlin (1930) entstanden Sonette auf Deutsch. Er hat sie, sich vermutlich der zahlreichen grammatikalischen Fehler bewusst, selbst nicht veröffentlicht,⁵ er ist also nur bedingt ein Beispiel für einen „literarischen Bilingualismus“. ⁶ Trotzdem waren seine Deutschkenntnisse umfangreich: Als der Bayerische Rundfunk 1962 einen Radiobeitrag unter dem Titel „Sind die Engländer Europäer?“ sendete, hat Auden diesen zwar auf Englisch verfasst, aber schließlich die deutsche Übersetzung selbst eingesprochen.⁷

¹ Aus: *Shorts II*; W. H. Auden: Epistle to a Godson. London 1972, S. 48.

² Hugh Haughton: Eliot, T. S. In: Ian Hamilton, Jeremy Noel-Tod (Hgg.): *The Oxford Companion to Modern Poetry*. Oxford 2003. <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199640256.001.0001/acref-9780199640256-e-319?rskey=t3eVyp&result=1> Zuletzt aufgerufen am 01.05.2022.

³ Zu Lebensdaten vgl.: David Garrett Izzo: *W. H. Auden Encyclopedia*. Jefferson NC, London 2004, S. 7-9. Ergänzend wurde auf die Biographie von Edward Mendelson zurückgegriffen: *Early Auden. Later Auden. A Critical Biography*. Princeton, Oxford 2017.

⁴ Vgl. Dieter Lamping: *Internationale Literatur. Eine Einführung in das Arbeitsgebiet der Komparatistik*. Göttingen 2013. „Mobilität“ ist bei Lamping ein Kriterium für einen internationalen Autor (S. 32f.).

⁵ Enthalten in: W. H. Auden: ‚The Map of All My Youth‘. *Early Works, Friends and Influences*. Hg. von Nicholas Jenkins. Oxford 1990, S. 4ff.

⁶ Lamping: *Internationale Literatur*, S. 35.

⁷ Deutsche Fassung enthalten in W. H. Auden: *Prose. Volume IV 1956-1962*. Hrsg. von Edward Mendelson. Princeton 2010, S. 936-943. Das Originalmanuskript ist nicht erhalten. Die in der Werkausgabe enthaltene englische Version (S. 441-445) ist eine Rückübersetzung.

1936 reiste Auden aus persönlichen Beweggründen nach Island.⁸ Seine Familie väterlicherseits führte ihre Ursprünge auf die Insel im hohen Norden zurück. Auden hat seit seiner Kindheit die nordischen Sagen gelesen. Zugleich war der Besuch auch eine Flucht vor dem aufkommenden Faschismus in Europa. Über die Islandreise erschien ein poetischer Reisebericht, den er zusammen mit seinem Begleiter Louis MacNeice (1907-1963) unter dem Titel *Letters from Iceland* 1937 herausgab. Der Text mischt Prosa und Lyrik und enthält wenige nützliche Reisetipps; die humorvollen Beschreibungen des Alltags und des kulturellen Lebens stehen im Vordergrund. Dennoch ist zugleich die politische Lage in Europa omnipräsent.⁹ Die Wirkung des Textes hielt an: 60 Jahre später wurden die englischen Dichter Simon Armitage (*1963) und Glyn Maxwell (*1962) zu einem ähnlichen Projekt inspiriert, bei denen der brisante historische Kontext wegfällt und der humoristische Aspekt noch stärker zur Geltung kommen kann.¹⁰ Ein Jahr nach dem ersten Aufenthalt in Island wollte Auden im Spanischen Bürgerkrieg als Fahrer einer Ambulanz auf Seiten der Republikaner dienen.¹¹ Dort angekommen, sollte er jedoch Propagandatexte verfassen. Desillusioniert verließ Auden Spanien und schrieb nach seiner Rückkehr *Spain* 1937, das von einigen Forschern trotz freier Silbenzahl als Gedicht in einer antiken Odenform gedeutet wird (s. u.). Auden nahm es in spätere Sammelausgaben nicht auf.¹²

Die Reisen nach Island und Spanien sind zwei völlig verschiedene Ansätze Audens gewesen, humanitäre Werte der unmenschlichen Zeit entgegenzustellen. Diese kombinierte er nun: Mit Christopher Isherwood (1904-1986) reiste er nach China (1938) und verfasste mit ihm gemeinsam unter dem Titel *Journey to a War* Reportagen über den Japanisch-Chinesischen Krieg. Zusammen schrieben Auden und Isherwood noch in England drei Dramen: *The Dog Beneath the Skin* (1935), *The Ascent of F6* (1936) und *On the Frontier* (1938). Die Stücke waren erheblich durch Brecht beeinflusst¹³ und prägten Audens Ruf als gesellschaftskritischer Autor. Es war auch Isherwood, der ihn bei seiner Emigration in die USA begleitet hat. Während Auden in New York blieb, zog es Isherwood nach Los Angeles. Die Emigration Anfang 1939 bildete einen Wendepunkt im Leben von Auden, der sich auch in seinem Werk niederschlug.

⁸ Vgl. Mendelson: Early Auden. Later Auden, S. 182.

⁹ Vgl. hierzu folgende Passage: „Dear Dick, I have just been staying in the Njál country. I gather the Nazis look on that sort of life as the cradle of all the virtues. The enclosed laws and regulations seem so dotty, I thought they might interest you.” W. H. Auden, Louis MacNeice: *Letters from Iceland*. London 2018, S. 94

¹⁰ Simon Armitage, Glyn Maxwell: *Moon Country: Further Reports from Iceland*. London 1996.

¹¹ Vgl. Mendelson: Early Auden. Later Auden, S. 183-185.

¹² Zur Bedeutung des Gedichts vgl. Peter C. Grosvenor: Auden, ‘Spain’ and the Crisis of Literary Popular Frontism. In: David Garret Izzo (Hg.): *W. H. Auden. A Legacy*. West Cornwall 2002, S. 239-274.

¹³ Vgl. Christopher Innes: *Modern British Drama. The Twentieth Century*. Cambridge 2002, S. 455-461.

In New York traf Auden Chester Kallman (1921-1975), der zunächst sein Liebhaber und dann lebenslanger platonischer Freund wurde. Auch Kallman wurde zum Co-Autor; gemeinsam verfassten sie Libretti: Auf *The Rake's Progress* (1947/48) für Igor Stravinsky (1882-1971) folgten insgesamt sechs weitere Kooperationen für die Oper, darunter eine Übersetzung von Mozarts Zauberflöte (*The Magic Flute*, 1955), eines der wichtigsten Werke der europäischen Musikgeschichte. Zuvor hatte Auden bereits den Text für die Operette *Paul Bunyan* (1939-1941) zur Musik von Benjamin Britten (1913-1976) verfasst. Dies blieb das einzige Libretto, das er ohne Kallmann verfasst hat. Auden wechselte nicht nur innerhalb der Dramatik die Gattung: Noch in England erschienen zwei Gedichtbände (*Poems* 1930; *The Orators* 1932). Der erste in den USA abgeschlossene Band, *Another Time* (1940), ist in Teilen bereits in England erschienen. Auf *Another Time* folgten nun zunächst Langgedichte (*The Double Man/The New Year Letter*¹⁴ 1941; *For the Time Being* 1944 und *The Age of Anxiety* 1947). Mit *The Age of Anxiety* schuf Auden einen sprichwörtlichen Begriff, der auch in der deutschen Rezeptionsgeschichte vom eigentlichen Werk losgelöst wurde, immer wieder wurde ein „Zeitalter der Angst“ ausgerufen.¹⁵

Ab 1948 hielt sich Auden über die Sommermonate wieder in Europa auf: Zunächst in Italien, wo er regelmäßig die Insel Ischia besuchte. Der Insel widmete er eine Ode in antikem Versmaß, auf die noch in den Einzeltextanalysen näher eingegangen wird. Mit dem Gedichtband *Nones* (1951) kehrte Auden zu kürzeren Gedichten zurück. Es folgten sechs weitere Gedichtbände. Schließlich fand er 1958 in Kirchstetten seine Sommerresidenz, die er bis zu seinem Tod behielt. In dem österreichischen Ort wurde er begraben, nachdem er 1973 in Wien starb. Kurz vor seinem Tod hatte Auden seinen Wohnsitz in New York aufgegeben und Oxford als Winterresidenz bestimmt. In Oxford hatte er bereits zwischen 1956 und 1961 eine Professur inne, für die er jedoch nur wenige Wochen in England verbringen musste.

Die erste Veröffentlichung der *Poems* 1930 verdankte Auden der Empfehlung von T. S. Eliot. 1932 folgte *The Orators*;¹⁶ das Buch mit seiner Mischung aus Prosa und Vers wurde zu einem wegweisenden Werk der britischen Moderne. 1934 erschien die von Auden bearbeitete zweite Auflage. Eine weitere Bearbeitung erfolgte 1966. *The Orators* enthält

¹⁴ In Amerika unter „The Double Man“, in Großbritannien unter „The New Year Letter“ veröffentlicht.

¹⁵ Vgl. Arno Widmann: Zeitalter der Angst. Zur Geschichte und Wirkung eines immerwährenden Gefühls. In: Frankfurter Rundschau 01./02.12.2018, S. 34.

¹⁶ Verwendete Ausgabe: W. H. Auden: *The Orators*. An English Study. London 2015. Dabei handelt es sich um einen Nachdruck der zweiten Auflage von 1934.

sechs als Oden bezeichnete Gedichte, die nicht antik gebaut sind, gleichwohl die Rezeption der antiken Formen im Werk Audens bereits andeuten. Auffallend sind die zahlreichen Widmungen und direkten Anreden in den Oden. Dies ist mit der Bedeutung von Freundschaften für Auden zu erklären. Hierzu gehören neben seinen engen Freunden Isherwood und Stephen Spender (1909-1995) weitere Weggefährten aus seiner Zeit in Oxford.¹⁷ Auden beschreibt in *The Orators* einen Kreis von Intellektuellen, den er später in einer Ode als *The Horatians* (s. u.) bezeichnen wird. Ein Horatian steht in seiner geistigen Haltung in der Nachfolge des römischen Dichters Horaz.

Die fünfte Ode richtet Auden an seine Schüler („To my pupils“).¹⁸ Auden war von 1930-1935 Lehrer an Privatschulen.¹⁹ Hier kommen zwei humanistische Bildungskonzepte zum Tragen: Bildung im Sinne der Schulbildung, aber auch der persönlichen Entwicklung. Damit wird auch der Titel des Bandes, der auf Ciceros *De Oratore* verweist, verständlich, denn die Cicero-Lektüre hat an den britischen Public Schools eine lange Tradition.²⁰ Der Bezug auf Cicero suggeriert zugleich eine historische Parallele zu Audens Zeit: Das Ende der Römischen Republik wird zur Folie für den aufkommenden Faschismus in Europa.²¹ Der Leser, der diese Gegenüberstellung erkennt, wird einerseits eine Spur von Pessimismus bei Auden erkennen, andererseits ein Plädoyer für die humanistischen Werte, die durch die ständige Lektüre in den Schulen auch nach dem Ende der Römischen Republik bestehen blieben.

The Orators fällt in eine Phase in Audens Werk, die stark politisiert war. In dieser Zeit hatte er erheblichen Einfluss auf seine Kommilitonen in Oxford. In der Forschung wird daher von einer „Auden group“²² oder sogar einer „Auden Generation“²³ gesprochen. Den Kern der Auden Group bildeten neben den bereits genannten Stephen Spender, Christopher Isherwood und Louis MacNeice noch der Dichter C. Day Lewis (1904-1972). Die

¹⁷ Nämlich Gabriel Carritt (1910-1999; vgl. Izzo: Encyclopedia, S. 48.), Edward Upward (1903-2009) und Rex Warner (1905-1986). Während Carritt nicht als Schriftsteller in Erscheinung trat, war Upward bis zu seinem hundertsten Lebensjahr als Prosautor aktiv. Warner ist als Klassischer Philologe, Übersetzer und Autor von historischen Romanen bekannt, verfasste daneben aber auch Gedichte.

¹⁸ Auden: *Orators*, S. 85.

¹⁹ Izzo: Encyclopedia, S. 7.

²⁰ Adrienne Hacker-Daniels: Understanding W. H. Auden's *The Orators*: Understanding Ciceronian Rhetoric. In: Izzo: *Legacy*, S. 121-149; hier: S. 130f.

²¹ Vgl. ebd., S. 149.

²² Vgl. Nicholas Jenkins: Auden group (act. c. 1930–1939). In: *Oxford Dictionary of National Biography*. <http://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-96403>; zuletzt aufgerufen: 01.05.2022; Ronald Carter (Hg.): *Thirties Poets: 'The Auden Group'. A Casebook*. London et al. 1989, S. 9-12.

²³ Samuel Hynes: *The Auden Generation: Literature and Politics in England in the 1930s*. London 1976.

Aktivität der politisch engagierten Gruppe wird auf die Jahre 1930 bis 1939 datiert. Nach dieser Zeit zogen sich die Autoren kollektiv aus der politischen Lyrik zurück.²⁴

Audens vor 1939 verfasstes Werk hat erheblich auf die britische Nachkriegsliteratur gewirkt, das spätere Werk hingegen hatte einen ungleich geringeren Nachhall. Ein Indikator für die Wirkungsgeschichte des späteren Werks ist ein Verriss von Philip Larkin (1922-1985).²⁵ Seine Kritik an Audens Gedichtband *Hommage to Clio* besteht im Kern in der Behauptung, dass Auden nicht mehr im „dialect“ seiner Leser spreche und Europa als sein immanentes Thema verloren hätte.²⁶ Polemisierend merkt Larkin an, dass er niemanden kenne, der *The Age of Anxiety*, also Audens 1947 in den USA verfasstes Langgedicht, wirklich ganz gelesen habe.²⁷ Larkin missachtet die Rezeptionsgeschichte des Titels selbst, der inzwischen auch in Deutschland sprichwörtlich verwendet wird (s. o).

Larkins Urteil hat zunächst Wirkung in der Forschungsliteratur gezeigt. Erst mit Verzögerung haben einige Arbeiten explizit das Spätwerk untersucht. Das allgemeine Interesse an Auden war zu keiner Zeit eingebrochen. Stan Smith verweist in der Einleitung zu einem von ihm herausgegebenen Sammelband auf die zahlreichen Einträge im *Concise Oxford Dictionary of Quotations*.²⁸ Auden hatte in seiner Heimat England eine treue Leserschaft.²⁹ Dies zeigt sich in den Erfolgen der Lesungen, die Auden zwischen 1967 und 1973 während des von ihm initiierten Lyrikfestivals Poetry International hielt.³⁰ Posthum ließ 1994 der Film *Four Weddings and a Funeral* die Verkaufszahlen erneut steigen.³¹ In dem Film wird sein Gedicht *Funeral Blues* vorgetragen. Daraufhin nutzte der Verlag faber&faber die Gunst der Stunde und ließ mit wenig Aufwand eine Auswahl Ausgabe mit einem Standbild aus dem Film auf dem Cover drucken – rund 275.000 Exemplare wurden verkauft.³² Die Wirkungsgeschichte Audens ist widersprüchlich. Darin spiegelt sich, dass Auden zeitlebens bewusst eine oppositionelle Position innerhalb des Literaturbetriebes gesucht hat.

²⁴ Näheres erläutert Thomas Mallon: *The Poem That Failed: The Auden Group's Retreat from Political Verse*. In: *Bucknell Review* 27 (1982), S. 32-48.

²⁵ Philip Larkin: *What's Become of Wystan*. In: John Haffenden (Hg.): *W. H. Auden. The Critical Heritage*. London et al. 1983, S. 414-419. Überspränglich im *Spectator* (Nr. 105) vom 15. Juli 1960.

²⁶ Vgl. Larkin: *Wystan*, S. 416.

²⁷ „I never finished it, and have never met anyone who has.“ (Ebd., S. 417.)

²⁸ Stan Smith: *Introduction*. In: Ders. (Hg.): *The Cambridge Companion to W. H. Auden*. Cambridge 2004, S. 1-14; hier: S. 2.

²⁹ Ian Samson: *Auden and Influence*. In: Smith: *Companion*, S. 226-239.

³⁰ Ebd., S. 233.

³¹ Ebd., S. 235.

³² Ebd.

Das Textkorpus für diese Arbeit wurde aus den veröffentlichten Gedichtbänden erschlossen.³³ Dabei wird ein Schwerpunkt mit der Ode *The Horatians* aus dem Band *City Without Walls* (1969) gesetzt. Das Gedicht stellt einen Dichtertyp in der Nachfolge des Horaz dar, der im Fokus bei der Analyse weiterer Gedichte in antiken Vers- und Strophenformen steht: Es wurden Beispiele ausgewählt, bei denen Audens Verständnis der Antike und seine Ausprägung des Humanismus gut greifbar sind. Die Textanalyse schließt mit dem vorletzten Band, *Epistle to a Godson* (1972): Die zahlreich darin enthaltenden Widmungsgedichte zeugen von der enormen Bedeutung der Freundschaft, die bereits in seinem Debüt *The Orators* deutlich wird (s. o.).

In der Sekundärliteratur wird bisweilen die Form von *Spain 1937*³⁴ aus dem Band *Another Time* als antik bezeichnet³⁵ – die Silbenanzahl variiert jedoch unregelmäßig.³⁶ George T. Wright merkt an, dass Forscher vor ihm das Gedicht fälschlich als silbenmessendes Gedicht bezeichnet haben, und deutet es selbst als akzentuierende Nachahmung der alkäischen Odenform („still in the alcaic form”).³⁷ Die ersten zwei Verse von *Spain 1937* beginnen mit einer betonten Silbe; das Gedicht lässt sich ebenfalls über eine akzentuierende Lösung nicht in das Schema der alkäischen Strophe pressen. Anthony Hecht rückt die vorliegende Versstruktur hingegen in die Nähe des Psalters.³⁸ Die oberflächliche Ähnlichkeit zu den Horazischen Oden lässt sich aber nicht leugnen. Daher bietet sich die in englischen Metriken gebräuchliche Bezeichnung als ‚Horatian Ode‘ an.

In der Audenforschung fehlt es bisher an einem Bewusstsein für die Bedeutung der antiken Formen. R. Victoria Arana interpretiert beispielsweise die asklepiadeische Form als Sonderform der alkäischen Strophe.³⁹ Dies lässt sich anhand fehlender Einträge zu dieser selteneren Form in den englischen Metriken erklären (s. I,2.2). Auch in T. Haas’ Dissertation *The Horatian Auden*, die von einer breiten Kenntnis der antiken Metrik zeugt, werden freie silbenzählende Formen zu einem Korpus an horazischen Strophenformen zusammengefasst.⁴⁰ Um den Blickwinkel von englischsprachigen Philologen wie Wright, Arana und Haas besser nachvollziehen zu können, ist eine Kenntnis der

³³ Bei Abschluss dieser Arbeit lag die textkritische Ausgabe im Rahmen der *Complete Works of W. H. Auden* von Edward Mendelson noch nicht vor.

³⁴ W. H. Auden: *Another Time*. London 2017, S. 93-96.

³⁵ Vgl. Dieter Lamping: *Moderne Lyrik. Überarb. und erg. Ausg.* Göttingen 2008, S. 71.

³⁶ Ähnliches gilt für *Orpheus* (S. 33) im gleichen Band.

³⁷ George T. Wright: W. H. Auden. New York 1969, S. 144.

³⁸ Anthony Hecht: *The Hidden Law. The Poetry of W. H. Auden*. Cambridge, London 1993, S. 123. Auch die alkäische Ode *Ischia* aus dem Band *Nones* (1951) vergleicht Hecht mit einem Psalm, ohne dabei die hier vorliegende Verwendung der antiken Form zu berücksichtigen (ebd. S. 321).

³⁹ R. Victoria Arana: *W. H. Auden’s Poetry. Mythos, Theory, and Practice*. New York 2009; insb. S. 187.

⁴⁰ Theodore Francis Haas: *The Horatian Auden*. Stanford 1978.

englischen Versgeschichte hilfreich:⁴¹ Auden musste bei seiner Aufnahme der antiken Versmaße Pionierarbeit leisten. Auffallend ist, dass hauptsächlich nordamerikanische Autoren in seine Nachfolge getreten sind. Dies ist ein (schwaches) Indiz dafür, dass Audens späteres Werk dort stärker als in Großbritannien rezipiert wurde.

4.2 Audens Weg zum *Horatian*

“Into what fictive realms can imagination / translate you, Flaccus, and your kin?” Mit dieser Frage (V. 1f.) beginnt Audens *The Horatians* aus seinem drittletzten Gedichtband *City Without Walls* (1969).⁴² Anstelle einer Antwort folgt zunächst eine Negation: Weder die „Grand Opera“ (V. 3) noch die „[Opera] *Buffa*“ (V. 6) stünden in der Nachfolge des Horaz. Damit greift Auden das Schema der Priamel auf. Darunter wird eine Aufzählung verstanden, deren Elemente der Sprecher des Textes verwirft und denen er schließlich eine eigene Alternative gegenüberstellt.⁴³ Wichtiger antiker Referenztext ist die erste Ode in den Odenbüchern des Horaz. Darin beschreibt der Sprecher eine Reihe von ambitionierten Menschentypen, vom Olympiasieger bis zum Jäger (carm. I,1). Horaz selbst strebt ein anderes Ziel an, nämlich in den Kreis der kanonischen Dichter aufgenommen zu werden.⁴⁴ Die Auflösung bei Auden ist in diesem Zusammenhang überraschenderweise der Kriminalroman. Der Krimi als Unterhaltungsliteratur steht dem hohen Stil der Ode gegenüber.

[...] Perhaps the only invented
 story in which your appearance seems credible
 is the Whodunit: I can
 believe in one of you solving
 a murder which has the professionals baffled,
 thanks to your knowledge of local topography.
 In our world all of you share
 a love for some particular
 place and stretch of country, a farm near Tivoli
 or a Radnorshire village: what the Capital
 holds out as a lure, a chance
 to get into Society,
 does not tempt you, who wry from crowds, traffic-noises,
 blue-stockings and millionaires. Your tastes run to
 small dinner-parties, small rooms,

⁴¹ Vgl. hierzu I,2.2.

⁴² Auden: *City*, S. 33-35.

⁴³ Zur Priamel vgl. R. G. M. Nisbet, Margaret Hubbard: *A Commentary On Horace: Odes Book 1*. Oxford 1970, S. 3.

⁴⁴ Vertiefend hierzu vgl. Oliver Primavesi: *Aere perennius? Die antike Transformation der Lyrik und die neuzeitliche Gattungstrinität*. In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*. [Für Gerhard Regn anlässlich seines 60. Geburtstags.] Stuttgart 2008, S. 15-32.

and the tone of voice that suits them,
 neither truckle nor thrasonical but softly
 certain (a sound wood-winds imitate better
 than strings), your most worldly wish
 a genteel sufficiency of
 land or lolly. [...] (V. 9-29.)

Während in den ersten Versen Horaz („Flaccus“ V. 2) direkt angeredet wird, sind nun die *Horatians* mit „you“ (ab V. 11) adressiert. Als Überleitung zwischen Horaz und den *Horatians* dient die Formulierung „your appearance“ (V. 10). Der Detektiv teile mit Horaz neben dem scharfen Verstand die Vorliebe für ein zurückgezogenes Leben außerhalb des Trubels der Großstadt. Exemplarische Rückzugsorte sind „Tivoli“ (V. 17) und „Radnorshire“ (V. 18); sie verknüpfen Rom mit Wales und bilden damit eine Verbindung von der Antike zur Gegenwart.⁴⁵ Die Orte sind eine individuelle Wahl („particular // place“ V. 16f.), wobei dahinter die englische Vorstellung eines armen, aber glücklichen Waliser zu vermuten ist. Es sind keine Orte, um sich für eine bedeutsame gesellschaftliche Funktion zu bewerben, aber dies sei auch nicht das Ziel: Audens *Horatians* wollen nicht aktiv in die Politik eingreifen („to get into Society, // does not tempt you“ V. 20f.). Als Gegenbeispiel dient hier „blue-stockings“ (V. 22), eine negativ konnotierte Bezeichnung für emanzipierte, intellektuelle Frauen. Ferner haben die *Horatians* nicht vor, Reichtümer anzuhäufen (Gegenbeispiel „millionaires“ V. 22); ein bescheidenes Einkommen genüge („a genteel sufficiency of // land or lolly“ V. 28f.). Das Enjambement über die Strophen-grenze betont das ohnehin durch den Stabreim hervorgehobene „land and lolly“ (V. 29). Durch die Verwendung des Slang-Wortes „lolly“ für Geld wird übertriebener Wohlstand für irrelevant erklärt. Die komische Wirkung des umgangssprachlichen Wortes entsteht durch den stilistischen Kontrast zu „thrasonical“ (V. 25), ein geistreiches Adjektiv, welches auf die Figur Thraso aus dem *Eunuchus* des Terenz (2. Jhd. v. Chr.) zurückzuführen ist und ‚prahlerisch‘ bedeutet.

Der horazische Detektiv nimmt, trotz der Ablehnung einer gesellschaftlichen Funktion (s. o.), durchaus am gesellschaftlichen Leben teil: Die „dinner-parties“ (V. 23) können als Äquivalent zu den bei Horaz beschriebenen Festen mit Wein und Laute verstanden werden.⁴⁶ Die Teilnahme an solchen elitären Treffen erfordert ein gesichertes Einkommen oder einen „Maecenas“ (V. 32). Einige Bekannte Audens hätten eine vergleichbare

⁴⁵ Die walisische Grafschaft existiert allerdings inzwischen nicht mehr in dieser Form.

⁴⁶ Vgl. exemplarisch Hor. carm. I,32.

Unterstützung in der Anglikanischen Kirche erhalten, wie sie Horaz in seinem Gönner Maecenas fand:

[...] Among those I really know, the
British branch of the family, how many have
found in the Anglican Church
your Maecenas who enabled
a life without cumber, as pastors adjective
to rustic flocks, as organists in trollopish
cathedral towns. [...] (V. 29-35.)

Die Anglikanische Kirche spielte für Auden selbst eine große Rolle. Eine zentrale Person unter den „those I really know“ (V. 29) war der Theologe und Schriftsteller Charles Williams (1895-1945).⁴⁷ Die Umschreibung eines Priesters als Hirte, der verantwortlich für eine Herde ist (V. 33f.), ist nicht ungewöhnlich. Sie greift zugleich als Bezugnahme zur antiken Gattung der Bukolik (Hirtendichtung) das Motiv des ländlichen Rückzugsortes erneut auf. Unerwartet ist hingegen das Adjektiv „trollopish“ (V. 34), das sich von dem Substantiv „trollop“ („Prostituierte“) ableitet. Es steht am Versende betont; erst im folgenden Vers wird der Bezug aufgelöst: Es steht nicht in Verbindung mit den Organisten („organists“ V. 34), sondern den Städten der Kathedralen („cathedral towns“ V. 35). Das Gotteshaus – so eine mögliche Deutung – ist eine Nische innerhalb einer chaotischen Stadt. Das Adjektiv „trollopish“ steht hier in einer übertragenen Bedeutung für Unordnung (vgl. das deutsche „schlampig“ oder das französische „bordel“). Bestätigt wird diese Deutung durch die folgenden Strophen:

[...] Then, in all
labyrinthine economies
there are obscure nooks into which Authority
never pokes a suspicious nose, *embusqué* havens
for natural bachelors
and political idiots,
Zoological and Botanical Gardens,
museum-basements displaying feudal armor
or old coins: there, too, we find
you among the custodians. [...] (V. 35-44. Kursiv im Original)

Das Motiv des Chaos wird durch „labyrinthine economies“ (V. 35) fortgesetzt. Die „obscure nooks“ (in etwa: „dunkle Winkel“ V. 37) sind eine Anspielung auf ein durch Plutarch überliefertes Epikur-Zitat: „λάθε βιώσας“ („Leben im Verborgenen“)⁴⁸. Bemerkenswert

⁴⁷ Vgl.: Tony Sharpe: The Church of England: Auden's Anglicanism. In: Ders. (Hg.): Context, S. 79-88; hier: S. 79. Vgl. auch Izzo: Encyclopedia, S. 274f.

⁴⁸ Plut. mor. 1128 C. Zitiert nach: Plutarch: Moralia. XIV. Hrsg. und übers. von Benedict Einarson, Philipp H. de Lacy. London, Cambridge MA, 1967, S. 324.

ist die für das Englische ungewöhnliche Großschreibung von „Authority“ (V. 37) sowie bereits zuvor bei „Capital“ (V. 18) und „Society“ (V. 20).⁴⁹ Alle drei Begriffe werden somit personifiziert, da sie grammatikalisch als Eigennamen gelten. Mit der Kirche hat der Leser bereits einen möglichen Schlupfwinkel („nook“) kennengelernt. Nun folgen die Museen und ähnliche Einrichtungen als weiterer Bereich, der von politischer Einflussnahme frei sei. Über diese gelangt Auden zur Rolle der Literatur:

[...] Some of you have written poems, usually
short ones, and some kept diaries, seldom published
till after your deaths, but most
make no memorable impact
except on your friends and dogs. Enthusiastic
Youth writes you off as cold, who cannot be found on
barricades, and never shoot
either yourselves or your lovers. [...] (V. 45-52.)

Hier zeigt sich, dass Bescheidenheit für Auden eine wichtige Charaktereigenschaft eines Autors in der Nachfolge des Horaz ist: Auf den ersten Blick erscheint die Aussage, dass die meisten („most“ V. 47) *Horatians* nur bei ihren Freunden und Hunden („friends and dogs“ V. 49) bleibenden Eindruck („memorable impact“ V. 48) hinterlassen können, negativ. Es ist jedoch positiv zu deuten: Für ein Mitglied aus dem Kreis der *Horatians* ist die Anerkennung innerhalb der Gruppe gesichert und wertvoller als ein Verkaufserfolg oder gesellschaftspolitische Anerkennung.

Zu den allegorischen Gegenspielern („Authority“, „Capital“, „Society“) gesellt sich nun eine durch den Singular zusammengefasste Gruppe, die „Enthusiastic Youth“ (V. 49). Der grammatikalische Numerus steht im Gegensatz zum Plural „Horatians“ im Titel. Eine mögliche Deutung ist, dass die Angehörigen dieser Gruppe ihre Individualität abgelegt haben und nur noch als Kollektiv denken. Womöglich ist dies eine selbstkritische Anspielung auf die eigene Werkphase in den Dreißiger-Jahren, also der „Auden group“.

Zum Abschluss der Ode bezieht sich Auden wieder direkt auf Horaz:

[...] You thought well of your Odes, Flaccus, and believed they
would live, but knew, and have taught your descendants to
say with you: ‘As makers go,
compared with Pindar or any
of the great foudroyant masters who won’t stop to
amend, we are, for all our polish, of little
stature, and, as human lives,
compared with authentic martyrs

⁴⁹ Die Großschreibung bei „Zoological and Botanical Gardens“ (V. 41) ist hingegen nicht als außergewöhnlich zu betrachten.

like Regulus, of no account. We can only
do what it seems to us we were made for, look at
this world with a happy eye
but from a sober perspective.' (V. 53-64.)

Auden spielt auf zwei poetische Selbstaussagen in den Carmina des Horaz an: Einerseits behauptet Horaz, dass seine Dichtungen die Pyramiden überdauern werden.⁵⁰ Andererseits weigert er sich, den Auftrag des Augustus zu erfüllen, eine Ode im Stil Pindars zu verfassen, da er sich nicht für den geeigneten Dichter hierfür hält.⁵¹ Horaz selbst bleibt für *The Horatians* unerreichbar und zugleich Vorbild. Die Vorbildfunktion betont Auden durch die Wahl der Form: Die dritte asklepiadeische Strophenform ist in der Antike nur bei Horaz überliefert.⁵² Dementsprechend schließt das Gedicht mit einer Moral. Es soll die eigene Beschränktheit – auch in der literarischen Wirkung – akzeptiert werden und in der Konsequenz ein glückliches („happy“ V. 63) und besonnenes („sober“ V. 64) Leben zu führen. Um der Forderung nach Bescheidenheit entsprechen zu können, ist eine Kenntnis der Vorbilder, aber auch eine Kenntnis des eigenen Ich erforderlich. Entsprechend dieses Entwicklungsprozesses hat auch die Dichtung Audens sich verändert. Dies wird deutlich, wenn die weiteren Oden in antikem Maß in ihrer chronologischen Entstehung betrachtet werden.

Never write from your head, write from your cock.
(W. H. Auden in einem Brief an John Pudney.)⁵³

Die Homosexualität Audens wurde lange Zeit als offenes Geheimnis betrachtet, ohne dass die Forschungsliteratur näher darauf eingegangen ist – oder eine Relevanz der Thematik wird negiert.⁵⁴ Auden selbst wollte nicht in Anthologien homosexueller Lyrik erscheinen und beanspruchte für seine Liebeslyrik, dass diese ‚genderneutral‘ sei.⁵⁵ Beginnend mit Gregory Woods *Articulate Flesh* (1987) erschienen dennoch eine Reihe von Untersuchungen, die sich mit der Homosexualität in seinem Werk beschäftigten.⁵⁶

⁵⁰ Vgl. Hor. carm. III,30.

⁵¹ Vgl. Hor. carm. IV,2.

⁵² Sandro Boldrini: Prosodie und Metrik der Römer. Übers. von Bruno W. Häupli. Stuttgart, Leipzig 1999, S. 156.

⁵³ Zitiert nach Gregory Woods: *Articulate Flesh. Male Homo-Eroticism and Modern Poetry*. New Haven, London 1987, S. 168.

⁵⁴ Vgl. Smith: Introduction, S. 10.

⁵⁵ Woods: *Flesh*, S. 168.

⁵⁶ Richard Bozorth: Auden: Love, Sexuality, Desire. in Smith: Companion, S. 175-187; Ders.: Auden's Games of Knowledge. New York 2001. Woods und Bozorth verfassten darüber hinaus jeweils einen Beitrag zum Thema in Tony Sharpes Sammelband *Auden in Context*, wobei Woods die britische (bis 1939) und Bozorth die amerikanische (nach 1939) Lebensphase Audens abdeckt.

Audens erste alkäische Ode, *Where do They come from?*⁵⁷ Aus dem Band *Another Time* (1940), lässt Rückschlüsse auf die Homosexualität des Autors zu. Dies ist, im Sinne Audens, für die Rezeption des Gedichtes nicht zwingend; die Sprechsituation ist allgemein gehalten. Der homoerotische Gehalt des Gedichtes ist dennoch schwer zu leugnen:

Where do They come from? Those whom we so much dread
As on our dearest location falls the chill
Of the crooked wing and endangers
The melting friend, the aqueduct, the flower.

Terrible Presences that the ponds reflect
Back at the famous, and when the blond boy
Bites eagerly into the shining
Apple, emerge in their shocking fury. [...] (V. 1-8.)

Der Sprecher projiziert eine Fremdwahrnehmung der Gesellschaft, benannt durch „They“ (V. 1), auf sich selbst. Er stellt sich durch die Verwendung der ersten Person Plural als Repräsentant einer Gruppe dar. Dass es sich dabei um männliche Homosexuelle handelt, wird nicht offen ausgesprochen, wird aber durch die indirekte Verknüpfung von „our“ (V. 2) mit „crooked wing“ (V. 3) suggeriert: „crooked“ meint „schief“ – also nicht „straight“,⁵⁸ was im sexuellen Sinne die heterosexuelle Norm umfasst. Das Adjektiv kann auch im kriminellen Kontext erscheinen (vgl. das deutsche „auf die schiefe Bahn“). Die zweite Strophe bestätigt die negative Konnotation durch die Bezugnahme auf den Sündenfall von Adam und Eva, weshalb der Sprecher vom allgemeinen Entsetzen auf diese Handlung ausgeht („emerge their shocking fury“ V. 8). In den Apfel beißt ein blonder Junge (V. 6-8); die homoerotische Komponente wird expliziter. Das biblische Apfel-Motiv wird nun durch eine Systemreferenz fortgeführt: Die Brunnen („ponds“ V. 5) und die Wälder („woods“ V. 9) sind – wie der Apfel (z. B. Schneewittchen) – ein klassisches Märchenmotiv.⁵⁹ Die Pluralformen sind in diesem Zusammenhang ungewöhnlich und können als Wiederholung des Geschehens, also einen wiederholten Sündenfall, gedeutet werden. Um die Bezugnahme auf die Gattung Märchen zu interpretieren, muss sie im Kontext mit dem Schluss der Ode betrachtet werden. Der enthält eine überraschende Moral:

[...] O the striped and vigorous tiger can move
With style through the borough of murder; the ape
Is really at home in the parish
Of grimacing and licking; but we have

⁵⁷ Auden: *Another Time*, S. 39f.

⁵⁸ Das Wortpaar „straight – crooked“ verwendet Auden zusammen in *The chimneys are smoking*. Vgl. *Woods: Flesh*, S. 181f.

⁵⁹ Weiterführend zum Motiv: Helga Volkmann: *Märchenpflanzen, Mythenfrüchte, Zauberkräuter: Grüne Wegbegleiter in Literatur und Kultur*. Göttingen 2002, S. 62-105.

Failed as their pupils. Our tears well from a love
 We have never outgrown; our cities predict
 More than we hope; even our armies
 Have to express our need for forgiveness. (V. 49-56.)

Die positiv konnotierten Züge des humanen Handelns, also in diesem Fall Liebe („love“ V. 53) und Vergebung („forgiveness“ V. 56), werden als Schwäche des Menschen gegenüber den Tieren dargestellt („we have // Failed as their pupils“ V. 52f.). Auden beklagt (vermutlich nicht frei von Ironie), dass ein klares Freund-Feind-Verhältnis, wie es das Tierreich kennt, in der menschlichen Zivilisation nicht mehr vorhanden sei. Die Verbindung dieses Gedankens mit dem Märchenmotiv findet sich in Søren Kierkegaards (1813-1855) *Enten – Eller* (Entweder – Oder):

[...] jeg klager over, at det ikke er i Livet, som i Romanen, hvor man har haardhjertede Fædre, og Nisser og Trolde at bekæmpe, fortryllede Prindsesser at befrie. Hvad er alle saadanne Fiender tilsammentagne imod de blege, blodløse, seigllivede, natlige Skikkelser, hvilke jeg kæmper med og som jeg selv giver Liv og Tilvær.⁶⁰

Where do They come from? Wurde ursprünglich von Auden mit dem Titel *Crisis* versehen.⁶¹ Die Lektüre Kierkegaards half Auden aus einer religiösen Krise und wird seit dem Ende der Dreißiger-Jahre eine wesentliche Stütze seines Gedankengebäudes.⁶² Zum Zeitpunkt der ersten Veröffentlichungen befindet sich Audens Märchen-Rezeption noch in der Anfangsphase. In den Vierziger-Jahren nimmt sie zu; laut George T. Wright parallel zur anwachsenden Kierkegaard-Rezeption.⁶³ Zunächst hatte Sigmund Freud (1856-1939), dessen Werk er in der Bibliothek seines Vaters entdeckte, erheblichen Einfluss auf Auden. George Augustus Auden (1872-1957) war in dieser Hinsicht nicht nur für seinen Sohn wegweisend; er vermittelte in seiner Funktion als Professor für Public Health die Psychoanalyse nach Großbritannien.⁶⁴

Die zweite alkäische Ode in dem Band *Another Time* ist *In Memory of Sigmund Freud*.⁶⁵ Der Nachruf auf Sigmund Freud liegt bereits außerhalb der Hochphase, des

⁶⁰ Søren Kierkegaard: *Samlede vaerker* 1. Hrsg. von A. B. Drachmann. Kjøbenhavn 1920, S. 8f. Übers.: „[...] ich klage darüber, daß es im Leben nicht ist wie im Roman, wo man hartherzige Väter und Kobolde und Trolle zu bekämpfen, verwunschene Prinzessinnen zu befreien hat. Was sind solche Feinde zusammengekommen gegen die bleichen, blutlosen, zählebigen, nächtlichen Gestalten, mit denen ich kämpfe und denen ich selber Leben und Dasein gebe.“ (Übers. von Heinrich Fauteck. Søren Kierkegaard: *Entweder – Oder*. Hrsg. von Hermann Diem und Walter Rest. München 1975, S. 32.)

⁶¹ Vgl. Mendelson: *Early Auden, Later Auden*, S. 357.

⁶² Justin Replogle: *Auden's Poetry*. London 1969, S. 55f.

⁶³ Vgl. Wright: *Auden*, S. 82.

⁶⁴ Mendelson: *Early Auden, Later Auden*, S. 10.

⁶⁵ Auden: *Another Time*, S. 107-111.

„freudian climate“ seines Werks, das Justin Replogle zwischen 1928-1933 ansetzt.⁶⁶ Das Gedicht beginnt mit einer Rechtfertigung, warum angesichts vieler Todesfälle – ohne Zweifel ist hiermit der 1939 ausgebrochene Zweite Weltkrieg gemeint – einer verstorbenen Einzelperson besondere Aufmerksamkeit zustehe:

When there are so many we shall have to mourn,
 When grief has been made so public, and exposed
 To the critique of a whole epoch
 The frailty of our conscience and anguish.
 Of whom shall we speak? For every day they die
 Among us, those who were doing us some good,
 And knew it was never enough but
 Hoped to improve a little by living. [...] (V. 1-8.)

Aufgelöst wird der Einwand nicht völlig; Freud wird jedoch zu den Menschen gezählt, die angesichts einer schlechten Situation Gutes tun („doing us some good“ V. 6.). Dazu gehöre, das Böse („evil“ V. 57) nicht mit Gewalt zu bekämpfen, sondern mit Verständnis:

[...] And showed us what evil is: not as we thought
 Deeds that must be punished, but our lack of faith,
 Our dishonest mood of denial,
 The concupiscence of the oppressor. [...] (V. 57-60.)

Demgegenüber steht der Hass („Hate“ V. 25), personifiziert und durch Großschreibung allegorisiert:

[...] Only Hate was happy, hoping to augment
 His practise now, and his shabby clientèle
 Who think they can be cured by killing
 And covering the gardens with ashes. [...] (V. 25-28.)

Als Gegenposition stellt Auden „Eros“ (V. 111), der Freuds Tod beklagt, dem Hass gegenüber:

[...] One rational voice is dumb: over a grave
 The household of Impulse mourns one dearly loved.
 Sad is Eros, builder of cities
 And weeping anarchic Aphrodite. (V. 109-112.)

Wie in der ersten alkäischen Ode verwendet der Sprecher durchgängig die erste Person Plural und stellt sich somit als Repräsentant eines Kollektivs dar. Die Schlusstrophe erinnert an das bereits zitierte Ende von *Where do They come from?* (s. o.): Die menschliche Zivilisation, repräsentiert durch Städte (vgl.: „our cities predict“ – „builder of cities“), wird verbunden mit Liebe („love“ *Where...* V. 53; „Eros“ *Freud* V. 108). Beide Oden

⁶⁶ Replogle: Poetry, S. 12.

zeigen die Beschränktheit des Menschen auf konträre Art und Weise: *Where do They come from?* stellt die Liebe als Schwäche des Menschen gegenüber dem Tier dar; *In Memory of Sigmund Freud* wiederum macht die Liebe zum Gegenspieler des Hasses. In einer anderen alkäischen Ode, dem *Prologue* zum Langgedicht *The Double Man*,⁶⁷ führt Auden diesen Gedanken von Humanität fort:

[...] And neither a Spring nor a War can ever
So condition his ears as to keep the Song
That is not a sorrow from the invisible twin:
O what weeps is the love that hears, an
Accident occurring in his substance. (V. 39-44)

Die Gewalt kann nicht die Humanität besiegen, denn die Liebe („love“ V. 43) ist wirkungsmächtiger. Der Krieg vermag die Menschheit, durch Auden in der ersten Person Plural erneut zum Kollektiv vereint, nicht völlig zu kontrollieren („O not even war can frighten us enough“ V. 29). Im *Epilogue* wird das „ego“ zur handelnden Person, und anstelle des Kollektivs steht nun die 3. Person Singular. Auden erwähnt in diesem Zusammenhang den „Eros“ (V. 35):

[...] Will the inflamed ego attempt as before
To migrate again to her family place,
To the hanging gardens of Eros
And the moons of a magical summer? [...] (V. 33-36)

Das Ego befindet sich in einer Krise, die im Laufe des Epilogs christlich konnotiert wird:⁶⁸ „But who have seen Jesus and who only // Judas the Abyss?“ (V. 49f.) Der Epilog, und damit der Band, endet mit einer Bezugnahme auf das Johannesevangelium („Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος“)⁶⁹. Die Lösung der Krise sei demnach bereits von Anfang an als „Echo“ („echo“ V. 66) vorhanden und müsse nur erkannt werden:

[...] And the shabby structure of indolent flesh
Give a resonant echo to the Word which was
From the beginning, and the shining
Light he comprehended by the darkness. (V. 65-68.)

⁶⁷ Für diese Arbeit wurde die britische Ausgabe unter dem Titel *The New Year Letter* (London 1942, hier: S. 13f.) verwendet. In den *Collected Poems* fehlen Prolog und auch Epilog. Der Haupttext („Letter“) besteht aus viersilbigen Jamben, paarweise gereimt. Daneben enthält der Band noch den Gedichtzyklus „The Quest“, der hauptsächlich aus verschiedenen gebauten Sonetten besteht.

⁶⁸ Bereits der Prolog ist geprägt von christlichen Motiven; vgl. Monroe K. Spears: *The Poetry of W. H. Auden. The Disenchanted Island*. New York, Oxford 1963, S. 191.

⁶⁹ „Am Anfang war das Wort“ Joh. 1,1. Zitiert nach der auf Nestle-Aland zurückgehenden Ausgabe *Novum Testamentum Graece*. Stuttgart ²⁶1979.

Das „träge Fleisch“ („indolent flesh“ V. 69) sei demnach in der Lage, eine göttliche Erfahrung zu transportieren. In seiner Ode auf Freud fasst Auden die moralische Konsequenz, dass das Kollektiv („we“) selbst für sein Schicksal verantwortlich sei: „for the future // That lies in our power“ (V. 104f.). Mit der Würdigung Freuds in den Strophen zuvor (vor allem V. 33-44) wird jener als Wegbereiter für die Gestaltung der Zukunft dargestellt: „The unhappy Present to recite the Past [...] Able to approach the Future as a friend [...]“ (V. 34; 41). Die Bezugnahme auf die mythische Figur des Eros und des Gegenspielers (Hass) verdeutlicht, dass der Mensch übergeordneten Mächten untergeordnet ist und seine eigenen Antriebe somit begrenzt. Freud wird selbst zu einer mythischen Person, da er eine Überwindung des Kampfes zugunsten des Eros anstrebt und somit die Grenzen der menschlichen Fähigkeiten verschiebt.⁷⁰ Seine Nähe zu anderen mythischen Gestalten wird durch einen Gang in die Unterwelt angedeutet:

[...] Of course they called on God: but he went his way,
Down among the Lost People like Dante, down
To the stinking fosse where the injured
Lead the ugly life of the rejected. [...] (V. 53-56.)

„Lost People like Dante“ (V. 54) sind die antiken Figuren Odysseus, Aeneas und Orpheus. Mit dem Vergleich spielt Auden an dieser Stelle auf Freuds Suche nach Ursachen im Unterbewusstsein seiner Patienten an. Orpheus widmet Auden ein kurzes Gedicht in demselben Band, das durch die Einrückung der dritten und vierten Zeilen an das Versmaß der alkäischen Ode erinnert, das Metrum aber durch abweichende Silbenzahl nicht erfüllt.⁷¹

Die alkäische Odenform ist in der englischen Metrikgeschichte durch Alfred Tennyson eng mit der Panegyrik verbunden. Tennysons Ode an Milton ist das Standardbeispiel für die alkäische Odenform in englischen Verslehren (s. I,2.2). Dies kann die Verwendung Audens an dieser Stelle nicht abschließend erklären. Auch die Bezugnahmen auf die antike Mythologie sind für die Formwahl nicht ausschlaggebend. Anzunehmen ist aber auch, dass Auden mit der Form sich auf sein eigenes Werk, die alkäische Ode *Where do They come from*, bezieht. Diese wurde bereits im April 1939 verfasst,⁷² also vor dem Tod Freuds im September 1939.

In seiner ersten Ode in antiker Bauart thematisiert Auden seine Homosexualität bzw. den Umgang der Gesellschaft mit Homosexualität. Eine Möglichkeit wäre es, die Akzeptanz für Sexualität zwischen Männern in der Antike als Motivierung für die antike Form

⁷⁰ Vgl. Lillian Feder: *Ancient Myth in Modern Poetry*. Princeton 1971, S. 147.

⁷¹ Auden: *Another Time*, S. 33.

⁷² Mendelson: *Early Auden*, S. 357.

zu deuten. Das übersieht jedoch, dass die Antike in ihrer Sexualmoral nicht zwischen Geschlechtern, sondern zwischen Machtpositionen unterschieden hat.⁷³ Die Form ist womöglich im Zusammenhang mit den Märchenmotiven begründet: Auden verwendet eine antike Form, um die Thematik aus dem Gegenwartskontext zu heben, sie also allgemein und zeitlos darzustellen. Die Zeitlosigkeit betont Auden, indem er auf Märchen anstatt auf die angesichts der Form zu erwartenden antiken Mythen anspielt.

Zusammen mit dem Nachruf auf Freud sowie Prolog und Epilog aus dem *New Year Letter* ergibt sich eine Trilogie. Die erste Ode stellt den unterdrückten Eros dar, während die Ode an Freud und die Oden aus dem *New Year Letter* den Kampf des Eros gegen Hass, also eine Humanisierung durch Sexualität, thematisieren. Die drei Texte deuten den Weg aus einer persönlichen Krise an und somit den Wunsch nach einer Anerkennung der eigenen Sexualität. Die Odenform ermöglicht es Auden, die persönliche Ebene der Texte zu abstrahieren. Die biographischen Hintergründe sollen für die Bedeutung des Textes sekundär sein: Es geht um eine generelle Humanisierung der sexuellen Orientierung. Eine enge Orientierung am Werk des Horaz ist also in den frühen Oden im antiken Odenmaß noch nicht zu erkennen. Während die nicht an ein antikes Versmaß gebundenen Oden in *The Orators* durch die enge Anlehnung an die antike Rhetorik zweifelsohne als humanistisches Projekt bezeichnet werden können, trifft dies bei Audens ersten Oden in antikem Maß nicht zu. Hier geht es um Humanität, aber nicht zwangsläufig um Humanismus, da die Antike nicht als Norm erkennbar ist.

Auffallend ist, dass Auden in seinem Nachruf auf Freud mit „Hate“ keine äquivalente griechische Bezeichnung zum Eros gewählt hat. Ihm stünde beispielsweise Eris als entsprechende Göttin und Personifikation der Zwietracht zur Verfügung. Dadurch wird eine klare Positionierung zugunsten des Eros suggeriert. Die Nennung eines Namens hat für Auden, wie er in einem Essay selbst angab, eine rituelle Funktion: „In poetry the rite is verbal; it pays homage by naming.“⁷⁴ In der asklepiadeischen Ode *Ischia* aus dem Band *Nones* (1951)⁷⁵ wird diese Ritualisierung besonders deutlich. Zunächst nennt Auden Anlässe für das Dichten:

There is a time to admit how much the sword decides,
With flourishing horns to salute the conqueror,
Impassive, cloaked and great on
Horseback under his faffling flag.

⁷³ Grundlegend hierzu: John J. Winkler: Der gefesselte Eros. Sexualität und Geschlechterverhältnis im antiken Griechenland. Übers. von Sebastian Wohlfeil. Marburg 1994.

⁷⁴ W. H. Auden: *The Dyer's Hand and Other Essays*. London 2012, S. 45. Vgl. Feder: *Ancient Myth*, S. 244.

⁷⁵ W. H. Auden: *Nones*. New York 1951, S. 25-27.

Changes of heart should also occasion song, like his
 Who, turning back from the crusaders' harbor, broke
 With our aggressive habit
 Once and for all and was the first
 To see all penniless creatures as his siblings: Then
 At all times it is good to praise the shining earth,
 Dear to us whether we choose our
 Duty or do something horrible. [...] (V. 1-12.)

Daraus ergibt sich die Form einer Priamel, wie bereits in der Ode *The Horatians*. Auden führt zunächst Beispiele an, die nicht seinen Anlässen für ein Gedicht entsprechen: Erstens der Herrscher (V. 1-4), der gewaltsam, durch das Schwert, ein Preislied erzwingt („There is a time to admit how much the sword decides“ V. 1). Zweitens ein vermutlich auf Franz von Assisi zugeschnittenes Kontrastbeispiel (V. 5-9); dieser hat sein Vorhaben, als Ritter Ruhm und Ehre zu erkämpfen, abgebrochen und seinen Wohlstand gegen ein Leben in Armut getauscht.⁷⁶ Unabhängig von moralischen wie unmoralischen Lobliedern („our / Duty or do something horrible“ V. 11f.) – also von *Eros* oder *Hate* inspirierten Dichtern – sei ein konstanter Antrieb der Dichtung das Lob der Erde („Then / At all times it is good to praise the shining earth“ V. 9f.). Einen Dichter rege dies in der Regel zu einem Gedicht über den Geburtsort an. Diesen Heimatbezug wolle der Sprecher nicht vornehmen, doch de facto füllt er so eine Strophe;⁷⁷ Auden verwendet die antike Priamel-form mit Ironie. Schlussendlich gelangt er zum eigentlichen Gegenstand des Gedichts: Ischia (V. 19). Die Textanalyse fokussiert sich auf die genannten Namen:

[...] Is not my gladness today: I am presently moved
 By sun-drenched Parthenopeia, my thanks are for you,
 Ischia, to whom a fair wind has
 Brought me rejoicing with dear friends
 From soiled productive cities. How well you correct
 Our injured eyes, how gently you train us to see
 Things and men in perspective
 Underneath your uniform light. [...] (V. 17-24.)

Durch den Titel hat der Leser bereits zuvor geahnt, dass die vor Neapel gelegene Insel das eigentliche Beispiel ist, auf das der Sprecher die Priamel hinführt. Auden betont die Gebundenheit des Gedichts an einen Anlass: „I am presently moved“ (V. 17) und rechtfertigt sich somit im Sinne des vorigen Exkurses. Mit „sun-drenched“ (V. 18) ist ein

⁷⁶ Die genauen Zusammenhänge zwischen der Ritterschaft von Franz von Assisi und der späteren Predigt der Armut sind nicht gänzlich geklärt. Vgl. hierzu Volker Leppin: *Franziskus von Assisi*. Darmstadt 2018, S. 45-52.

⁷⁷ „but to recall a green / Valley where mushrooms fatten in the summer nights / And silvered willows copy / The circumflexions of the stream // Is not my gladness today:“ (V. 13-17.)

Kontrast zum vorher beschriebenen Geburtsort des Sprechers impliziert, sofern der Leser dabei an das Klima in Audens Heimat England denkt. Mit Parthenopeia (V. 18) wählt Auden eine antikisierende Beschreibung für die Gegend um Neapel. Der Name geht auf die Sirene Parthenope (gr. Παρθενόπη) zurück.⁷⁸ Wie die übrigen Sirenen begann Parthenope der Sage nach Selbstmord, reagierend auf die Schmach, dass sowohl Odysseus als auch die Argonauten (dank Orpheus' Leier) unbeschadet passieren konnten. Ihre Leiche wurde schließlich vor dem heutigen Neapel angeschwemmt und dort später als Schutzgöttin verehrt.

In der antiken Literatur findet sich dieser von Auden gewählte Ortsname in Ovids *Metamorphosen* (XIV,101; XV,712) und an einer exponierten Stelle in Vergils *Georgica* am Schluss des letzten Buches (IV,564). Auden teilt mit Vergil und Horaz das Lob für das Landleben. Der Ortsname ist eine Einzeltextreferenz auf Vergil, die verwendete Strophenform eine Systemreferenz auf Horaz. In *Ischia* sind weitere Bezüge zur Lebenseinstellung des Horaz fassbar, ohne dass dabei konkrete Texte als Prätexte markiert werden: Der von Auden geschilderte Kontrast zwischen der betriebsamen Stadt („From soiled productive cities“ V. 21) und der ruhigen Natur ist ein öfter auftretendes Motiv im horazischen Werk. In einem Brief an seinen Freund Aristius Fuscus (epist. X), der das Leben in der Stadt bevorzugt, schildert Horaz seine Vorliebe für das Landleben. Er schließt den Brief mit der Feststellung, dass es ihm an nichts fehlen würde – außer seinem in der Stadt weilenden Freund Fuscus.⁷⁹

Einen Bogen zum gegenwärtigen Italien schlägt Auden durch die Nennung des Berges „Epomeo“ (V. 29) mit einem italienischen Namen, dem gegenüber wiederum der „Vesuvius“ (V. 39; ital. Vesuvio) auf Lateinisch steht. Die Insel „Capri“ (V. 42; lat. Capreae) verweist trotz des italienischen Namens auf die Antike zurück, denn sie wird mit dem Bacchus-Kult verbunden: „[...] Capri who by herself / Defends the cult of Pleasure, / A jealous, sometimes a cruel, god.“ (V. 42-44). Honig (V. 50) und Wein (V. 49) als lokale Produkte Ischias sind Signifikate für „Pleasure“:

[...] Always with some cool space or shaded surface, too,
 You offer a reason to sit down; tasting what bees
 From the blossoming chestnut
 Or short but shapely dark-haired men
 From the aragonian grape distill, your amber wine,
 Your coffee-colored honey, we believe that our

⁷⁸ Hans von Geisau: Parthenope. In: Konrat Ziegler, Walther Sontmeier (Hgg.): Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden. Band 4 Nasidus-Scaurus. München 1979, S. 532.

⁷⁹ „excepto quod non simul esse, cetera laetus.“ (V. 50).

Lives are as welcome to us as
 Loud explosions are to your saints.
 Not that you lie about pain or pretend that a time
 Of darkness and outcry will not come back; upon
 Your quays, reminding the happy
 Stranger that all is never well,
 Sometimes a donkey breaks out into a choking wail
 Of utter protest at what is the case or his
 Master sighs for a Brooklyn
 Where shirts are silk and pants are new,
 Far from tall Restituta's all-too-watchful eye,
 Whose annual patronage, they say, is bought with blood.
 That, blessed and formidable
 Lady, we hope is not true; but, since
 Nothing is free, whatever you charge shall be paid
 That these days of exotic splendor may stand out
 In each lifetime like marble
 Mileposts in an alluvial land. (V. 45-68.)

Zuletzt genannt wird die Heilige Restituta, die insbesondere auf der Insel verehrt wird.⁸⁰ Die ländliche Idylle hat, veranschaulicht an einem widerspenstigen Esel (V. 57), ihre Schattenseiten, sodass eine Rückkehr nach „Brooklyn“ (V. 59) wieder wünschenswert erscheint. Auden knüpft hier an den selbstironischen Gedanken des Horaz an, dass er auf dem Land die Stadt vermissen würde und umgekehrt.⁸¹ Bereits vor der Veröffentlichung von *The Horatians* ist somit Horaz im Werk Audens präsent.

Die Ischia-Ode schließt mit einer Moral: „Nothing is free“ (V. 66). Der Urlaub auf Ischia ist begrenzt. Auden verdeutlicht dies durch Meilensteine als Sprachbild („Mileposts“ V. 68). Diese Grenzmarken symbolisieren die Beschränktheit des Menschen bzw. die Notwendigkeit einer Selbstbegrenzung. Dem römischen Gott des Grenzsteines widmet Auden die *Ode to Terminus* aus dem Band *City Without Walls* (1969).⁸² Sie beginnt mit einer Kritik der Naturwissenschaften:

The High Priests of telescopes and cyclotrons
 keep making pronouncements about happenings
 on scales too gigantic or dwarfish
 to be noticed by our native senses, [...] (V. 1-4.)

„High Priests“ (V. 1) ist hier ironisch zu verstehen und beinhaltet eine Kritik am Selbstbild der Wissenschaftler, die sich als Erklärer der Welt geben, ohne dabei Relevantes für den Alltag kundzutun: „[...] will give no cause for hilarity / to gardeners and house-

⁸⁰ <https://www.ischia.it/feste-popolari/santa-restituta>; Aufgerufen am 30.04.2022.

⁸¹ Hor. serm. II,3; vgl. Eckard Lefèvre: Horaz. Dichter im augusteischen Rom. München 1993, S. 138.

⁸² Auden: *City*, S. 97-99.

wives“ (V. 9f.). An die inhaltliche Kritik schließt sich eine methodische an: Der Sprecher empfindet die Beschreibungen der Wissenschaftler als ähnlich brutal wie Zeitungsberichte über Verbrechen:

[...] it sounds too like Political History
to boost civil morale, too symbolic of
the crimes and strikes and demonstrations
we are supposed to gloat on at breakfast. [...] (V. 13-16.)

Dadurch würde die väterliche Sonne („Sun-Father“ V. 25) zu einem „photonic bombardment“ (V. 28). Die Wissenschaft steht dem instinktiven Erkennen der Umgebung entgegen (V. 29-35). Das kann eine Zivilisationskritik sein, die durch den Verlust der Nähe zur Natur entstanden ist und in der Tradition der bukolischen Idylle bzw. der Bevorzugung des Landlebens bei Horaz steht. Auden hat sich die Nähe zur Natur durch seine ländlichen Wohnorte (Ischia, Kirchstetten) im Sommer bewahrt. Noch ein weiterer Aspekt lasse die tatsächliche Welt („the world we // really live in“ V. 36f.) verschwimmen:

[...] This, whatever micro-
biology may think, is the world we
really live in and that saves our sanity,
who know all too well how the most erudite
mind behaves in the dark without a
surround it is called on to interpret,
how, discarding rhythm, punctuation, metaphor,
it sinks into a drivelling monologue,
too literal to see a joke or
distinguish a penis from a pencil. [...] (V. 35-44.)

Mit einem (für prüde britisch-amerikanische Verhältnisse) obszönen Wortspiel („penis from a pencil“ V. 44) verdeutlicht Auden die lebensweltliche Inkompetenz all derjenigen, die literarische Regeln nicht beachten würden. Diesen Aspekt assoziiert Auden mit dem titelgebenden Gott, dessen direkte Anrede der Leser durch die Adressierung („Ode to“) längst erwartet hat:

[...] Venus and Mars are powers too natural
to temper our outlandish extravagance:
You alone, Terminus the Mentor,
can teach us how to alter our gestures.
God of walls, doors and reticence, nemesis
overtakes the sacrilegious technocrat,
but blessed is the City that thanks you
for giving us games and grammar and metres. [...] (V. 45-52.)

Die Liebesgöttin und der Kriegsgott („Venus and Mars“ V. 45) sind Äquivalente zu „Eros“ und „Hate“ im Nachruf auf Freud (s. o.). Die nun in der *Ode to Terminus*

abweichende Namenswahl ist eine Anpassung an die Anrede des „God of walls, doors and reticence“ (V. 49). Die Bedeutung des Terminus liege in den Grenzen, die er den Menschen setze. Dahingegen sind die anderen Götter dafür bekannt, Grenzen zu überschreiten: Durch die Nennung von Venus und Mars kann der Leser an den Liebhaber vor verschlossener Tür oder an belagerte Stadtmauern denken.

Die reglementierten Versmaße („metres“ V. 52) sind ein Hilfsmittel, das Terminus den Menschen als Orientierung gibt. Sie sind eine klare Regel, die der Sprecher in Audens erster Ode (*Where do They come from?*) noch vermisst (s. o.) und zugleich bereits angewandt hat. Die Ode schließt mit der Beschreibung eines Status quo, dessen positive Wandlung der Sprecher sich vom angeredeten Gott erhofft:

[...] In this world our colossal immodesty
has plundered and poisoned, it is possible
You still might save us, who by now have
learned this: that scientists to be truthful
must remind us to take all they say as a
tall story, that abhorred in the Heav'ns are all
self-proclaimed poets who, to wow an
audience, utter some resonant lie. (V. 57-64.)

Mit diesem Wunsch einher geht eine Verteidigung der Dichtung gegen Schmähungen von Seiten der Wissenschaftler. Die Ironie des Gedichtes liegt in der Tatsache, dass Auden ein wissenschaftliches Vokabular verwendet („cyclothron“ V. 1) und komplexe naturwissenschaftliche Theorien salopp zusammenfasst („if galaxies / bolt like panicking mobs“ V. 10f.). Mit dieser ironischen Brechung mildert Auden die Polemik der Ode. Es geht ihn nicht um eine Feindlichkeit zur Naturwissenschaft, sondern um eine Wissenschaft im Sinne der Humanität, die auf den Menschen ausgerichtet ist und seine Natur als psychisch und physisch eingeschränktes Wesen berücksichtigt. Oder mit den Worten von Roland Barthes: „il y a une [...] marge, que la science doit reconquérir: celle du plaisir.“⁸³

In den beiden nun analysierten Oden ist die Antike stärker in den Fokus gerückt. Auden betont durch die Formwahl nicht mehr die Zeitlosigkeit, sondern er setzt Gegenwart und Vergangenheit in ein Spannungsverhältnis. Der antike Ort (*Ischia*) ist ein Rückzugsort zur chaotischen Gegenwart, der antike Gott (*Terminus*) steht für eine Humanisierung der Wissenschaft, da diese in der Moderne den Blick auf das Menschliche verloren habe. Beide Oden sind durch die Verwendung von (Selbst-)Ironie und Sprachwitz humorvolle Texte.

⁸³ Aus: *De la science à la littérature*; Roland Barthes: *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris 1993, S. 11-19; hier: S. 17.

Horaz wurde in der Rezeptionsgeschichte häufig als ‚satiricus‘ betrachtet;⁸⁴ dieses Verständnis klang hier bereits an und wird im nächsten Beispieltext Audens umso deutlicher.

Each year brings new problems of Form and Content,
new foes to tug with: at Twenty I tried to
vex my elders, past Sixty it's the young whom
I hope to bother.⁸⁵

Das soeben zitierte Gedicht steht als Motto noch vor dem Inhaltsverzeichnis des vorletzten Gedichtband Audens, *Epistle to a Godson* (1972). Darin erklärt Auden die Provokation zum Ziel seiner Dichtung. Selbstironisch stellt er fest, dass sich im Alter die Zielgruppe geändert habe: Während er mit zwanzig Jahren die Älteren ärgern wollte (V. 2f.), wolle er nun die Jüngeren nerven (V. 3f.). In dem Motto greift Auden einen Gedanken aus den *Horatians* (s. o.) auf: Die Opposition gegenüber den Herrschenden. Für einen Zwanzigjährigen können die Älteren als Herrschende wirken, während es ironischerweise bei einem Sechzigjährigen genau umgekehrt ist.

In der sapphischen Strophe erläutert Auden seine Opposition nicht nur inhaltlich: Er bezieht sie auch explizit auf die Form („Form and Content“; V. 1). In den Oden *The Horatians* und *Ode to the Terminus* wurde sowohl eine Flucht vor der chaotischen Welt als auch der Wunsch nach Begrenzungen ausgemacht. In diesem Fall hat die antike Form eine besondere Semantik: Denn das Gedicht ist als Epigramm im Sinne eines satirischen Kurzgedichtes zu deuten. Die sapphische Strophe als Epigramm zu verwenden ist nach antiker Formkonvention ungewöhnlich, in der neuzeitlichen Lyrik allerdings nicht außergewöhnlich.⁸⁶ Dennoch ist die Form eine Anspielung auf die satirische Dichtung der Antike. Dies geschieht indirekt über eine Bezugnahme auf Horaz: Als satirischer Dichter gilt Horaz in erster Linie wegen seiner *Sermones*, die im englischen Sprachraum *Satires*⁸⁷ genannt werden. Wenn ein Dichter sich formal auf die *Sermones* beziehen will, muss er ein längeres Gedicht in Hexametern wählen. Dies hätte Auden nicht mit der Kürze eines Mottos vereinbaren können. Die Wahl der sapphischen Strophe gewährt ihm einen formalen Bezug zu Horaz (und *nicht* zum Epigramm von Catull oder Martial) bei Beibehaltung der Kürze und Prägnanz eines Mottos.

Die Bezugnahme auf Horaz ist nicht zufällig, denn Auden selbst hat Hexameter und Pentameter für kurze satirische Gedichte verwendet – zu Beginn des Kapitels wurde eines

⁸⁴ Vgl. Lefèvre: Horaz, S. 16.

⁸⁵ W. H. Auden: *Epistle*, S. 6. Im Original kursiv.

⁸⁶ Beispielsweise von Carducci im Prolog seiner *Odi barbare* (s. III,1.1).

⁸⁷ Vgl. Paul Harvey: *The Oxford Companion to Classical Literature*. Oxford 1955, S. 382.

zitiert⁸⁸ – und ist sich somit nachweislich über diese semantische Bedeutung des Distichons, vermutlich durch Goethe und Schiller vermittelt, bewusst: Auden verwendet in seinem Spätwerk Distichen innerhalb seiner als „Shorts“ titulierten Sammlungen mit kurzen Gedichten epigrammatischen Stils. Im vorliegenden Band befinden sich zwei solcher Textblöcke, wobei ersterer („Shorts I“; S. 39-42) dem Haiku ähnelnde Texte mit einer sapphischen Strophe kombiniert und letzterer („Shorts II“; S. 47-50) aus Einzeldistichen oder zweifachen Distichen besteht. In seinem letzten Gedichtband *Thank You Fog* (1974) finden sich unter den „Shorts“ ebenfalls Distichen.⁸⁹

Die formale Bezugnahme auf Horaz lässt sich durch die Nähe zu *The Horatians* innerhalb des Mottos, aber auch innerhalb des Bandes *Epistle to a Godson* selbst begründen: durch die Freundschaft, präsent im Text durch die zahlreichen Widmungen, beginnend beim titelgebenden Gedicht. Dieses ist Philip Spender, einem Neffen von Stephen Spender, gewidmet.⁹⁰ Mit dem Titelgedicht erfüllt Auden sein Vorhaben „it’s the young whom / I hope to bother“ aus dem Motto, und er versucht, einen Ratschlag für sein Patenkind zu formulieren. Ein Großteil der weiteren Gedichte aus dem Band sind durch direkte Nennung oder Anrede im Paratext oder im Text selbst als Widmungsgedichte erkennbar. Die sapphische Strophe zum Auftakt ist Orlan Fox (1939-1987) zugeordnet, mit dem Auden für kurze Zeit zusammenlebte und über den Auden den Neurologen und erfolgreichen Sachbuchautoren Oliver Sacks (1933-2015) kennenlernte.⁹¹ Sacks widmet Auden das letzte Gedicht (*Talking to Myself*) aus dem Band. Im Folgenden konzentriert sich die Analyse auf die alkäische Ode *Moon Landing* und die sapphische Ode *Circe*.

In *Moon Landing*⁹² vermittelt Auden nicht den Eindruck, dass es sich bei dem Ereignis um einen „großen Schritt für die Menschheit“ gehandelt habe. Die Beweggründe für das Abenteuer der Mondlandung sei der männliche Trieb gewesen:

It’s natural the Boys should whoop it up for
so huge a phallic triumph, an adventure
it would not have occurred to women
to think worth while, made possible only
because we like huddling in gangs and knowing
the exact time: yes, our sex may in fairness
hurrah the deed, although the motives

⁸⁸ Vgl. Anm. 1.

⁸⁹ W. H. Auden: *Thank You Fog*. London 1974, S. 28; 30.

⁹⁰ Fälschlicherweise gibt Izzo den Adressaten des Gedichtes als Sohn von Stephen Spender an (vgl. Izzo: *Encyclopedia*, S. 84); Philip ist aber dessen Neffe (vgl. Stephen Spender: *Journals 1939–1983*. London 1985, S. 254).

⁹¹ Izzo: *Encyclopedia*, S. 91.

⁹² W. H. Auden: *Epistle*, S. 26f.

that primed it were somewhat less than *menschlich*. [...] (V. 1-8.)

Die Mondlandung ist nach Aussage des Sprechers kein Zeugnis von Humanität. Durch die Sprachmischung, die Verwendung eines deutschen Adjektivs („menschlich“ V. 8), wird dies hervorgehoben. Dem Menschen falle der Umgang mit Dingen einfacher als mit Mitmenschen („We were always adroiter / with objects than lives [...]“ V. 10f.). Der Sprecher verallgemeinert und stellt fest, dass der Mensch bereits seit Adam nicht zu sich selbst gefunden, aber neuerdings zusätzlich an Anstand („decorum“) verloren habe: „But our selves, like Adam’s, / still don’t fit us exactly, modern / only in this – our lack of decorum.“ (V. 14-16). Während ‚decorum‘ im Deutschen ein „Rhetorischer Terminus“⁹³ ist und nicht zum Alltagsgebrauch gehört, ist das Wort fester Bestandteil des englischen Wortschatzes und wird daher von dem anglophonen Leser vermutlich nicht als Sprachmischung aufgefasst. Es lässt sich mit ‚angemessenes Verhalten‘ übersetzen. Der Sprecher bezieht die fehlende Angemessenheit der Mondlandung im Folgenden auf das Ästhetische. Hierzu vergleicht er die Mondwüste mit einer Wüste, die er selbst wenig begeistert besucht habe (V. 22f.):

[...] Worth *going* to see? I can well believe it.
 Worth *seeing*? Mneh! I once rode through a desert
 and was not charmed: give me a watered
 lively garden, remote from blatherers
 about the New, the von Brauns and their ilk, where
 on August mornings I can count the morning
 glories, where to die has a meaning,
 and no engine can shift my perspective. [...] (V. 21-28.)

Der bewässerte Garten, der Leben enthält, sei vorzuziehen (V. 23f.). Durch den Zeilensprung wird der doppeldeutige Ausdruck „morning glories“ (V. 26f.) betont:⁹⁴ Auden greift ironisch seine zuvor geäußerte Kritik auf, dass es sich bei der Mondlandung um einen „phallic triumph“ (V. 2) und keinen menschlichen Fortschritt handle, und stellt diesem einen bescheidenen, angemessenen Ausdruck des sexuellen Triebes entgegen. Zugleich verwendet er erneut das Horazische Motiv der Flucht aus der Stadt auf das Land. Die Fluchtursache lässt sich mit technischen Neuerungen zusammenfassen: „blatherers // about the New“ (V. 24f.) lässt sich mit „Geschwätz über das Neue“ übersetzen, das durch „engine“ (V. 28) schließlich näher bestimmt wird. Mit „von Brauns and their ilk“ (V. 25)

⁹³ Barbara Bauer: Aptum, Decorum. In: Klaus Weimar (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band I: A–G. Berlin, New York 2007, S. 115-119; hier: S. 115.

⁹⁴ Hierbei kann eine Blume („Winde“), aber im britischen Slang auch eine morgendliche Erektion gemeint sein. Durch das Enjambement entsteht ein Überraschungseffekt beim Leser über dieses obszöne Wortspiel.

führt Auden einen Typus Wissenschaftler an, der die Moral ihrer Forschungsleistung unterordnet. Werner von Braun (1912-1977) hat nach seiner Karriere als Raketenbauer für die Nationalsozialisten seine Laufbahn in den USA fortgesetzt und schließlich maßgeblich zur erfolgreichen Mondlandung beigetragen.⁹⁵ Bereits vor der Mondlandung hat der amerikanische Satiriker und Mathematiker Tom Lehrer (*1928) die moralische Gleichgültigkeit von Brauns in einem Lied überspitzt dargestellt:

[...] and what is it that will make it possible to spend twenty billion dollars of your money to put some clown on the moon? Well, it was good old American know how, that's what, as provided by good old Americans like Dr. Wernher von Braun!⁹⁶

Es ist zu vermuten, dass Auden die nationalsozialistische Vergangenheit von Brauns kannte und daher das im Text integrierte deutsche Wort ironisch verwendet.

Bereits in der *Ode to Terminus* ist eine Ablehnung der Naturwissenschaft zugunsten einer durch den Schriftsteller poetisierten Welt erkannt worden. Dieses Motiv greift Auden in *Moon Landing* erneut auf:

[...] Unsmudged, thank God, my Moon still queens the Heavens
as She ebbs and fulls, a Presence to glop at,
Her Old Man, made of grit not protein,
still visits my Austrian several
with His old detachment, and the old warnings
still have power to scare me: Hybris comes to
an ugly finish, Irreverence
is a greater oaf than Superstition.
Our apparatniks will continue making
the usual squalid mess called History:
all we can pray for is that artists,
chefs and saints may still appear to blithe it. (V. 29-40.)

Der Mond wird personifiziert. Der englischen Literaturgeschichte entsprechend ist das Geschlecht weiblich, da es sich auf das Lateinische (*luna*) bezieht. Die Interjektion „thank God“ (V. 29) ist mehrdeutig: Ist es eine Redewendung oder eine religiöse Aussage? Die ungewöhnlichen Großschreibungen stützen letztere Annahme: Die Pluralform „Heavens“ (V. 29) meint im Englischen in der Regel das Jenseits. „Presence“ (V. 30) lässt sich in diesem Zusammenhang als das Erscheinen einer göttlichen Gestalt deuten. Negativ konnotiert sind hingegen „Hybris“ (V. 34), „Irreverence“ (V. 35) und „Superstition“ (V. 36), die durch die Großschreibung wie Dämonen wirken. Diese negativen

⁹⁵ Rainer Eisfeld: Mondsüchtig. Wernher von Braun und die Geburt der Raumfahrt aus dem Geist der Barbarei. Hamburg 1996.

⁹⁶ Prolog aus dem satirischen Lied „Wernher von Braun“ von der LP *That was the Year That Was* (1965).

Eigenschaften sind mit der Mondlandung verbunden. Der Sprecher hingegen sieht bei der Betrachtung des Vollmonds den Mann im Mond („Her Old Man“ V. 31) und fühlt sich eingeschüchtert.

Auden verweist mit „Austrian“ (V. 32) auf seinen Wohnort Kirchstetten. Dadurch erklärt sich, neben einer ironischen Aussage im Zusammenhang mit der Bezugnahme auf von Braun (s. o.), die Verwendung der deutschen Vokabel (V. 8). Der Ort erhält den Charakter eines Exils, also jenes vorher beschriebenen Gartens (V. 23ff.), der nicht von technischen Errungenschaften „beschmutzt“ („Unsmudged“ V. 29) wurde. Der Nebensatz „where to die has a meaning“ (V. 20) erhält eine bemerkenswerte Beschreibung des Gartens und Exilortes. In diesem Kontext erscheint „decorum“ (V. 16) womöglich doch eine Sprachmischung und somit ein Zitat zu sein: „dulce et decorum est pro patria mori“ (carm. III,2 V. 13). In der britischen Literatur ist diese Textstelle aus der zweiten Römerode⁹⁷ des Horaz durch das Gedicht *Dulce et decorum est*⁹⁸ von Wilfred Owen (1893-1918) bekannt. Darin beschreibt Owen einen Gasangriff und lehnt die kriegsverherrlichende Deutung der im Titel zitierte Horazstelle als „old lie“ (V. 28) ab. Die Horazische Ode ist mehrschichtiger, wie der Horaz-Kommentator Hans Peter Syndikus prägnant festhält: „Wie in allen anderen Römeroden preist Horaz nicht nur das Rechte, er distanziert sich auch von der falschen, bösen Haltung.“⁹⁹ Auden bezieht sich durch die versteckte Anspielung nicht vordergründig auf die Kritik Owens zum patriotischen Missbrauch der Horaz-Stelle. Viel mehr kritisiert er an dieser Stelle das Konzept ‚Vaterland‘ (lat. „patria“). Auden hat sich als kosmopolitischer Autor verstanden und wehrte sich gegen eine Vereinnahmung als ‚britischer Autor‘.

Neben seiner angedeuteten Opposition zur Idee einer Nation stellt sich Auden explizit gegen die Politik: Mit „apparatchiks“ (V. 37) verwendet er ein negativ konnotiertes Wort für diejenigen, die Geschichte („History“ V. 38) machen. Die Protagonisten der Mondlandung als Teilnehmer an einem historischen Ereignis zählen hierzu; Wissenschaftler, die sich daran beteiligt haben, sind selbst Teil eines Apparates. Das mit „History“ verbundene „squalid mess“ (V. 38 „schmutzige Sauerei“) ist eine Tautologie, die im Kontrast zu „Unsmudged“ (V. 29 „unbefleckt“) steht, womit Auden den Mond und indirekt seinen Garten im Exil beschreibt. Es sei zu wünschen, dass „artists, / chefs and saints“ (V. 39f.)

⁹⁷ Zum Begriff der ‚Römerode‘ vgl. III,1.3.

⁹⁸ Verwendete Ausgabe: Wilfred Owen: The Complete Poems and Fragments. London 1983, S. 140f.

⁹⁹ Hans Peter Syndikus: Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden. Band II. Drittes und viertes Buch. Darmstadt 2001, S. 32.

sich über den Lauf der Geschichte lustig machen („blithe it“ V. 39). Die Zusammensetzung dieser Personengruppe (deutsch: „Künstler, / Chefköche und Heilige“) ist unerwartet. Sie bringt den Leser zum Schmunzeln, und somit erfüllt Auden selbst die Rolle eines „artist“, der ein humorvolles Gedicht über das historische Ereignis verfasst hat.

Der Ort Kirchstetten war bereits Anlass für ein bemerkenswertes Widmungsgedicht, welches in unmittelbarer Nähe zu seinen *The Horatians* im Band *City Without Walls* veröffentlicht wurde.¹⁰⁰ Es ist Josef Weinheber (1892-1945) gewidmet, der an jenem Ort Selbstmord begangen hatte. Weinheber hatte sich nach dem Verbot der NSDAP in Österreich 1933 weiterhin für die Partei engagiert und wurde deshalb 1934 auch verhaftet.¹⁰¹ Nach der Machtergreifung wurde sein Verhältnis zum Nationalsozialismus ambivalent: Er lieferte „zu allen Gelegenheiten das passende Gedicht“¹⁰², womöglich aber nicht aus eigener Überzeugung. Seine Oden und Elegien in antiken Maßen sind keine direkten Zeugnisse seiner nationalsozialistischen Gesinnung, ließen sich aber aufgrund ihrer anti-modernistischen Ausrichtung leicht für die NS-Propaganda vereinnahmen.¹⁰³

Auch wenn Auden sich darüber bewusst ist, dass Weinheber und er vor zwanzig Jahren Feinde waren („Categorised enemies / twenty years ago“ V. 11f.), schließt er sein Widmungsgedicht mit einer freundlichen Anrede: „I would respect you also / Neighbour and Colleague [...] (V. 111f.)“. Dieser Respekt mag erstaunen, aber er entspricht Audens Weigerung einer „politische[n] Kategorisierung von Autoren“.¹⁰⁴ Diese äußert er explizit in der sapphischen Ode *Pseudo-questions* aus seinem vorletzten Gedichtband *Epistle to a Godson*:

[...] Wild horses could not drag me to debates on
Art and Society: critics with credos,
 Christian or Marxist, should keep their trap shut,
 lest they spout nonsense. (V. 9-12.)¹⁰⁵

Auden war ein satirischer Dichter, der verächtlich über Verhaltensweisen schreiben konnte. Ein persönlicher Angriff lag ihm aber fern. In der sapphischen Ode *The Garrison* erklärt er Chester Kallman („Chester“ V. 14), dass er es ablehnt, schlecht über eine

¹⁰⁰ Auden: *City*, S. 17-20; V. 111f.

¹⁰¹ Vgl. hierzu und im Folgenden: Alf Mentzer, Hans Sarkowicz: *Literatur in Nazi-Deutschland. Ein biografisches Lexikon. Erweiterte und überarbeitete Neuauflage.* Hamburg 2002, S. 398-402.

¹⁰² Ebd., S. 400.

¹⁰³ Vgl. ebd.; daher wurde im Überblick über die deutschsprachige Rezeptionsgeschichte der antiken Vers- und Strophenformen (II,3.2) auf eine Erwähnung Weinhebers verzichtet.

¹⁰⁴ Vgl. Dieter Lamping: *Wir leben in einer politischen Welt. Lyrik und Politik seit 1945.* Göttingen 2008, S. 110f.

¹⁰⁵ Auden, S. 29; Hervorhebung im Original.

öffentliche Person zu reden: „never neighing / after a public image“¹⁰⁶. Das „Wiehern“ im Sinne eines hämischen Lachens ist eher eine deutsche als eine englische Redensart. Sicherlich wollte Auden mit dieser Sprachmischung im weiteren Sinne nicht absichtlich auf seine wohlwollende Haltung gegenüber Weinheber anspielen.

Hinter Audens „where to die has a meaning“ steht keine Kriegsrhetorik, sondern die Gewissheit des Sprechers, seine Lebensführung nicht zu bereuen. Die Einzeltextanalysen schließen mit einem Gedicht, in dem dies thematisiert wird, nämlich mit der sapphischen Ode *Circe*¹⁰⁷. Der Titel führt den Leser zu einer mythischen Gestalt, die in erster Linie mit der *Odyssee*¹⁰⁸ verknüpft ist: Kirke (gr. Κίρκη; lat. Circe) verwandelt die Gefährten des Odysseus in Schweine, er selbst ist dank eines Krauts, das er vom Götterboten Hermes erhalten hat, geschützt. Der homerische Held erreicht die Rückverwandlung und bleibt ein Jahr auf Kirkes Insel Aiaia. Odysseus vergisst seine Heimat, wird aber von seinen Gefährten an das Ziel der Reise erinnert. Kirke lässt ihn (anders als Calypso) sofort ziehen und versorgt ihn mit den notwendigen Hinweisen für die Weiterfahrt.

Diese Episode aus dem Epos lässt Raum für allegorische Deutungen, wobei sich in der Antike zwei Richtungen ablesen lassen: eine literarische und eine philosophische.¹⁰⁹ Literaten, beispielsweise die römischen Dichter Horaz und Ovid, sehen in Circe eine Hetäre. Philosophen, in erster Linie von der Stoa geprägte Homer-Kommentatoren, setzten das Heilkraut mit dem Logos gleich, der über niedere Triebe siegt. Odysseus ist demnach, anders als seine Gefährten, durch seine Sittsamkeit vor den Verführungen der Kirke gefreit. Diese Deutung verkürzt den Mythos erheblich und missachtet die sexuelle Beziehung zwischen Odysseus und Kirke sowie die Hilfestellungen der Zauberin. Auch wenn diese stoischen Kommentatoren für sich genommen unbedeutend waren, wirkten sie nachhaltig bis ins Mittelalter. Eine weitere Änderung war bereits zu Platons Zeiten das Verständnis der Kirke als Dämonin anstelle einer Göttin: In dieser Tradition nennt Augustinus sie schließlich „maga famosissima“¹¹⁰. Die Deutung als Dämonin ist für das vorliegende Gedicht Audens ausschlaggebend. Das Dämonische ist durch Kirkes Fähigkeit der Telepathie unmittelbar zu Beginn präsent:

¹⁰⁶ Ebd., S. 28; V. 19f.

¹⁰⁷ W. H. Auden: Epistle, S. 52f.

¹⁰⁸ Hom. Od. X,135-574; XII,1-143.

¹⁰⁹ Yarnall unterscheidet zwischen „physical“ und „moral“. Judith Yarnall: Transformations of Circe. The History of an Enchantress. Urbana, Chicago 1994, S. 73.

¹¹⁰ Civitate Dei 18,18. Verwendete Ausgabe: Aurelius Augustinus: Œuvres de Saint Augustin. 36,5. La cité de Dieu. Livres XV - XVIII. Paris 1960; vgl. Yarnall: Transformations S. 94

Her Telepathic-Station transmits thought-waves
the second-rate, the bored, the disappointed,
and any of us when tired or uneasy,
are tuned to receive.

So, though unlisted in atlas or phone-book,
Her Garden is easy to find. In no time
one reaches the gate over which is written
large: MAKE LOVE NOT WAR. [...] (V. 1-8.)¹¹¹

Der Name „Circe“ fällt nur im Titel, sie ist als zentrale Person durch die Großschreibung der Personalpronomen markiert. Die ersten beiden Strophen betonen, wie leicht *sie* zu finden sei. Wobei zunächst auch die Zielgruppe (V. 2-4) genannt wird, die sich als Enttäuschte („the disappointed“) und Abgehängte („the second-rate“) zusammenfassen lässt. Dies erinnert stark an potentielle Wähler von populistischen Parteien oder für Sekten empfängliche Personen. Doch im Grunde genommen könne jeder („any of us“ V. 3) in einem schwachen Moment erreichbar für Circes Verführungen sein.

Leicht zugänglich sei daher Circes Garten („Garden“ V. 6), also ein Ort, der paradiesische Zustände erwarten lässt. Mit der durch Versalien hervorgehobenen Torinschrift verweist Auden auf die amerikanische Friedensbewegung („Hippies“). Sie erwartet eine in der Tat angenehme Umgebung:

[...] Inside it is warm and still like a drowsy
September day, though the leaves show no sign of
turning. All around one notes the usual
pinks and blues and reds,
a shade over-emphasised. The rose-bushes
have no thorns. An invisible orchestra
plays the Great Masters: the technique is flawless,
the rendering schmalz. [...] (V. 9-16.)

Circe selbst tritt auf, als der Pilger („pilgrim“ V. 17) an seiner eigenen Wahrnehmung zu zweifeln beginnt („‘Have I been hoaxed by / a myth?’“ V. 17f.). Ihre direkte Rede, durch Kursivsetzung markiert, verspricht vollkommene Erkenntnis („*you shall learn the answers*“ V. 21) und sexuelle sowie spirituelle Erfüllung:

[...] *Consent, you poor alien, to my arms where
sequence is conquered, division abolished:
soon, soon, in the perfect orgasm, you shall, pet,
be one with the All.*

She does not brutalise Her victims (beasts could
bite or bolt), She simplifies them to flowers,
sessile fatalists who don't mind and only
can talk to themselves.

¹¹¹ Großschreibung im Original.

All but a privileged Few, the elite She
 guides to Her secret citadel, the Tower
 where a laugh is forbidden and DO HARM AS
 THOU WILT is the Law. [...] (V. 25-36.)

Auden betont den Verlust der Individualität („*be one with the Alp*“ V. 28); dies hatte er der Jugend bereits in der Ode *The Horatians* vorgeworfen. Bei Homer deuten zahme Raubtiere daraufhin, dass Circe Eindringlinge auf ihrer Insel verwandelt. Stattdessen tritt nun eine Metamorphose in Blumen („flowers“ V. 30) ein. Dies ist eine Anspielung auf die Friedensbewegung. Die Veränderung des Mythos betont, dass ein Großteil der Opfer („victims“ V. 29) sich völlig passiv verhält und keine Bedrohung für die Gesellschaft darstellt. Die Gefahr gehe von „a privileged Few“ (V. 25.) aus, deren Handeln allein auf das Böse ausgerichtet sei („DO HARM AS / THOU WILT is the Law“ V. 35f.). Für den Leser, der zu keiner dieser Gruppen zählen möchte, schließt Auden mit einer Moral:

[...] Dear little not-so-innocents, beware of
 Old Grandmother Spider: rump Her endearments.
 She's not quite as nice as She looks, nor you quite
 as tough as you think. (V. 37-40.)

Circe nutzt fehlende Integrität (Trägheit ist eine Todsünde) zu ihren Gunsten aus. Wenn wir dies mit der Moral aus *The Horatians* (s. o.) verknüpfen, dann erscheint eine Lebensführung, die darauf ausgelegt, seine Handlungen nicht zu bereuen, die ideale Verteidigung gegenüber Circes Verführungen.

Im folgenden Epigramm beschreibt Auden treffend seine eigene Dichtung:

I suspect that without some undertone of the comic,
 genuine serious verse cannot be written to-day.¹¹²

Auden erfüllt den hohen Sprachstil der Odenform, zugleich kombiniert er diesen mit einzelnen Wörtern aus der Umgangssprache, die eine Aussage besonders deutlich betonen. Er schreibt einerseits sehr verständlich, andererseits erschließt sich der genaue Sinn des Gesagten erst bei mehrfacher Lektüre. Dies liegt an den Brechungen der Erwartungen des Lesers bzw. der im Text enthaltenen Ironie. Seine (selbst)ironischen Aussagen sind mit Pointen und Wortspielen verbunden. Die Texte sind auf eine Kommunikation mit einer Gruppe von versierten Lesern – den *Horatians* – angelegt. Zahlreiche Widmungen sowie Nennungen und Anreden im Text zeugen von einer engen Beziehung des Autors zum Rezipienten. Dies ist vergleichbar mit den Odenbüchern des Horaz. Auden sieht sich als

¹¹² Auden: Epistle, S. 47.

moralische Instanz und spricht zu Gleichgesinnten, die seine humanistische Lebenseinstellung in der Nachfolge des Horaz teilen: Mit Bescheidenheit und dem Akzeptieren der eigenen Grenzen führen die *Horatians* ein zufriedenes Leben abseits der Vorstellungen der Masse, begünstigt durch die Flucht auf das Land oder in innerstädtische Nischen.

Hinter der humorvollen Ausrichtung der Texte verbirgt sich somit eine ernste Botschaft, die Auden stark in die Tradition des satirischen Horaz rücken, wenngleich er hierfür die Odenformen verwendet. Die antiken lyrischen Vers- und Strophenformen haben bei Auden zwei zentrale Funktionen: Erstens unterwirft sich der Dichter strengen Regeln und betont dadurch die Beschränktheit der eigenen Möglichkeiten. Zweitens stellen sie die intertextuellen Bezugnahmen zu den Werken des Horaz her und ordnen sein Werk nicht zuletzt dadurch in die Traditionslinie des Humanismus ein. Im Vergleich zu den bereits analysierten Dichter Carducci (s. II,1) und Costa (s. II,2) finden sich bei Auden wenige markierte intertextuelle Verweise zu anderen antiken Autoren; er nennt in *The Horatians* den Whodunnit als Gattung des Kriminalromans, belässt es aber bei einer Anspielung auf die Bukolische Dichtung. Außerdem liegt keine strukturelle Übernahme des Vorbilds Horaz vor: Audens Lyrikbände sind keine Odenbücher. Während Carducci die epikureische Philosophie und Costa die stoischen Elemente in der Dichtung des Horaz hervorheben, halten sich diese philosophischen Einflüsse bei Auden die Waage – womit er die horazische Lebenseinstellung womöglich am treuesten widerspiegelt.

Audens Lyrik kann eigentlich nicht als autobiographisch bezeichnet werden, auch wenn sie seinen Bildungsweg errahnen lässt. In der Nachzeichnung von Audens Lebenslauf wurde nicht nur seine Internationalität deutlich, sondern auch, dass er öfters seine Werke in Kooperationen verfasste.¹¹³ Darin spiegelt sich die Bedeutung von Freundschaften, die Audens Leben prägten. Ein eindringliches Beispiel: Auf Vermittlung von Christopher Isherwood¹¹⁴ heiratete er 1935 Erika Mann, die Tochter von Thomas Mann, und sicherte ihr somit den britischen Pass. Dies ermöglichte Erika Mann die Flucht vor den Nationalsozialisten. Die Ehe wurde nicht geschieden und blieb bis zu Erika Manns Tod bestehen.¹¹⁵ Freundschaft war bei Auden eng verbunden mit humanitären und humanistischen Werten. Ein enger Freund ermöglichte sein lyrisches Debüt: 1925 kaufte sein

¹¹³ Vgl. Richard Badenhansen: Double Take: Auden in Collaboration. In: Tony Sharpe (Hg.): W. H. Auden in Context. Cambridge 2013, S. 347-358.

¹¹⁴ Izzo: Encyclopedia, S. 163.

¹¹⁵ Weitergehende Forschungen zum Verhältnis von Auden zur Familie Mann: Hannah Arnold: 'A minor atlantic Goethe': W. H. Auden's Germanic bias. Oxford 2014; insb. S. 79ff.

Kommilitone Stephen Spender eine Handpresse und druckte so die ersten Exemplare von Audens *Poems*.¹¹⁶

Audens Debüt machte ihn schlagartig bekannt. Der große Ruhm liegt einem *Horatian* aber fern. Einige Anhänger dieser Lebensphilosophie schreiben laut Auden sogar nur für die Schublade. Anstelle den Mächtigen (in der Politik oder im Literaturbetrieb) gefallen zu wollen, bewahren die *Horatians* ihre Haltung, da ihnen die Unterstützung der Gruppe sicher ist. Auden selbst widersetzte sich den Erwartungen des Lesepublikums und floh nahezu auf dem Höhepunkt seines Erfolges aus seiner britischen Heimat in die USA. Um seine Lebensphilosophie zu entwickeln, musste Auden persönliche Krisen bewältigen, die mit einer Rezeption Kierkegaards und Freuds einhergingen. Dabei tritt der Sprecher – tritt der Dichter selbst – hinter ein Kollektiv zurück. Die spätere Odendichtung ist hingegen von der Individualität geprägt, die innerhalb des Kreises der ‚Horatians‘ bewahrt wird. Hier spiegelt sich der Wechsel Audens vom sozialkritischen zum philosophischen Dichter.

¹¹⁶ Nicholas Jenkins: Auden. In: Ian Hamilton (Hg.): *Companion to 20th-Century Poetry*. Oxford, New York 1996, S. 21-25; hier: S. 21.

5. Klassische Oden zur Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg

5.1 Zwischen Ost und West: Johannes Bobrowski (1917-1965)

Ich werde mich nicht auf ostdeutsch firmieren lassen, so wenig wie auf ‚heimlich westdeutsch‘. Entweder ich mach deutsche Gedichte oder ich lern Polnisch. (Johannes Bobrowski)¹

Als Johannes Bobrowski 1965 in Ost-Berlin starb, hatte er eine kurze Zeit als gefeierter Dichter, sowohl im Westen als auch im Osten des geteilten Deutschland, erlebt.² 1955 veröffentlichte Peter Huchel (1903-1981) in der DDR-Zeitschrift *Sinn und Form* einige Gedichte Bobrowskis,³ 1959 entstand durch Christoph Meckel (*1935) der Kontakt zur westdeutschen Literaturszene. Den Startpunkt für die Entdeckung von Bobrowskis lyrischem Werk in Westdeutschland markierte die Anthologie des niederländischen Germanisten Ad den Besten.⁴ Bobrowski erhielt schließlich 1962 den Preis der Gruppe 1947, was seinen Bekanntheitsgrad in ganz Deutschland schlagartig steigen ließ.⁵ Bobrowski nahm eine Vermittlerrolle zwischen den Literaturen Deutschlands ein, die durch die politische Entwicklung zunehmend getrennt wurden. Seine Gedichtbände, *Sarmatische Zeit* (1961) und *Schattenland Ströme* (1962), erschienen zunächst in Westdeutschland (1965 auch als Quartheft im Wagenbach Verlag) und erst anschließend in der DDR, beim Ost-CDU-nahen Union Verlag, für den Bobrowski seit 1959 bis zu seinem Tod als Lektor arbeitete.⁶

Im Rahmen einer von Hans Bender herausgegebenen Anthologie gab Bobrowski ein Selbstzeugnis ab, das eine Blaupause für die nachfolgenden Interpretationen seines Werkes wurde:

Zu schreiben habe ich begonnen am Ilmensee 1941, über russische Landschaft, aber als Fremder, als Deutscher. Daraus ist ein Thema geworden, ungefähr: die Deutschen und der europäische Osten. Weil ich um die Memel herum aufgewachsen bin, wo Polen, Litauer, Russen, Deutsche miteinander lebten, unter ihnen allen die Judenheit. Eine lange Geschichte aus Unglück und

¹ Aus einem Brief an einen Freund, zitiert nach dem Nachwort in Johannes Bobrowski: Nachbarschaft. Gedichte. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Klaus Wagenbach. Berlin 2010, S. 73.

² Zur Biographie: Andreas Degen: Johannes Bobrowski (1917-1965). In: Ursula Heukenkamp, Peter Geist (Hgg.): Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts. Berlin 2006, S. 384-393.

³ Sinn und Form 4 (1955), S. 495-501.

⁴ Ad den Besten (Hg.): Deutsche Lyrik auf der anderen Seite. (Sonderdruck des Eckart 3/59.) Witten, Berlin 1959, S. 41-44. Enthalten ist darin die alkäische Ode Der Muschelbläser (S. 44).

⁵ Zur Bedeutung der Gruppe 47 für Bobrowski vgl. John P. Wiczorek: Johannes Bobrowski und die Gruppe 47. In: Stuart Parkes, John J. White (Hgg.): The Gruppe 47 Fifty Years on a Re-Appraisal of its Literary and Political Significance. Amsterdam, Atlanta 1999, S. 213-228.

⁶ Vgl. hierzu: Christian Mogwitz: Johannes Bobrowski im Ostberliner Union-Verlag. Eine „Bajazzo“-Situation im geteilten Berlin. In: Günther Stocker, Michael Rohrwasser (Hgg.): Spannungsfelder. Zur deutschsprachigen Literatur im Kalten Krieg (1945-1968). Wuppertal 2014, S. 153-175.

Verschuldung, seit den Tagen des deutschen Ordens, die meinem Volk zu Buch steht. Wohl nicht zu tilgen und zu sühnen, aber eine Hoffnung wert und einen redlichen Versuch in deutschen Gedichten. Zu Hilfe habe ich einen Zuchtmeister: Klopstock.⁷

Das Selbstzeugnis ist durch seine – durchaus vom Autor intendierte – Wirkungsgeschichte ein zentraler Paratext des dichterischen Werkes geworden und wurde daher auch in seinem Gesammelten Werken abgedruckt. Dabei wählte Bobrowski bewusst aus seinem (literarischen) Werdegang für ihn wesentliche Stationen: Er wurde 1917 im ostpreussischen Tilsit geboren und wuchs in Königsberg auf.⁸ Nach dem Abitur 1937 wurde er einberufen und als Nachrichtensoldat in Deutschland, Polen, Frankreich und Russland eingesetzt. Nach russischer Gefangenschaft kehrte er zu seiner Familie zurück, die nun im Osten Berlins lebte.

Mit „Zu schreiben habe ich begonnen“ meint Bobrowski nicht: „Ich habe veröffentlicht“. Die zeitgenössischen Leser der Anthologie sollen ihn (und haben ihn mit Sicherheit auch) als Autor wahrgenommen, der soeben debütiert hat, also gut 15 Jahre nach dem Krieg. Doch nicht nur der Schreibbeginn, sondern auch die erste Veröffentlichung fallen in die Kriegszeit: In der vorletzten Ausgabe der Zeitschrift *Das Innere Reich* (März 1944) erschienen sieben alkäische Oden und ein gereimter Viersilber unter dem Namen Hannes Bobrowski.⁹ Es verwundert nicht, dass Bobrowski diese Veröffentlichungen in einer Zeitschrift, die 1934 unter der Herrschaft der Nationalsozialisten gegründet wurde, nicht direkt nennt. Eine in der DDR erschienene Einführung in sein Werk führt die 1944 veröffentlichten Oden an, erwähnt den Ort der Veröffentlichung nicht, sondern bezeichnet sie als „erhaltene [...] Gedichte von 1943“¹⁰, vermutlich um eine Nähe zu nationalsozialistischen Dichtern nicht aufkommen zu lassen. Dieser Schritt ist nicht zwingend: *Das Innere Reich* kann nicht ohne Weiteres als reines Propaganda-Organ und ebenso wenig als liberale Plattform für Autoren der *Inneren Emigration* bewertet werden, auch wenn letzteres durch den Titel denkbar wäre.¹¹

⁷ Johannes Bobrowski: Die Erzählungen, Vermischte Prosa und Selbstzeugnisse. (= Gesammelte Werke. Vierter Band.) Hrsg. von Eberhard Haufe. Stuttgart 1999, S. 335.

⁸ Wolfgang Emmerich: Johannes Bobrowski. In: Bernd Lutz, Benedikt Jeßing (Hgg.): Metzler Lexikon Autoren. Stuttgart, Weimar 2010, S. 68f.

⁹ Zitiert werden alle Gedichte im Folgenden nach der Ausgabe *Gesammelte Gedichte*, der die zu Lebzeiten veröffentlichten bzw. veranlassten Gedichte (*Gesammelte Gedichte I*) und die Gedichte aus dem Nachlass (*Gesammelte Gedichte II*) bei Beibehaltung der getrennten Paginierung vereint. (Johannes Bobrowski: *Gesammelte Gedichte*. Hrsg. von Eberhard Haufe. München 2017.)

¹⁰ Gerhard Wolf: Johannes Bobrowski. Leben und Werk. Berlin (Ost) 1967, S. 25.

¹¹ Vgl. Marion Mallmann: ‚Das Innere Reich‘ Analyse einer konservativen Kulturzeitschrift im Dritten Reich. Bonn 1978.

Daher ist eine Veröffentlichung dort nicht per se negativ (oder positiv) zu bewerten; das Verschweigen seitens des Autors selbst hat in erster Linie literaturpolitische Gründe:¹² Er präsentiert sich als ein deutscher Schriftsteller, der unter den Eindrücken des vergangenen Krieges eine kollektive Schuld benennt und diese für die kommenden Generationen in Erinnerung ruft. Bei der Nennung der deutschen Schuld setzt Bobrowski beim deutschen Orden an. Dass er in der *Pruzzischen Elegie* eine Parallele zwischen dem Schicksal der Pruzen und der Juden suggeriert, hat für Irritationen, u. a. bei Paul Celan,¹³ gesorgt. Dieser bereits in Benders Anthologie enthaltene Text fehlte schließlich in der westdeutschen Ausgabe von *Sarmatische Zeit*, während er in der späteren DDR-Ausgabe enthalten ist.¹⁴

Im Gegensatz zu seiner leicht zugänglichen, von Alltagssprache geprägten Prosa wird seine Lyrik oftmals als „dunkel“¹⁵ umschrieben, von Renate von Heydebrand in einem Artikel, etwas paradox, als „engagierte Esoterik“ bezeichnet.¹⁶ Die Ästhetik der Texte hat bei Bobrowskis Lesung vor der Gruppe 47 die anwesenden Intellektuellen Westdeutschlands überrascht, aber schließlich zur Preisvergabe bewogen.¹⁷ Wilhelm Lehmann (1882-1968) stellte im Rahmen einer Kulturpreisrede verwundert („merkwürdig genug“) eine Mischung aus Trakl und Klopstock fest.¹⁸

In der folgenden Analyse steht das Odenwerk Bobrowskis im Mittelpunkt. Seine im Krieg verfassten Oden fallen in eine Hochphase der Horazischen Odenformen innerhalb der deutschsprachigen Literatur (s. I,2.1), die in der Zeit des Zweiten Weltkriegs und den Jahren unmittelbar danach liegt. Bobrowskis Rückgriff auf die antiken Odenformen während des Krieges ist demnach nicht per se als ungewöhnlich zu bewerten. Die explizite Berufung auf Klopstock war also in erster Linie nicht formal begründet. Dies wird nach einem Zitat von Bobrowskis einziger, selbst veröffentlichten sapphischen Ode deutlich:

¹² Vgl. Hans Dieter Schäfer: Bobrowskis Anfänge im ‚Inneren Reich‘. In: Almanach für Literatur und Theologie 4 (1970), S. 66-69.

¹³ Wolfgang Emmerich: *Autoren aus der DDR*. In: Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann (Hgg.): *Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2008, S. 321-326; hier: S. 324f.

¹⁴ Der Grund für die Streichung in der westdeutschen Ausgabe war ein Einwand des Lektors zum verwendeten Begriff „Volk“ in der *Pruzzischen Elegie*. (Eberhard Haufe: Johannes Bobrowski. Erläuterungen. Gedichte und Gedichte aus dem Nachlaß. Stuttgart 1998, S. 13.)

¹⁵ Renate von Heydebrand: Engagierte Esoterik. Die Gedichte Johannes Bobrowskis. In: Dies., Klaus Günther Just (Hgg.): *Wissenschaft als Dialog: Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende*. [Wolfdietrich Rasch zum 65. Geburtstag.] Stuttgart 1969, S. 386-450; hier: S. 387.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Vgl. hierzu Helmut Böttiger: Im Halbschatten. In: Johannes Bobrowski: *Gesammelte Gedichte*. III Anhang. S. 5-18; hier insb. S. 6-8.

¹⁸ Wilhelm Lehmann: Dichtung und Freiheit. In: Ders.: *Gesammelte Werke 6 (Essays I)*. Stuttgart 2006, S. 356-369; hier: S. 364.

Mary Redcliff, rot, ein Gebirge, unter
deinen Türmen, unter der Simse Wirrung
und den Wänden, steilen Geschneid der Bögen,
träufend von Schatten ... [...] ¹⁹

Das metrische Schema ist klassisch. Der formale Einfluss auf Bobrowski war ein Impuls, aber ist etwas geringer, als die Bezeichnung „Zuchtmeister“ vermuten lässt. Sie geht, wie Manfred Seidler festgestellt hat, mit seinem Anspruch als engagierter Dichter einher: „Bobrowskis Verpflichtung auf Klopstock ist eine moralische.“ ²⁰

5.2 Die Humanität bewahren – Bobrowskis Odenzyklus als Soldat

In der Zeitschrift *Das Innere Reich* (Jg. 1943/44, Heft 4) erschienen die alkäischen Oden *Welebitzy*, *Pleskau*, *Der Friedhof* und *Wind* sowie der Zyklus *Nowgorod 1943*, der aus einer Strophe aus fünfhebigen gereimten Jamben und drei alkäischen Oden besteht. ²¹ Die Gedichte hatte Bobrowski im September 1943 an Ina Seidel geschickt; Seidel leitete sie an den Herausgeber der Zeitschrift Paul Alverdes weiter. Bobrowski erhöht die Formstrenge der ohnehin bereits strengen alkäischen Odenform durch die durchgängig konstante Strophenanzahl. Es entsteht eine dreistufige Struktur, durch die Bobrowski einen Gedanken entwerfen, fortführen und harmonisch abschließen kann.

Drei Orte werden in den Titeln der Oden genannt: *Welebitzy* ist ein Dorf in der Nähe des Ilmensees, ²² an dem auch die Stadt *Nowgorod* liegt. Die Stadt *Pleskau* liegt knapp 200 Kilometer südwestlich entfernt. Es sind Schauplätze der Ostfront. Die Texte sind nach der Schlacht von Stalingrad (1942/43) verfasst worden. Die Niederlage des Dritten Reichs zeichnete sich bereits ab. Während *Nowgorod* und *Pleskau* größere Städte sind und dem Leser bekannt sein könnte, liegt mit dem Dorf *Welebitzy* eine Bezugnahme vor, die vom Leser nicht ohne Kommentar nachvollzogen werden kann. Die Oden verbinden diese Orte durch die Motivik und nicht aufgrund einer geographischen oder chronologischen Logik.

Die Oden beschreiben die Landschaft, frei von Menschen, aber geprägt durch die Auswirkungen der Kampfhandlungen. Der Sprecher verwendet in den ersten vier Oden die zweite Person; zu deuten ist dies in den ersten drei Oden als Anrede an sich selbst und in der vierten an den titelgebenden Wind. Im Zyklus *Nowgorod 1943* verwendet der

¹⁹ *Ode auf Thomas Chatterton*, V. 1-4. In: Werke I, S. 103f.

²⁰ Manfred Seidler: Bobrowski, Klopstock und der antike Vers. In: Horst Meller, Hans-Joachim Zimmermann (Hgg.): *Lebende Antike. Symposion für Rudolf Sühnel*. Berlin 1967, S. 542-554.

²¹ *Gesammelte Gedichte*, S. 220-223; vgl. Haufe: *Erläuterungen*, S. 218f.

²² Vgl. ebd., S.219.

Sprecher in den ersten beiden Texten die erste Person, in den übrigen beiden Texten sind weder Sprecher noch eine Anrede im Text fassbar. Diese Entwicklung der Sprechsituation entspricht einen Prozess der Wahrnehmung – im Kontext des Krieges ist dies der Prozess einer Verarbeitung der Erlebnisse.

Die Kampfhandlungen werden in den Gedichten nicht direkt geschildert. Bobrowski verwendet eine „verdeckte Schreibweise“²³ und schützt sich gegenüber der Zensur oder möglichen persönlichen Konsequenzen. Dies führt dazu, dass mit zeitlichem Abstand für den Interpreten nicht mehr ersichtlich ist, ob hinter einem Sprachbild eine weitere Aussage versteckt ist. Im ersten Text *Welebitzy* fällt die Beschreibung eines Sonnenuntergangs mit dem Feuer-Motiv auf. Ist dies eine Naturbeschreibung oder eine verdeckte Beschreibung von Geschützfeuer oder Bränden? Der Ansatz der Interpretation ist es, beides für denkbar zu halten.

Es sinkt der Tag. Da löst aus der Mauer sich
des Walds ein Stück von Röte, gezackt, sieh dort,
ein wildes Leuchten wie von Feuern
noch und daneben versinkt's schon nächtlich.

Blick lang die leeren Felder hinab zum Fluß,
bis Schlaf dir stumm das Auge betäubt und dich
ein Frieren ankommt, so als wäre
Winter schon und alles Rot geträumt nur.

Dann aber reißt der Himmel den Blick empor.
Da lodern Feuer auf und da steigt ein Wald
so mächtig, daß die Erde drunten
trüb nur mehr scheint und ein blinder Spiegel.

Die „Mauer“ (V. 1) und das Adjektiv „gezackt“ (V. 2) lassen an eine Festung denken. Der Sprecher ist vermutlich ein Soldat, der Wache hält und dabei den Sonnenuntergang beobachtet. Der Soldat ist abseits der Truppe: Es sind keine weiteren Personen erkennbar. Die Anrede „sieh dort“ (V. 2) ist demnach eine Aufforderung des Sprechers an sich selbst. Er schaut in die Richtung der untergehenden Sonne, also nach Westen. Während das „sieh“ mit einer direkten Schilderung des Gesehenen einhergeht, ist der zweite Imperativ „Blick“ (V. 5) weniger konkret: Was der Soldat auf den „leeren Felder[n]“ sieht, bleibt offen. Dadurch wird die Leere – das Ausbleiben einer landwirtschaftlichen Nutzung – betont. Das Brachliegen ist nicht der Jahreszeit geschuldet: der Konjunktiv „wäre“ (V. 7) macht deutlich, dass kein „Winter“ (V. 8) ist.

²³ Der Ausdruck stammt von Dolf Sternberger aus seiner Nachbemerkung zu dem Sammelband „Figuren der Fabel“ (1950), der Essays enthielt, die während der NS-Zeit entstanden sind und (bis auf eine Ausnahme) auch veröffentlicht werden konnten. Verwendete Ausgabe: Frankfurt am Main 1990.

Durch das „Frieren“ (V. 7) wird der Übergang zur Nacht angedeutet. Es wird kälter, und die Müdigkeit des Wachsoldaten verstärkt das Frieren zudem. Während der Wache fällt es dem Sprecher schwer, seiner Wahrnehmung zu vertrauen: Er beginnt den zuvor geschilderten Sonnenuntergang für einen Traum zu halten (V. 8), bis schließlich die Sonne erneut aufgeht. Auffallend ist die Verwendung des unbestimmten Artikels bei „ein Wald“ (V. 10) – zu Beginn der Ode stand hier der bestimmte Artikel („des Walds“ V. 2). Es ist davon auszugehen, dass der Sprecher seine Position nicht verlassen hat. Der Wechsel zum unbestimmten Artikel entgegen der grammatikalischen Logik beschreibt eine Neuorientierung des Sprechers. Diese wird erschwert durch den Nebel, der durch das Adjektiv „trüb“ (V. 12) und „ein blinder Spiegel“ (ebd.) umschrieben wird.

In dieses Naturgedicht ist eine zweite Ebene eingeschrieben, die nicht eindeutig interpretierbar ist. Wenn Bobrowski unbestellte Felder beschreibt, dann thematisiert er eine Kriegsfolge. Das Feuer-Motiv deutet eine ständige Bedrohung an, die aus verschiedenen Richtungen kommt: aus dem Westen beim Sonnenuntergang, aus dem Osten beim Sonnenaufgang. Diese Bedrohung äußert sich auch im „Frieren“ (V. 7) – einer Empfindung, die konträr zum Feuer steht und zugleich eine natürliche Reaktion eines Soldaten während der Nachtwache ist. Mit Beginn des neuen Tages kommt ein kurzer Moment der Hoffnung: „alles Rot geträumt nur“ (V. 8) umschreibt – wenn der Sonnenaufgang und Sonnenuntergang als Umschreibung von Geschützfeuern und Bränden in Folge der Kampfhandlungen verstanden wird – eine scheinbare Abwesenheit des Krieges. Aus dieser Hoffnung wird der Sprecher in der letzten Strophe durch die Beschreibung des Sonnenaufgangs herausgerissen. Der Wald ist plötzlich hell erleuchtet („da steigt ein Wald“ V.–10), womöglich durch Leuchtgranaten.

Die Ode *Pleskau* beginnt am Morgen und knüpft an die erste Ode an:

Den Berg hinunterblicken und lang noch stehn
am Morgen auf verfallener Mauer. Da
liegt weit das Land, ins Leichentuch der
Nebel verhüllt, unter feuchtem Himmel.

Der Fluß führt stumm das Herz dir und traurig fort.
Halt's fest! es käm' dich anders ein Schauer an –
so kalt wie jene Straßen Trümmer
bleichender Kirchen mit Drohwort säumen.

Der Berg trägt widerwillig und müde nur
die mächt'ge Krone, die sich zur Höhe zwingt,
daß endlich sich die Kuppel ründe
über der Türme verlор'ner Mühe.

Der Sprecher steht auf einem Kreml, einer historischen Festungsanlage, die sich auf einer Anhöhe nahe dem Zusammenfluss der Flüsse Pskowa und Welikaja befindet.²⁴ Er distanziert sich durch die Infinitivkonstruktion („hinunterblicken / stehn“ V. 1) und das Fehlen des Pronomens von dem Geschehen und führt die Perspektive des Beobachters aus der ersten Ode an dem neuen Standort fort. Während die vorige Ode mit der Beschreibung des Nebels endet, setzt *Pleskau* hier ein. Allerdings verharrt der Blick des Sprechers nicht auf der Landschaft, sondern er wechselt zum Ort und beschreibt die zerstörten Kirchen (V. 7f.) Die letzte Strophe verbindet die Landschaft mit dem Ort: Bobrowski beschreibt die Dreieinigkeitskathedrale, welche einen Teil des Kremls darstellt.²⁵ Das kuppelförmige Dach der Kathedrale wird als „mächt'ge Krone“ (V. 10) bezeichnet. Die Kathedrale befindet sich auf einer Anhöhe, die als „Berg“ (V. 9) umschrieben wird. Der Berg empfinde das Bauwerk als eine Last, die er gezwungenermaßen trage.

Der Nebel in Verbindung mit „Leichentuch“ (V. 3) lässt vermuten, dass Bobrowski die Toten des Krieges meint, also Menschen, die während der Gefechte im Umkreis seiner Standorte – Welebitzy und Pleskau – ums Leben kamen. Dabei ist die Nationalität der Toten irrelevant. Dies kann eine Innenperspektive des Sprechers darstellen. Im Folgenden mahnt sich der Sprecher dazu, sein „Herz“ festzuhalten (V. 5f.). Dies kann bedeuten, dass der Sprecher neuen Mut fassen möchte, was die einem Soldaten angemessene Haltung wäre. Die verdeckte Bedeutung kann auf Humanität hindeuten: die Bewahrung des Menschseins. In diesem Sinne steht die Kathedrale als Symbol für das Christentum für ein Fortbestehen der Humanität, die auch in scheinbarer Abwesenheit humanitärer Werte weiterhin besteht. Die Personifizierung des Berges könnte eine Innenperspektive des Sprechers darstellen: ihm erscheint es angesichts der Lage mühevoller, seine Menschlichkeit zu bewahren, als sie aufzugeben und sich auf das blanke Überleben zu konzentrieren.

In der dritten Ode *Der Friedhof* tritt der Sprecher aus der Perspektive des Betrachters heraus und handelt entsprechend seiner Forderung an sich selbst. Der Spaziergang auf dem Friedhof dient zum Totengedenken. Ob es sich dabei um einen deutschen (also ostpreußischen) oder einen russischen Friedhof handelt, ist nicht bekannt und auch nicht relevant: es geht um das Gedenken aller Toten. Der Sprecher ist somit ein praktizierender Christ, der zur Ausübung des Glaubens aufgrund der Zerstörung der Kirchen auf den Friedhof ausweicht. Durch diese Handlung bleibt der Sprecher Mensch und erfüllt die in der vorigen Ode formulierte Forderung an sich selbst. Die Ode setzt den Vergleich des

²⁴ Vgl. Haufe: Erläuterungen, S. 219.

²⁵ Vgl. ebd.

Aufgangs und Untergangs der Sonne mit Feuer fort. Erneut lässt sich dies als Naturbeschreibung verstehen, aber auch als die angedeutete Beschreibung von Gefechten:

Dort, wo gemach die Eb'ne in Wellen sich
zum Hügel aufschwingt, steht noch in gelbem Laub
ein Bäumepaar allein, ertrinkend
Kreuze noch dort in dem Herbstgesträuche.

Und still hinab verliert in die Weite sich
ein Weg. Den halten Bäume dir rot im Blick
lang noch, wenn schon ins Grenzenlose
alles verwehte –, vom Wind getrieben.

Da wandle die verwachsenen Pfade noch
zum Hügel auf und steh bei den Kreuzen lang,
und blick nach Westen, wo das letzte
Feuer versinkt in ein armes Glühen.

Am Ende der Ode bleibt vom Sonnenuntergang nur ein „armes Glühen“ (V. 12). Verdeckt beschreibt der Sprecher somit ein Ende der Gefechte. Die erste Ode lässt allerdings erahnen, dass die Kampfhandlungen fortgesetzt werden. In der vierten Ode *Wind* redet der Sprecher sich nicht mehr selbst an, sondern er spricht den „Wind“ direkt an. Das Wind-Motiv ist in *Der Friedhof* (V. 8) bereits vorbereitet.

Wer treibt dich, wilder Bruder, die Straßen hin,
die Äcker ab und über die Seen noch?
Führt dich (wie uns) Gesetz und Auftrag?
Oder verwirft dich ein Schicksal stündlich?

Dein Reich, unendlich weit, über Wolken weit –
zu ahnen manchmal, morgens, auf Bergen, wenn
das Haar uns fliegt vor deinem Atem
und sich das Herz wie im Feuer härtet.

Da möcht' der Mut dir glauben, du führst frei,
und deinen Willen ehren mit rascher Tat.
Doch wer darf frei sein, den die Gottheit
nicht in die Freiheit befahl, sehr strenge!

Der Wechsel der Sprechsituation geht einher mit der Verwendung der ersten Person Plural („uns“ V. 3; V. 7). Während die Oden zuvor die Innenperspektive des Sprechers thematisierten, weitet sich der Blick auf eine Gruppe. Zugleich wiederholt der Sprecher in der vorliegenden Ode Motive aus den vorherigen Oden: „zu ahnen manchmal, morgens, auf Bergen“ (V. 6) greift die Ode *Pleskau* auf; „die Äcker ab und über die Seen“ (V. 2) erinnert an „die leeren Felder hinab zum Fluß“ (*Welebitzy* V. 5). Auch das Feuer-Motiv (V. 8) verwendet Bobrowski erneut.

Die Ode lässt an den Ausdruck ‚Frei wie der Wind‘ denken und suggeriert ein grundsätzliches Fehlen der Freiheit. Der Sprecher vermutet, dass selbst der Wind womöglich

nicht frei sei, sondern wie die Soldaten nach „Gesetz und Auftrag“ (V. 3) handle. Anschließend (V. 5-8) beschreibt der Sprecher die Wahrnehmung des Windes „auf Bergen“ (V. 6), was als der erhöhte Standort einer Festung gelesen werden kann. Wenn die vorige Deutung des Wortes „Herz“ (hier: V. 8) fortgeführt wird, dann lässt sich hier einerseits lesen, dass der Mut der Soldaten durch das „Feuer“ (V. 8), also das Gefecht, nur noch stärker wird. Andererseits ist die verdeckte Lesart möglich, dass Bobrowski das ‚Menschsein‘ meint: durch die Kriegssituation wird dem Sprecher umso deutlicher – aber auch umso schmerzlicher – bewusst, was Humanität bedeutet.

Abschließend (V. 9-12) erahnt der Sprecher, dass der Wind „frei“ (V. 9) agieren könne, und würde sich diesem gerne anschließen („und deinen Willen ehren mit rascher Tat“ V. 10). Eine „Freiheit“ (V. 12) könne aber nur „die [sehr strenge] Gottheit“ (V. 11f.) gewähren. In diesen Versen könnte verdeckt der Wunsch nach einer Desertation eingeschrieben sein. Der Sprecher hätte demnach, so eine mögliche Deutung, bereits innerlich beschlossen, dass er „Gesetz und Auftrag“ ablehnt, fasst aber nicht den „Mut“ (V. 9), aktiv zu handeln. Die ‚innere Desertation‘ geht einher mit der Vorstellung, dass nur Gott dem Sprecher seine Freiheit zurückgeben könne.²⁶ Der Tod erscheint als eine mögliche Erlösung aus der unmenschlichen Situation des Krieges.

Der Zyklus *Nowgorod 1943* beginnt mit einer gereimten Strophe (V. 1-4)²⁷. Der Titel *Steinkreuz* lässt vermuten, dass der Sprecher am Rande eines Wegs, möglicherweise beim Marschieren, ein solches Kreuz erblickt hat. Für den praktizierenden Christen bietet dies die Gelegenheit, sein „Herz zu fassen“ (s. o.), indem er eine Liedstrophe anstimmt, die in einem kirchlichen Gesangbuch stehen könnte und seinen Glauben bekennt. Ein Kunstwerk in der Landschaft erhält eine gewaltige Bedeutung für den im Krieg befindlichen Soldaten.

Erstmals verwendet Bobrowski die erste Person Singular. Zugleich vermittelt der Vierzeiler durch den volksliedhaften, einfachen Rhythmus und Wortschatz („Lieb und tiefstes Leid“ V. 4) den Eindruck einer Verallgemeinerung. In der ersten alkäischen Ode des Zyklus (*Anruf*) wird die Ich-Perspektive nur zu Beginn fortgeführt:

Hoch überm See die schweigende Nowgorod.
 Noch sinne ich das wohl, und es zieht das Herz
 sich mir zusammen, – und doch ist ein
 Frieden bereitet in der Zerstörung.

²⁶ In diesem Zusammenhang kann „Dein Reich“ (V. 5) eine Anspielung auf das Vater Unser sein.

²⁷ „Dem, den du trägst, ist Erd’ und Himmel klein. / Er reißt sie sterbend in sein Herz hinein. / Und ich erfahr’ im Anblick eines Steines, / wie tiefste Lieb und tiefstes Leid sind Eines.“

Den aber nennen! In das zerstörte Haus
 gehn nur im Traum Gedanken noch ein vom Einst –
 wie Möwen überm müden Flusse,
 und auch ihr Schreien zerbricht im Winde.

Noch stehen Türme, die ihrer Kuppeln Last,
 zerbrochen Kronen gleich, aus der Trümmer Leid
 aufheben, doch es fügt der Himmel
 nur das zertretene Bild zusammen.

Der Titel *Anruf* impliziert eine Anrede einer weiteren Person, die mit einer Bitte einhergeht. Dieser Person beschreibt der Sprecher die zerstörte Stadt Nowgorod. Er ist noch dabei, das Ausmaß der Zerstörung zu fassen („Noch sinne ich das wohl“ V. 2). Trotz der großen Verzweiflung („und es zieht das Herz / sich mir zusammen“ V. 2f.) sieht er Hoffnung auf „Frieden“ (V. 4). Diesen Frieden zu „nennen“ (V. 5) bedeutet das Schildern der Zerstörung und nicht des früheren Zustandes, der mit „Gedanken [...] vom Einst“ (V. 6) umschrieben wird. Durch den Vergleich mit Möwengeschrei verdeutlicht der Sprecher die Sinnlosigkeit der Klage über den Verlust, der durch die Zerstörung erfolgt ist. Das ‚Nennen‘ erscheint die Zielrichtung des „Anrufs“ zu sein: Der Sprecher richtet sich also an sich selbst. Dies entspricht dem Gebrauch der zweiten Person in den ersten drei Oden (s. o.).

Die folgende Schilderung der Zerstörung in der dritten Strophe ist eine Konkretisierung des Ausdrucks „Trümmer / bleichender Kirchen“ aus der Ode *Pleskau* (V. 7f.). Das Motiv der „Last“ (*Nowgorod 1943* V. 13; 22) erinnert an die letzte Strophe dieser Ode (s. o.). In diesem Zusammenhang könnte „das zerstörte Haus“ (V. 5) das ‚Haus Gottes‘ sein. Das Wort „Noch“ (V. 9) impliziert eine Mahnung, dass auch die Überreste der Kirche einstürzen könnten. Die mögliche verdeckte Botschaft wäre, dass die Wiederherstellung von Humanität nach dem Ende des Krieges nicht leicht sein wird. Der Titel „Anruf“ erscheint in diesem Kontext wie ein Appell – an sich selbst, aber auch an den Leser, der die verdeckte Schreibweise entschlüsseln kann.

Durch das Motiv der Stille („schweigende Nowgorod“ V. 1) ist der Lärm eines vorausgegangenen Gefechtes impliziert. Es ist eine sakrale Stille. In den folgenden Oden wird deutlich, dass die Kirchen auch als Ruinen ihre Würde behalten haben und erhaben wirken:

[...] Vier Säulen ragen mächtig, als trügen sie
 die schwere Last der Erd, und kein Bogen wölbt,
 zu helfen, sich herüber; in ein
 Kreuz sind gebunden die hohen Räume. [...] (V. 21-24.)

Nicht nur Kirchenruinen sind in *Nowgorod 1943* beschrieben – sie stehen aber zentral. Alle drei alkäischen Oden des Zyklus beschreiben zerstörte Kirchen. Die mittlere Ode hebt dies durch die Zwischenüberschrift *Klosterkirche* hervor. Der „Frieden“ (V. 4), den der Sprecher als engagierter Dichter „nennen“ (V. 5) will, ist die christlich verstandene Menschlichkeit, die in den Ruinen der Kirchen noch immer spürbar ist.

Durch die Odenform fand Bobrowski die nötige Distanz, sich seiner Thematik zu nähern. Zugleich konnte er durch die antike Strophenform, wie R. A. Schröder, F. G. Jünger und Georg Britting, eine Distanz zur nationalsozialistischen völkischen Literatur herstellen, indem er Humanität durch seine Beschreibung der Trümmer *benennt*. Der Sprecher befindet sich an einem Übergang von der Verarbeitung des Erlebten zur engagierten Dichtung.

Bei seinem ‚zweiten Debüt‘ in den fünfziger Jahren wählte Bobrowski für den Gedichtband *Sarmatische Zeit* ausschließlich Gedichte in freien Rhythmen. Insgesamt ist im lyrischen Kernwerk, den wirkungsmächtigen seit 1955 veröffentlichten Texten, die Anzahl der Gedichte in den Horazischen Odenformen äußerst gering: Keine im ersten Band *Sarmatische Zeit*, eine alkäische sowie eine sapphische Ode in *Schattenland Ströme* und schließlich eine alkäische Ode in dem posthum erschienenen Band *Wetterzeichen* (1966). Ebenfalls posthum erschienen Sammlungen mit Epigrammen im klassischen Versmaß, dem elegischen Distichon (1977). Die Veröffentlichung dieser beiden letzteren Bände war vom Autor selbst bereits in die Wege geleitet worden. Dem gegenüber stehen zahlreiche Oden aus dem Nachlass: 44 alkäische Oden, neun sapphische Oden, zwei asklepiadeische Oden und zwölf Gedichte in Distichen.²⁸ Das Ausmaß der nachgelassenen Oden war Wolfram Mauser noch nicht bekannt: „Wir wissen nicht, wie viele Gedichte in streng antikem Versmaß Bobrowski verfaßte; möglicherweise hat er eine größere Zahl solcher Versuche vernichtet.“²⁹

Mauser hatte jedoch gute Gründe, die Fülle an unveröffentlichten Texten im „streng antiken Versmaß“ zu erraten. Denn der antike Vers ist durch „Bauelemente von asklepiadeischen, alkäischen oder sapphischen Strophen“³⁰ in den freien Rhythmen von Bobrowskis Werk präsent.³¹ Im Sinne der generellen Ausrichtung der vorliegenden Arbeit

²⁸ Gesammelte Gedichte II, S. 16-20; 28; 33-35; 38; 40-42; 48-52; 54-60; 62-72; 78; 84; 102-105; 116-118; 130-137; 169f.; 183-187; 192f.; 215-217; 222; 225; 228; 233; 240; 245-247; 273; 319; 323; 336f.; 347.

²⁹ Mauser: Beschwörung und Reflexion, S. 76.

³⁰ Ebd.

³¹ Seidler geht weiter: „Bobrowskis Zeilen sind quantifizierend, nicht alternierend.“ (Seidler: Klopstock und der antike Vers, S. 549.) Es ist schwer nachzuvollziehen, dass die Silbenlänge in Bobrowskis Lyrik ein

sind die Bruchstücke und das nicht zur Veröffentlichung vorgesehene Werk von geringerer Relevanz.

Mausers Annahme der Vernichtung hat ihren wahren Kern. Es ist davon auszugehen, dass Bobrowski sich selbst sanktioniert hat und erhebliche Probleme darin sah, Texte in antiken Vers- und Strophenformen bzw. überhaupt Gedichte in fester Bauart zu veröffentlichen. Bei einem genaueren Blick auf die Ausnahmen in seinem Werk fällt auf, dass er sich auf Konventionen berufen kann, die eine Verwendung der Form motivieren. Am deutlichsten ist die Motivierung bei den Epigrammen in *Literarisches Klima* (1977; s. I.2.1). Bei den Oden liegt ebenfalls eine Erklärung für die Verwendung der Form vor, indem sie durch den Titel oder Paratexte als Widmungsgedichte markiert werden: Die *Ode auf Thomas Chatterton* (entstanden 1955) ist eine Hommage an Hans Henny Jahnn (1894-1959), dessen Drama *Thomas Chatterton in Auszügen* 1954 in *Sinn und Form* erschien.³² Ein lyrischer Nachruf auf Jahnn war bereits im ersten Gedichtband enthalten.³³ Der alkäischen Ode *Der Muschelbläser* (1958) ist ein Zitat des österreichischen Surrealisten und Übersetzers Max Hölzer (1915-1984) vorangestellt. Hölzer war ein Freund Bobrowskis.³⁴

Silchers Grab (1964) bezieht sich auf den Komponisten Friedrich Silcher (1789-1860), dessen letzte Ruhestätte sich in Tübingen befindet. In seiner Interpretation des Gedichtes zeigt sich Christoff Neumeister³⁵ verwundert über die Verwendung der alkäischen Strophenform als Grabgedicht, da hierfür keine antiken Vorbilder existieren. Sicherlich werden andere antiken Metren wie Distichon oder Hexameter öfters als Grabaufschriften verwendet – ersteres beispielsweise in Klopstocks *Rothschilds Gräber* (1766):

Ach, hier haben sie dich bey deinen Vätern begraben,
Den wir liebten, um den lange die Thräne noch fließt;
Jene treuere, die aus nie vergessendem Herzen
Kommt, und des Einsamen Blick spät mit Erinnerung trübt. [...] (V. 1-4.)³⁶

Seit der neulateinischen Dichtung war das Gelegenheitsgedicht nicht mehr auf diese beiden Formen festgelegt. Ein Grab beschreibt Klopstocks sapphische Ode *Die*

metrisches Kriterium ist. Die Aussage Seidlers ist vlt. so zu verstehen: Bobrowskis freie Verse sind näher an der antiken (quantitierenden) Metrik als an der modernen (alternierenden) Metrik angelehnt.

³² Eva Adelsbach: Bobrowskis Widmungstexte an Dichter und Künstler des 18. Jahrhunderts. Dialogizität und Intertextualität. Saarbrücken 1990, hier: S. 120-123.

³³ *Trauer um Jahnn*; in: Gesammelte Gedichte I, S. 36.

³⁴ Haufe: Erläuterungen, S. 100.

³⁵ Christoff Neumeister: Fünfzig deutsche Gedichte des 20. Jahrhunderts, textnah interpretiert. Von Stefan George bis Ulla Hahn. Frankfurt am Main 2014, S. 213-218.

³⁶ Klopstock: Oden, S. 262-264.

Sommernacht (1766). Wenige Jahre vor Bobrowskis Grabgedicht verfasste Stephan Hermlin (1915-1997) seine einzige Ode *Der Tod des Dichter* (1958), die einen Nachruf auf Johannes R. Becher darstellt, allerdings in der alkäischen Strophenform gehalten ist (s. I,2.1). Die Formwahl bei Bobrowskis Grabgedicht ist somit nachvollziehbar, aber nichtsdestoweniger außergewöhnlich. Neumeisters Versuch, eine Erklärung bei Hölderlin zu suchen,³⁷ ist zunächst plausibel – schließlich befindet sich dessen Grab ebenfalls in Tübingen. Dennoch wirft diese Lösung eine neue Frage auf: Denn Bobrowski wählte bei seiner expliziten Hölderlin-Reminiszenz (*Hölderlin in Tübingen*)³⁸ freie Metren. Hier ist das Spätwerk Hölderlins mit seinen freien Metren wirkungsmächtiger als Hölderlins Odendichtung.

Klopstock ist Bobrowskis moralischer Gewährsmann („Zuchtmeister“) für sein literarisches Werk. Bei Klopstock ist die ethische Verpflichtung der Dichtung, die er „Wissenschaft der Menschheit“ nennt,³⁹ eng mit hohen nationalen und religiösen Ansprüchen verbunden. Letztere hätten, so Mauser, für Bobrowski „keine Geltung“⁴⁰. Es ginge ihm um „die Aufforderung zur kritischen Besinnung und zur Bewältigung elementarer Probleme menschlichen Miteinanders.“⁴¹ Die Analyse der im Krieg veröffentlichten Oden hat gezeigt, dass Bobrowski hier hohe religiöse, wenn auch keineswegs konfessionelle, Ansprüche verfolgt.

In der Tat hatte wiederum die Nation für Bobrowski keine Relevanz. Sein literarisches Werk kreist darum, die nationalen Grenzen zu sprengen: Mithilfe des bereits in der Antike verwendeten Begriffs Sarmatien (gr. Σαρματία; lat. Sarmatia)⁴² schuf Bobrowski einen länderübergreifenden osteuropäischen Raum. In den fünfziger Jahren plante Bobrowski einen „Sarmatischen Divan“, der in dieser Form nicht verwirklicht wurde – das Thema hingegen blieb im Werk omnipräsent. Mauser erkennt als Anknüpfungspunkt die „römische[n] Historiker und Geographen“⁴³ (also Plinius und Tacitus) und lässt damit die griechischen Quellen außer Acht. Das ist nachvollziehbar, da die römischen Quellen leichter zugänglich sind. Außerdem liegt bei den früheren griechischen Autoren das Einzugsgebiet der Sarmaten noch weiter im Osten und reichte höchstens an die südlichsten Gebiete

³⁷ Christoff Neumeister: Fünfzig deutsche Gedichte des 20. Jahrhunderts, textnah interpretiert. Von Stefan George bis Ulla Hahn. Frankfurt am Main 2014, S. 213.

³⁸ Aus dem Band *Schattenland Träume*; in: Gesammelte Gedichte I, S. 107.

³⁹ Vgl. hierzu Mauser: Beschwörung und Reflexion, S. 72f.

⁴⁰ Ebd., S. 74.

⁴¹ Ebd.

⁴² Jenö Fitz: Sarmatia. In: Konrat Ziegler, Walther Sontmeier (Hgg.): Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden. Band 4 Nasidus-Scaurus. München 1979, S. 1558.

⁴³ Mauser: Beschwörung und Reflexion, S. 7.

des heutigen Russland sowie der Ukraine heran. Das antike Sarmatia war ein vielfältig besiedeltes Land und wurde von den Sarmaten zu keiner Zeit vollständig beherrscht.⁴⁴ Der Begriff wurde teilweise auf Polen beschränkt. Erstens durch den Beinamen ‚Horatius Sarmaticus‘ für den neulateinischen Dichter Maciej Sarbiewski (1595-1640).⁴⁵ Zweitens wurde unter Sarmatismus (poln. *Samaryzm*) eine Strömung polnischer Adliger beschrieben, die, skeptisch gegenüber dem Fremden, eine kulturelle, polnische (und damit nationale) Identität stiften wollten.⁴⁶ Der Höhepunkt des Sarmatismus lag im 17. und 18. Jahrhundert. Bobrowski lag eine Eingrenzung auf Polen gewiss fern. Er hatte eine Landkarte in seinem Arbeitszimmer aufgehängt, auf der er selbst die Grenzen seines Sarmatiens eingezeichnet hatte,⁴⁷ die keiner tatsächlichen geographischen Karte entsprachen und – dies ist anzunehmen – so schnell nicht entsprechen werden.

Bobrowskis Werk lässt sich in mehrere Projekte unterteilen, die der Dichter verfolgt hat. Erstens ist dies das im Krieg verfasste Odenwerk, das sich mit der unmittelbaren Bewältigung des Krieges auseinandersetzt. Zweitens folgte durch das zweite Debüt eine engagierte Dichtung, das sarmatische Projekt, innerhalb dessen Bobrowski Bruchstücke der Odenformen im freien Vers verwendet. Dieses Werk widmet sich der Schuld Deutschlands für die Verbrechen der NS-Zeit und thematisiert zugleich den Verlust von Bobrowskis Heimat. Drittens finden sich in seinem Werk zahlreiche Widmungsgedichte, darunter die wenigen nach 1945 veröffentlichten Gedichte in antiken Vers- und Strophenformen, d. h. die Oden und die Xenien.

Die Analyse des im Krieg entstandenen Odenwerks hat gezeigt, dass Bobrowski die strenge Form zunächst zur Bewältigung der eigenen Erlebnisse als Soldat an der Front verwendet, schließlich aber die Position eines engagierten Dichters einnimmt. Dies spiegelt sich in dem Wechsel der Sprechersituation wider: Zunächst dient die zweite Person zum Erfassen des Erlebten, der Wechsel zur ersten Person erfolgt mit dem Erkennen und Benennen der Zerstörung, abschließend zeugt das Fehlen einer Erzählerstimme von einer Verallgemeinerung. Der engagierte Appell an den Leser, auf die humane Werte zu besinnen, wird durch die ‚verdeckte Schreibweise‘ (im Sinne Dolf Sternbergers) nicht offen ausgesprochen, ist aber für den eingeweihten Rezipienten erkennbar. Bobrowski

⁴⁴ Vgl. Fritz: Sarmatia.

⁴⁵ Vgl. Vorwort in Eckart Schäfer (Hg.): Sarbiewski. Der polnische Horaz. Tübingen 2006, S. 7.

⁴⁶ Vgl. Alfred Gall: Performativer Humanismus. Die Auseinandersetzung mit Philosophie in der literarischen Praxis von Witold Gombrowicz. Dresden 2007, S. 29.

⁴⁷ Haufe: Erläuterungen, S. 17. Gerhard Wolf: Beschreibung eines Zimmers. 15 Kapitel über Johannes Bobrowski. 1973, S. 17.

verweigert sich einer propagandistischen Heldenverehrung und schildert durch die ‚verdeckte Schreibweise‘ – die Naturbeschreibung lässt sich als Umschreibung der Kampfhandlungen lesen – die Unmenschlichkeit des Krieges. Durch das Praktizieren des Glaubens auf einem Friedhof, das Anstimmen eines christlichen Liedes beim Anblick eines Kreuzes und die Meditation der Kirchenruinen gelangt der Sprecher letztlich zu der Überzeugung, dass die Humanität bestehen bleibt, sofern der Mensch die Kraft aufbringt, an ihr festzuhalten.

6. Klassische Oden als transzendente Naturerfahrung

6.1 Nobelpreis für ein schmales Werk: Tomas Tranströmer (1931-2015)

[...] *för att han i förtätade, genomlysta bilder ger oss ny tillgång till det verkliga.*¹

Mit der soeben zitierten Begründung der *Svenska Akademien* erhielt Tomas Tranströmer (1931-2015) im Jahr 2011 den Nobelpreis für Literatur. Bereits vor der Preisverleihung lagen seine gesammelten Gedichte auf Deutsch vor, und Harald Hartung hatte sich um die Vermittlung von Tomas Tranströmer bemüht.² Die Herausgeber von Metzlers *Skandinavische Literaturgeschichte* hatten hingegen in der Erstauflage noch auf eine Erwähnung Tranströmers verzichtet, obwohl ihn der Skandinavist und Übersetzer Wolfgang Butt schon 1982 als „bereits klassisch geworden“ bezeichnet hat.³ In der Neuauflage setzen sie ihn an internationaler Bedeutung mit Gunnar Ekelöf (1902-1968) gleich.⁴ Ein Vergleich der Autoren bietet sich an: Beide lassen sich schwer einer lyrischen Gruppierung zurechnen.⁵ Dies hat bei Tranströmer auch biographische Gründe: Er arbeitete nach seinem Studium der Literaturwissenschaft, Religionsgeschichte und Psychologie als Psychologe, u. a. in einem Jugendgefängnis. Diese finanzielle Absicherung erlaubte es ihm, ohne Abhängigkeit von Verkaufserfolgen oder Druck eines Verlages zu veröffentlichen. Dass Tranströmer sich nicht an den politischen Debatten der Zeit beteiligte, grenzte ihn von der enorm politisierten Lyrikszene Skandinaviens ab. Gleichwohl ist seine Lyrik, wie die Analyse seiner Gedichte zeigen wird, aufgrund ihrer humanitären Prägung nicht unpolitisch.

Der geringe Umfang seines Gesamtwerkes,⁶ es umfasst unwesentlich mehr als 400 Seiten, ist von Anfang an Konzept. Darauf verweist auch das Nobelkomitee in seiner Begründung („*förtätade*“; „komprimiert“). 1990 erlitt Tranströmer einen Schlaganfall, seitdem war seine Sprachfähigkeit stark eingeschränkt und seine rechte Seite gelähmt. Die

¹ http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2011/press_sv.html; aufgerufen am 25.04.2022. („weil er uns in komprimierten, erhellenden Bildern neue Wege zum Wirklichen weist“; ebd.)

² Harald Hartung: Masken und Stimmen. Figuren der modernen Lyrik. München, Wien 1996, S. 254-261.

³ Wolfgang Butt: Schwedische Literatur im 20. Jahrhundert. In: Fritz Paul (Hg.): Grundzüge der neueren skandinavischen Literaturen. Darmstadt 1982, S. 297-342; hier: S. 342.

⁴ Thomas Seiler: Modernismus (1940-1980). In: Jürg Glauser (Hg.): Skandinavische Literaturgeschichte. Stuttgart 2016, S. 279-342; hier: S. 299f.

⁵ Vgl. Detlef Brennecke: Ein Lobredner des Schweigens. Der schwedische Lyriker Tomas Tranströmer. In: Ders.: Von Tegnér bis Tranströmer. Frankfurt am Main 1991, S. 117-130; hier: S. 122.

⁶ Verwendete Ausgabe: Tomas Tranströmer: Samlade dikter och prosa 1954-2004. Stockholm 2011.

ohnehin schon stark verdichtete Lyrik wurde noch knapper. Mit dem Haiku fand er eine Form, die es ihm ermöglichte, seine Dichtung auf wenige Wörter zu reduzieren und trotz seiner durch den Schlaganfall erlittenen Aphasie weiterhin zu dichten.

In der vorliegenden Arbeit steht sein Frühwerk, sein Debütband *17 dikter* (1954), im Fokus. Der Band enthält die meisten seiner veröffentlichten sapphischen Oden und eine seiner zwei alkäischen Oden. In Kombination mit dem freien Vers entsteht in *17 dikter* ein formales Spannungsverhältnis. *Fem strofer till Thoreau* („Fünf Strophen für Thoreau“) legen den *Amerikanischen Transzendentalismus* als wesentliche Inspirationsquelle nahe. Weiterer Schwerpunkt bei der Textanalyse sind die Bezugnahmen auf Musik.

6.2 „Lobredner des Schweigens“ – Tranströmers *17 dikter*

[...] A clear and ancient harmony
Pierces my soul through all its din,
As through its utmost melody, -
Farther behind than they – farther within. [...]
(Henry Thoreau: *Inspiration*, V. 33-36.)⁷

Mit *Fem strofer till Thoreau* nimmt Tranströmer direkt Bezug auf einen der Hauptvertreter des *Amerikanischen Transzendentalismus*: Henry David Thoreau (1817-1862) gehört neben Ralph Waldo Emerson (1803-1882) und Margaret Fuller (1810-1850) zu den drei wichtigsten Akteuren der Strömung, die äußerst heterogene Ansichten vertraten, allerdings allesamt in Opposition zur Dichtung ihrer Zeit standen und letztendlich maßgeblichen Einfluss auf die amerikanische Literatur hatten.⁸ In Anlehnung an Kants Begriff des „Transzendentalen“ – und damit auch an die Romantik der Alten Welt – glaubten die Transzendentalisten an eine Ebene außerhalb der materiellen Welt, die der Mensch intuitiv wahrnehmen könne. Im Sinne der europäischen Romantik wurde „die Natur zur unmittelbaren Inspirationsquelle des Geistes aufgewertet“⁹. Bei Thoreau ist dies am stärksten ausgeprägt, was sich in seinem Hauptwerk *Walden* (1854) manifestiert. Das Buch handelt von seinem zweijährigen Leben als Einsiedler am Walden Pond (1845-1847) im Nordosten der USA. Doch dieser Rückzug in die Natur konnte nur temporär sein: Das ‚Ich‘ Thoreaus braucht den ständigen Wandel.¹⁰ Nicht nur bei ihm, sondern auch bei

⁷ Zitiert nach Henry Thoreau: *Collected Poems*. Baltimore 1964, S. 231.

⁸ Vgl. hierzu und im Folgenden den Beitrag von Hubert Zapf in Ders. (Hg.): *Amerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart 2010, S. 98-109.)

⁹ Ebd., S. 99.

¹⁰ Vgl. Dieter Schulz: *Amerikanischer Transzendentalismus*. Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Margaret Fuller. Darmstadt 1997, S. 30f.

Emerson wurde der Wanderer und Spaziergänger – der deutschen Romantik entlehnt – zu einem zentralen Motiv.¹¹

Einer von vielen Vertretern der amerikanischen Literatur in der Nachfolge des Transzendentalismus war Robert Bly (1926-2021).¹² Mit dem norwegischstämmigen Autor stand Tranströmer in engem Briefkontakt.¹³ 2013, bereits nach der Nobelpreisvergabe, aber noch vor Tranströmers Tod, widmete Bly seinem Freund das Gedicht *Thomas Tranströmer and the Human Ear*.¹⁴ Darin beschreibt Bly wie Tranströmer durch neugieriges Beobachten einen neuartigen Text entstehen lässt: „When this man lifts his sly, amused eyes / Some new sort of speech appears on the paper.“ (V. 5f.) Der Erkenntnisgewinn der daraus entstandenen Texte sei enorm: „His poems resemble the way Euclid / Found the solution to the Third Theorem.“ (V. 11f.)

Ausgangspunkt von Blys Panegyrik ist ein Moment der Stille (V. 1-4). Dies deckt sich mit einer Aussage des Skandinavisten Detlef Brennecke, der Tranströmer einen „Lobredner des Schweigens“¹⁵ nannte. Das Paradox der Darstellung von Stille hat Tranströmer in einem seiner bekanntesten Gedichte, *Kort paus i orgelkonserten*, mit der Musik verknüpft:

Orgeln slutar att spela och det blir döstyst i kyrkan
men bara ett par sekunder.
Så tränger det svaga brummandet igenom från
trafiken därute, den större orgeln. [...] ¹⁶

Der erste Vers ist ein Hexameter.¹⁷ Sicherlich wird durch die Tradition des Hexameters als Versform für erhabene Themen die besondere Wirkung der Orgelmusik auf den Sprecher betont. Die zentrale Funktion des Hexameters ist jedoch eine ästhetische: Der

¹¹ Vgl. ebd., S. 18.

¹² Zum Nachwirken in der amerikanischen Lyrik vgl. Sandra Morris: Twentieth-Century American Poetry. In: Joel Myerson, Sandra Harbert Petruionis, Laura Dassow Walls The Oxford Handbook of Transcendentalism. Oxford 2010, S. 671-681.

¹³ Tomas Tranströmer, Robert Bly: Air Mail. Brev 1964-1990. Hrsg. von Torbjörn Schmidt. Stockholm 2001.

¹⁴ Robert Bly: Stealing Sugar from the Castle. Selected and New Poems 1950-2013. New York, London 2013, S. 359.

¹⁵ Detlef Brennecke: Ein Lobredner des Schweigens. Der schwedische Lyriker Tomas Tranströmer. In: Ders.: Von Tegnér bis Tranströmer. Zwölf Essays zur schwedischen Literatur. Frankfurt am Main 1991, S. 119-130.

¹⁶ Tranströmer: Samlade dikter, S. 275-277; hier: V. 1-4. Übers.: „Die Orgel hört auf zu spielen und es wird totenstill in der Kirche, / aber nur ein paar Sekunden. / Dann drängt das leise Brummen durch, vom / Verkehr draußen, der größeren Orgel.“ (Meine Prosäübersetzungen greifen zurück auf Hanns Grössels Nachdichtungen; Tomas Tranströmer: In meinem Schatten werde ich getragen. Gesammelte Gedichte. Frankfurt am Main 1997.)

¹⁷ Vgl. Staffan Bergsten: Tomas Tranströmer. Ett Diktarporträtt. Stockholm 2011, S. 220; Ders.: Den tröstrika gåtan. Tio essäer om Tomas Tranströmers lyrik. Falköping 1989, S. 60f.

besondere Moment der Stille nach der Orgelmusik wird vermittelt. Der Wechsel zum freien Vers erfolgt noch in demselben Satz; zugleich sorgt der rhythmische Einschnitt für eine Sprechpause, also für einen Moment der Stille. Die antike Form durchdringt auch den Debüt-Band stärker, als der erste Leseindruck denken lässt. In seiner metrischen Analyse der *17 dikter* zeigt Axel Bolckmans auf,¹⁸ dass Tranströmer in den Gedichten mit freier Form auffallend oft den Koriamb (– x x –) verwendet. Das entspricht einer von zwei Längen (bzw. Hebungen) umschlungenen Doppelkürze (bzw. Senkung), wie in den Elfsilbern der sapphischen Strophe. Da dieses Verfahren vom Leser nicht unmittelbar wahrgenommen wird, ist auch hier von einer ästhetischen Funktion der Sprache auszugehen. Tranströmer achtet auf den Klang des Verses.

Dementsprechend ist Musik ein wesentlicher Bestandteil von Tranströmers Werk.¹⁹ Der Dichter selbst war ein begnadeter Pianist und spielte nach seinem Schlaganfall trotz der körperlichen Einschränkungen weiter; aufgrund der Lähmung der rechten Körperhälfte stand ihm nun nur das Repertoire für die linke Hand zur Verfügung.²⁰ Seine Lyrik wurde selbst zu Musik: Einige Gedichte Tranströmers wurden vertont.²¹ In *17 dikter* fallen Überschriften auf, die sich musikalischer Termini bedienen, allen voran das *Preludium* (S. 9-11); es folgen *Ostinato* (S. 17) und *Upprörd meditation* (S. 27; „Erregte Meditation“), was an die Beschreibung von klassischen Musikstücken denken lässt. Diese Termini ersetzen die literarischen Begriffe nicht, sondern stehen neben ihnen; den Band schließt ein *Epilog* (S. 48-51) ab, zuvor fällt auch der Titel *Strof och motstrof* (V. 26; „Strophe und Gegenstrophe“). Auf das sowohl literarisch als auch musikalisch konnotierte *Sång* (S. 33-39 „Lied“) folgt *Elegi* (S. 43-47). Im Zentrum der Interpretation steht – neben weiteren Bezugnahmen auf Musik – die klangästhetische Wirkung des Textes. Dazu tragen neben der metrischen Form die arrangierte Kombination von Vokalen und Konsonanten bei, also Stilmittel wie Assonanzen, Anaphern und Alliterationen. Das Gedicht *Fem strofer till Thoreau*²², das durch die Nennung Thoreaus direkt auf den Transzendentalismus verweist, ist vorangestellt:

¹⁸ Axel Bolckmans: Några betraktelser över meter och rytm i Tranströmers 17 dikter. In: Wolfgang Butt, Bernhard Glienke: Der nahe Norden. Otto Oberholzer zum 65. Geburtstag. Eine Festschrift. Frankfurt am Main 1985, S. 63-69.

¹⁹ Vgl. Espmark: Resans formler, S. 191-196; Bergsten: Den trösterika gåtan, insbs. S. 39-55.

²⁰ Bergsten: Diktarporträtt, S. 348f.

²¹ Eine umfangreiche Auflistung der musikalischen Bearbeitungen bietet Lennart Karlström: Tomas Tranströmer. En bibliografi. Del 3. Stockholm 2015, S. 69-99.

²² Es erschien bereits 1951 in einer achstrophigen Version im Bonniers Litterära Magasin unter dem Titel „Ode till Thoreau“. Die Variante des Gedichtbandes wird an dieser Stelle betrachtet.

Ännu en har lämnat den tunga stadens
ring av glupska stenar. Kristallklart salt är
vattnet som slår samman kring alla sanna
flyktingars huvud.

I en långsam virvel har tystnad stigit
hit från jordens mitt, att slå rot och växa
och med yvig krona beskugga mannens
solvarma trappa.
*

Foten sparkar tanklöst en svamp. Ett åskmoln
växer stort vid randen. Likt kopparlurar
trädens krökta rötter ger ton och löven
skingras förskrämda.

Höstens vilda flykt är hans lätta kappa,
fladdrande tills åter ur frost och aska
lugna dagar kommit i flock och badar
klorna i källan.
*

Trodd av ingen går den som sett en geysir,
flytt från stenad brunn som Thoreau och vet att
så försvinna djupt i sitt inres grönska,
listig och hoppfull.²³

Die *Fem strofer till Thoreau* (im Folgenden abgekürzt: *Fem strofer*) leiten den dritten und längsten Teil der insgesamt in fünf Gruppen gegliederten 17 Gedichte ein.²⁴ Mit „kopparlurar“ („Kupferluren“ V. 10) ist durch die Nennung eines Instruments ein Musikbezug gegeben, auf das bereits im Auftaktgedicht (*Preludium*²⁵) als archaisches Instrument aus der Bronzezeit („Bronsålderslurens“ V. 16) verwiesen wird. Ein solches Instrument kann nur Naturtöne produzieren. Klanglich auffallend sind der Binnenreim „ring – kring“ (V. 2-3) sowie die Alliterationen („som slår samman“ V. 3; „klorna i källan“ V. 16; „flytt från“ V. 18)“ und Assonanzen („samman [...] sanna“ V. 3; „krökta rötter [...] löven“ V. 11). Zahlreiche Verse weisen den gleichen, jeweils mit der Konjunktion „och“ endenden,

²³ Tranströmer: Samlade dikter, S. 21f. Übers.: „Noch einer hat den Ring aus gefräßigen Steinen der schweren Stadt verlassen. Kristallklares Salz ist das Wasser, das um den Kopf aller wahren Flüchtlinge herum zusammenschlägt. // In einem langsamen Wirbel ist Stille hierher von der Mitte der Erde gestiegen, um Wurzeln zu schlagen und zu wachsen und mit dichter Krone des Mannes sonnenwarme Treppe zu beschatten. // Der Fuß tritt gedankenlos einen Pilz. Eine Gewitterwolke / wächst groß am Saum. Wie Kupferluren / ertönen die gekrümmten Wurzeln der Bäume, und das Laub / zerstreut sich erschrocken. // Des Herbstes wilde Flucht ist sein leichter Mantel, / flatternd, bis wieder aus Frost und Asche / milde Tage in Scharen gekommen sind und baden / die Krallen in der Quelle. // Von niemandem geglaubt, geht derjenige, der einen Geysir gesehen hat, / geflohen vom steinernen Brunnen wie Thoreau, und weiß / tief in sein inneres Grün zu verschwinden, / listig und hoffnungsvoll.“ (Durch die Genetivkonstruktionen ist der Satzbau im Deutschen schwer wiederzugeben. Daher wurde auf ein Andeuten der Versgrenzen des Originals in der ersten und zweiten Strophe verzichtet.)

²⁴ Dies sind im Einzelnen: I Preludium; II Höstlig skärgård (Storm; Kväll – morgon; Ostinato); III (Fem strofer till Thoreau; Gogol; Skepparhistoria; Strof och motstrof; Upprörd meditation; Stenarna; Sammenhang; Morgon och infart; I den forsande stäven är vila; Dygnkantring); IV Sång; V (Elegi; Epilog).

²⁵ Tranströmer: Samlade dikter, S. 11.

Schluss auf (V. 6, V. 11, V. 14f., V. 18, V. 20). Durch die Stilfiguren entsteht ein harmonisches Klangbild, das wiederum eine positive Auflösung der inhaltlichen Ebene erwarten lässt. Bestätigt wird dies durch das letzte Wort: „hoppfull“ („hoffnungsvoll“).

Das Gedicht ist in drei Abschnitte geteilt (Strophen 1,2; 3,4; 5), die hier durch Asterisken markiert werden. Die erste Strophe beschreibt das Verlassen der Stadt, die als „Ring aus gefräßigen Steinen“ („ring av glupska stenar“ V. 2) verfremdet wird. Das Adjektiv „glupska“ umschreibt die Stadt mit einem negativen Attribut. Der Ausdruck dient als Umschreibung für die Zerstörung von lebendiger Natur, die durch leblose Steine ‚gefressen‘ wird. Demgegenüber steht die „trappa“ (V. 8), die von Bäumen beschattet wird. Das kann die Treppe am Eingang einer im Wald gelegenen Hütte sein. Dies ist ein intertextueller Verweis zu Thoreaus *Walden*. Thoreau beschreibt darin seinen Rückzug in eine einsam im Wald gelegene Hütte.

Thoreaus Werk wird nicht thematisiert, sondern er dient als Vergleich („som Thoreau“ V. 18; „wie Thoreau“). Damit einher geht bereits die Verallgemeinerung in der ersten Strophe „alla sanna / flyktingar[...]“ (V. 3f. „alle wahren Flüchtlinge“), die gleichwohl auf einen bestimmten Typus des Menschen verweist – „flyktingar“ ist eine Zuspitzung des für Thoreau idealtypischen Menschen als Reisenden und Wanderer und betont den Aspekt der Zivilisationsflucht. Tranströmer nennt mit „resenären“ und „vandrarer“ die schwedischen Äquivalente bereits vor den *Fem strofer* im ersten und zweiten Teil des Gedichtbandes. An diesen Stellen hebt er das Verhältnis des Menschen zur Natur hervor. Zitiert sei zunächst die entsprechende Stelle aus dem *Preludium*, die inhaltlich eng mit der zweiten Strophe der *Fem strofer* verknüpft ist:

Uppvaknandet är ett fallskärmschopp från drömmen.
 Fri från den kvävande virveln sjunker
 resenären mot morgonens gröna zon.
 Tinget flamar upp. Han förnimmar – i dallrande lärkans
 position – de mäktiga trädrotsystemens
 underjordiskt svängande lampor. Men ovan jord
 står – i tropiskt flöde – grönskan, med
 lyftade armar, lyssnande
 till rytmen från ett osynligt pumpverk. [...] (V. 1-9.)²⁶

Im Auftaktgedicht schärft der Zustand zwischen Schlaf und Aufwachen („Uppvaknandet“, V. 1) die Wahrnehmung – in den *Fem strofer* ist es Stille („tystnad“ V. 5)

²⁶ Meine Hervorhebung. Übers.: „Das Aufwachen ist ein Fallschirmsprung aus dem Traum. / Frei vom erstickenden Wirbel, sinkt / der Reisende des Morgens grüner Zone entgegen. Die Dinge flammen auf. Er vernimmt – in der zitternden Position der Lerche – die schwingenden Lampen der mächtigen unterirdischen Wurzelsysteme. Aber auf der Erde / steht – im tropischen Schwall – das Grün, mit / erhobenen Armen, horchend / nach dem Rhythmus von einem unsichtbaren Pumpwerk.“

in der Abgeschiedenheit. Beides lässt den Reisenden die Geräusche der Wurzeln spüren (*Preludium* V. 4-9; vgl.: „hit från jordens mitt, att slå rot och växa“ *Fem strofer* V. 6). Mit „pumpverk“ (*Preludium* V. 9) wird der Baum mit einer Maschine (Wasserpumpe) gleichgesetzt, als könne der Mensch nur im Vergleich mit etwas von ihm Geschaffenen die Natur verstehen. Dem Rätselhaften und somit Düsteren steht in beiden Texten die sommerliche Umgebung, geprägt durch Wärme, entgegen: Während im *Preludium* der „Reisende“ einen „sonnenwarmen Stein“ fühlen kann, ist es bei den *Fem strofer* die „sonnenwarme Treppe“ („solvarma trappa“ V. 8).

Im *Preludium* und in den *Fem strofer* kündigt das Wort „Wirbel“ („virveln“ *Preludium* V. 2; „I en långsam virvel“ *Fem strofer* V. 5) eine Veränderung an. War es im Auftaktgedicht das Erwachen des „resenären“, ist es in den *Fem strofer* die Ankündigung eines Sturms. Dieser bricht in den nächsten Strophen aus und geht mit dem Wechsel der Jahreszeit zum Herbst einher. Verschiedene Interpreten legen das unachtsame Treten des Pilzes als Auslöser für den Umschwung des Wetters, quasi als Rache der Natur, aus,²⁷ was vermutlich zu weit geht. Die „kopparlurar“ (V. 10) würden Kriegstrompeten gleichen. Doch spiegelt bereits das Polysyndeton, also das doppelte „och“ (V. 6f.), das Steigern des Windes in der Syntax wider, bevor der Pilz getroffen wird. Die dritte und vierte Strophe kann als Bezugnahme auf die Erfahrungen Thoreaus in *Walden* interpretiert werden: Der Mensch ist als Eremit in der Hütte stärker dem Wetter ausgesetzt. Er wird mit seiner eigenen Schwäche konfrontiert, die aus dem gewohnten Schutz durch ein befestigtes Haus in der Zivilisation resultiert. Damit einher geht in der Schilderung Thoreaus, dass das Leben in der Wildnis ein verstärktes Bewusstsein für die Jahreszeiten schafft. Dies gilt insbesondere im Winter, dessen Kälte in Thoreaus Hütte stärker eindringt als in ein gemauertes Haus der Stadt.²⁸

Der Jahreszeitenwechsel ist ein zentrales Thema der 17 dikter. In *Fem strofer* ist der Übergang zum Herbst angedeutet. Die drei sapphischen Oden, die zwischen dem *Preludium* und den *Fem strofer* stehen, werden unter dem Titel *Höstlig skärgård* (S. 13-17; „Herbstliche Schäre“²⁹) zusammengefasst. In der ersten Ode *Storm* (S. 15; „Sturm“) trifft der Wanderer („vandren“) unerwartet, ähnlich wie bei der Entdeckung des Pilzes in den

²⁷ Vgl. Henrik Gustafsson, Niklas Schiöler: True Fugitives: On Tomas Tranströmer and Thoreau. In: The Thoreau Society Bulletin 225 (1998), S. 1, 3-4; hier: S. 3.

²⁸ Vgl. Henry D. Thoreau: *Walden*. Hrsg. von Jeffrey S. Cramer. New Haven, London 2006, S. 259-277.

²⁹ Von Grössel als Plural übersetzt - vielleicht, weil in der deutschen Ausgabe alle dazugehörigen Gedichte auf einer Doppelseite stehen.

Fem strofer („Foten sparker tanklöst en svamp“ V. 9), auf „die Rieseneiche“ („jätteeken“ V. 2):

Plötsligt möter *vandraren* här den gamla
jätteeken, lik en förstenad älg med
milsvid krona framför septemberhavets
svartgröna fästning.

Nordlig storm. Det är i den tid när rönnbärs-
klasar mognar. Vaken i mörkret hör man
stjärnbilderna stampa i sina spiltor
högt över trädet.³⁰

Es ist das prägnanteste Beispiel für die sorgfältige Klangkomposition in dem Gedichtband und verdeutlicht die ästhetische Funktion der verwendeten antiken Strophenform: Mit der Assonanz, den jeweils betonten Silben mit dem Umlaut *ö*, wird durch den dunklen Klang eine düstere Atmosphäre erzeugt, die inhaltlich durch die nächtliche Umgebung begründet wird. Die Nacht beeinträchtigt die Wahrnehmung des Menschen, dessen Sinne vor allem auf das Visuelle ausgerichtet sind. Gerade durch diese Beeinträchtigung wird eine ‚Transzendenz‘ erreicht. So wird zwar einerseits der dunkle Tonfall durch die Assonanz „Nordlig storm“ (V. 5), „mörkret hör“ (V. 6) und „högt över“ (V. 8) fortgesetzt, andererseits sorgen die Ordnung der Vokale und die darüber hinaus gehenden Wort- und Klangwiederholungen für Harmonie. Dazu gehören das Klangpaar „här – „när“ (V. 1;4). In der ersten Strophe stehen drei mit dem Konsonanten *f* beginnende Wörter an ähnlicher Versposition, in der zweiten Strophe wird der Laut *i* jeweils im dritten, dreisilbigen Metrum des Verses wiederholt. Die Versform stützt die Klangkomposition. Den Höhepunkt bildet der vorletzte Elfsilber, der nahezu vollständig aus Alliterationen besteht: „stjärnbilderna stampa i sina spiltor“, was sich auch im Deutschen wiedergeben lässt: „die Sternbilder stampfen in ihren Ställen“ (wörtlich: Boxen). Der Adoneus bildet mit seiner Kürze von zwei Hebungen einen Kontrast zum metrisch wiedergegeben Stampfen im Elfsilber. Dies wird durch die Wahl der Vokale unterstützt: nach dem helleren *i* dominiert nun wieder das *ö*. Im Gegensatz zum aufgeregten Beginn („Plötsligt möter“ V. 1) drückt Tranströmer mit dem Umlaut nun Ruhe aus. Der Wanderer hat sich in seiner Umgebung zurechtgefunden.

Die übrigen Gedichte des *Höstlig skärgård* weisen ebenfalls Klangfiguren auf. Die ersten beiden Verse aus *Kväll – Morgon* beginnen jeweils mit der gleichen Silbe:

³⁰ Tranströmer: *Samlade dikter*, S. 15; meine Hervorhebung. „Plötzlich begegnet der Wanderer hier der alten / Rieseneiche, gleich einem versteinerten Elch mit / meilenweiter Krone vor der schwarzgrünen Festung des Septembermeeres. // Nördlicher Sturm. Es ist in dieser Zeit, wenn die Vogelbeer- / trauben reifen. Wach im Dunkel, hört man / die Sternbilder stampfen in ihren Boxen / hoch über dem Baum.“

Månens mast har murknat och seglet skrynklas.
Måsen svävar drucken bort över vattnet.
Bryggans tunga fyrkant är kolnad. Snåren
dignar i mörkret.

Ut på trappan. Gryningen slår och slår i
havets gråstensgrindar och solen sprakar
nära världen. Halvkväda sommargudar
famlar i sjörök.³¹

Auffallend ist, dass, wie im vorangegangenen Gedicht, die zweite Strophe mit einem verkürzten Satz ohne Prädikat beginnt. Beide Strophen in Arthur Halds sapphischer Ode, die von Jesper Svenbro als möglicher Prätext angeführt wird (s. I,2.6), beginnen auf diese Weise:

Sakta strilregn. Stybben på banan svartnar,
börjar ånga. Någon som löpt det sista
varvet sitter hukad vid sargen, lossar
spikskornas vristband.

Kvällen mörknar. Med overallen över axeln, ensam, söker han upp sin diskus i det våta gräset och rör sig långsamt bort över banan.³²

Bei Hald ist nicht die Natur, sondern ein Stadion Schauplatz, jedoch ist auch hier ein einsamer („ensam“ V. 6) Mensch Regen und Dämmerung ausgesetzt, die den Leichtathleten beim Training behindern. Die sapphische Strophe mag Hald als Bezug auf den antiken Ursprung der Leichtathletik gewählt haben. Bei Tranströmer ist mit „halberstickten Sommergöttern“ („Halvkväda sommargudar“ V. 7) neben den Sternbildern ein sehr entfernter Verweis auf die Antike vorhanden. Sie beschreiben den Wechsel von Sommer zu Herbst, der sich in den beiden vorhergegangenen Texten vollzogen hat – und sich erneut in den *Fem strofer* vollzieht. Durch die Anordnung der Gedichte im vorliegenden Gedichtband betont Tranströmer die Veränderung der Jahreszeiten. Dies erklärt sich im Zusammenhang mit dem Motiv des Reisenden bzw. Wanderers, also den örtlichen Veränderungen.

³¹ Tranströmer: Samlade dikter, S. 16. „Des Mondes Mast wurde morsch und das Segel wird faltig. / Die Möwe schwebt trunken fort über dem Wasser. / Des Stegs schweres Viereck ist verkohlt. Das Dickicht / sinkt nieder im Dunklen. // Hinaus auf die Treppe. Das Morgengrauen schlägt und schlägt in / des Meeres Gatter aus grauem Stein (Grössel: „Grauwackengatter“) und die Sonne sprüht / nahe der Welt. Halberstickte Sommergötter / tapfen im Dunst der See.“

³² Übers.: „Sista varvet“) gelaufen ist, / kauert im Türrahmen, lockert / die Schnürsenkel der Spikes. // Der Abend verfinstert sich. Mit dem Trainingsanzug über / den Schultern, einsam, sucht er seinen Diskus / in dem nassen Gras auf und bewegt sich langsam / über die Bahn davon.“ Zitiert nach Svenbro: Namnet, S. 115. Original aus dem Gedichtband *Linie* (1944), der für die vorliegende Arbeit nicht zugänglich war.

Der Winter, die Jahreszeit in der – laut Thoreau – das Bewusstsein für die Natur am stärksten ist, prägt schließlich das letzte Drittel der *17 dikter*. Eine umfangreiche Beschäftigung mit der kalten und dunklen Jahreszeit mag bei einem schwedischen Autor angesichts der klimatischen Voraussetzungen nicht verwundern: Im gleichen Jahr wie Tranströmers Debütband (1954) erschien *Vinteroffer* von Erik Lindegren (1910-1968), im Titel eine Anspielung auf Strawinskys *Le sacre du printemps*. In den *17 dikter* können wir das Wintermotiv jedoch nicht losgelöst von Thoreau betrachten. Denn wie Gustafsson und Schiöler plausibel bemerken, ist Tranströmers Thoreau-Gedicht durch den Moment einer Krise bestimmt,³³ die im *Walden* unmittelbar mit dem Winter einhergeht: Der aus der Zivilisation fliehende Dichter stößt mit dem Einsetzen der Kälte an seine Grenzen, die Natur ohne großen Schutz zu überstehen – er ist von einem Haus abhängig.³⁴

Bei Tranströmer kann der dunkle Wald als durchgehendes Motiv für eine innere Bedrücktheit – unabhängig vom Winter – verstanden werden. Bergsten legt auch eine Bezugnahme auf den „*selva obscura*“ aus Dantes *Comedia* nahe.³⁵ Ein formaler Bezugspunkt zur *Comedia* wäre dann das Gedicht *Sång*: Es besteht aus Terzinen, wie im Gesamtwerk Tranströmers üblich, freilich ohne die eigentlich formgebenden Schlussreime.³⁶ Eine bewusste Bezugnahme auf Dante liegt sicherlich vor. Aber Thoreau ist durch die direkte Nennung die dominante Bezugnahme. Dementsprechend ist bei Tranströmer die Beschreibung des dunklen Waldes nicht zentral als innere Unruhe oder gar Angst zu deuten, sondern als Ausdruck einer Entfremdung des Menschen von der Natur – also als eine Zivilisationskritik.

Der Höhepunkt der düsteren Winterstimmung wird zu Beginn des letzten Gedichtes (*Epilog*) erreicht:

December. Sverige är ett uppdraget,
avtacklat skepp. Mot skymningshimlen står
dess master kärvt. Och skymning varar längre
än dag – [...]³⁷

Das Motiv eines heruntergekommenen Schiffes galt zuvor dem Mond (in *Kväll – Morgon*; s. o.), nun ist es auf ganz Schweden bezogen. Der Sprecher erweitert im *Epilog* seinen

³³ Gustafsson, Schiöler: *True Fugitives*, S. 3f.

³⁴ Vgl. hierzu Schulz: *Transzendentalismus*, S. 25f.

³⁵ Vgl. Bergsten: *Diktarpörrätt*, S. 124f.

³⁶ Vgl. ebd., S. 213-215.

³⁷ Tranströmer: *Samlade dikter*, S. 48-51, hier: V. 1-4. Übers.: „Dezember. Schweden ist ein abgestelltes / abgetakeltes Schiff. Gegen den Dämmerungshimmel stehen / seine Masten scharf. Und die Dämmerung dauert länger / als der Tag.“

Blick: hatte er sich zuvor an einem nicht näher bestimmten Ort innerhalb Schwedens befunden, benennt er nun das ganze Land. Tranströmer übernimmt das Motiv des Staatsschiffes³⁸ in unpolitischer Deutung, denn er spricht nicht von einem staatlichen Niedergang, sondern von einer kollektiven Erfahrung des Winters, der durch lange Dämmerungen („skymning“ V. 3) geprägt ist. Das Land reagiert auf die widrige Natur und zieht sich zurück, wie ein Schiff, das in den sicheren Hafen gebracht wird, um bei beruhigter See wieder auszulaufen. Die Komposition des Bandes lässt sich also ausgehend vom Motiv der Jahreszeiten gut veranschaulichen.

Die Textanalyse von *Höstlig skärgård* kann nun fortgeführt werden: In *Kväll – Morgon* gibt die Wiederholung des Wortes „slår“ (V. 5; „schlägt“) den ständigen Wechsel von Tag und Nacht wieder, der durch den Titel als Thema des Gedichtes angedeutet wird. Dies haben die vorangegangenen Texte bereits widergespiegelt, nämlich durch den Wechsel vom Morgen im ersten Gedicht (*Preludium*) zum Abend im zweiten Gedicht (*Storm*). Das mehrfache „slår“ ist zugleich eine Umschreibung für die Wellen des Meeres. Diese sind schließlich Thema des letzten Schären-Gedichtes *Ostinato* – und der ersten Strophe der *Fem strofer* (s. o.). Der ständige Wechsel der Jahres- und Tagzeiten spiegelt sich im *Ostinato* indirekt durch den Titel, denn dabei handelt es sich um eine musikalische Wiederholungsfigur. Folglich wird in leichter Variation das donnernde Rollen des Meeres („havet rullar dånande“) wiederholt, der Adoneus ist gleichlautend:

Under vråkens kretsande punkt av stillhet
rullar havet dånande fram i ljuset,
tuggar blint sitt betsel av tång och frustar
skum över stranden.

Jorden höljs av mörker som flädermössen
pejlar. Vråken stannar och blir en stjärna.
Havet rullar dånande fram och frustar
skum över stranden.³⁹

Nicht nur der Klang der Wörter wird sorgfältig komponiert, auch Geräusche selbst werden beschrieben: Alle Gedichte des *Höstlig skärgård* stellen eine Umgebung dar, in der Stille herrscht, die schließlich gebrochen wird. Teilweise beziehen sich die Klänge auf Eindrücke, die eigentlich anderen Sinnen zuzuordnen sind. Dies wird durch das Gedicht

³⁸ Es ist der einzige direkte Bezug auf Horaz in den analysierten Gedichten. Zum Staatsschiff bei Horaz siehe II,1.2; Anm. 164.

³⁹ Tranströmer: Samlade dikter, S. 17. „Unter des Bussards kreisendem Punkt aus Stille / rollt das Meer donnernd heran im Licht, / kaut blind sein Zaumzeug aus Tang und schnaubt / Schaum über den Strand. // Die Erde wird eingehüllt von Dunkelheit, welche die Fledermäuse / anpeilen. Der Bussard hält inne und wird ein Stern. / Das Meer rollt donnernd heran und schnaubt / Schaum über den Strand.“

Ostinato logisch aufgelöst: Denn während der Leser durch das „Stampfen der Sternbilder“ (s. o.) im ersten Text und durch die „schlagende Dämmerung“ („Gryningen slår och slår“) durch die unstimmigen Subjekte überrascht wird, ist in *Ostinato* das Meer („havet“) als stimmiger Verursacher der Geräusche angeführt. Dies entspricht der Wahrnehmung des Wanderers, der das Meer schließlich in der Dunkelheit bzw. im Wald nicht erkennen kann. Das Stampfen und Schlagen zuvor ist folglich als Meeresbrausen zu deuten. Die Gedichte fordern den Leser dazu auf, seine Naturerfahrungen zu reflektieren und der Natur meditativ zu begegnen.

Neben der engen klanglichen Verschachtelung, begünstigt durch die antike Metrik, zieht sich auch die dunkle Atmosphäre durch den *Höstlig skärgård* – jedes Gedicht nennt die Dunkelheit direkt („mörkret“ in *Kväll – Morgon* bzw. „mörker“⁴⁰ in *Ostinato*). Während das erste Gedicht ganz in der Nacht angesiedelt ist, vollstreckt sich im zweiten die Morgendämmerung („gryningen“). Das dritte wiederum vollzieht erneut den Übergang zur Nacht. Somit ergibt sich eine Kreisstruktur, die ebenfalls bei den Jahreszeiten angedeutet wird. Dies wird durch die Wiederholungsfiguren klanglich nachgeahmt. Durch die ständige Wiederholung wird das Alltägliche zudem auf eine abstrakte Ebene gehoben, welche die Wahrnehmung des menschlichen Individuums übersteigt. Um diese Transzendenz auszudrücken, verwendet Tranströmer in allen drei Gedichten die Verfremdung des bekannten Umfeldes durch Vergleiche. Die Natur wird mit Gegenständen, unbewegte Natur mit bewegter Natur und vice versa dargestellt.

Der erste dieser Vergleiche ist die Rieseneiche aus *Storm*: „jätteeken“ (V. 2) ist eines von vielen zusammengesetzten Wörtern in Tranströmers Lyrik. „Jätte“ meint ursprünglich eine riesenhafte Gestalt aus der nordischen Mythologie und ist im Schwedischen durchaus geläufig, um in Komposita das Ausmaß des zweiten Wortteils zu betonen – auch die Zusammensetzung mit „ek“ ist vor Tranströmer belegt.⁴¹ Nichtsdestoweniger ist sie ungewöhnlich und fällt ins Auge. Gesteigert wird dies durch den Vergleich „lik en förstenad älg“ (V. 2; „gleich einem versteinerten Elch“). Der unbewegliche Baum wird mit einem ursprünglich bewegten Tier verglichen. Andersherum wird das Pulsieren der Sterne als Bewegung aufgefasst und mit Pferden verglichen, die sich gegen das Einsperren zu wehren scheinen: „stjärnbilderna stampa i sina spiltor“ (V. 7). Gemäß der (antiken)

⁴⁰ Ersteres ist die bestimmte Form, letztere die unbestimmte Form des Wortes, das im Schwedischen ein Neutrum ist.

⁴¹ Vgl. den Artikel zu „jätte“ im Svenska Adademiens Ordbok (1934): <https://www.saob.se/artikel/?seek=j%C3%A4tte&pz=1>; zuletzt aufgerufen am 01.05.2022.

Mythologie werden die Sternbilder nach mythischen Gestalten benannt. Tranströmer spielt darauf zwangsläufig an, wie auch das „jätte“ einen mythologischen Bezug zulässt, auch wenn Tranströmer, anders als Auden (s. I,4.2), auf das Nennen von Namen bzw. das Nacherzählen von konkreten Handlungen verzichtet. Er betont durch die Anspielung auf Mythen, dass die Natur für den Menschen immer geheimnisvoll bleibt und somit immer eine Erfahrung der Transzendenz in der Naturerfahrung enthalten ist.

In den weiteren Gedichten wird die Betrachtung der Himmelskörper noch fortgeführt:

Månens mast har murknat och seglet skrynklas. (*Kväll – Morgon* V. 1.)

[...] och solen sprakar / nära världen. (Ebd. V. 6f.)

Vråken stannar och blir en stjärna. (*Ostinato* V. 6.)

Der Mond („Månen“) wird mit den Attributen eines Segelbootes versehen. De facto erhält er die Eigenschaften eines Gegenstandes, den er spärlich beleuchtet. Die Sonne („solen“) scheint beim Aufgang (wir befinden uns an der Ostküste Schwedens) besonders nahe zu sein. Der Bussard („Våkren“) ist wiederum eine Variation des bereits in *Storm* auftretenden Bildes – belebte Natur wird hier zu unbelebter. Dies entspricht dem Blickwinkel eines Beobachters, der im Gedicht ungenannt bleibt: Zunächst sieht dieser den Bussard kreisen, nach Ende der Dämmerung sieht er an der gleichen Stelle nun einen Stern („en stjärna“) und kann aufgrund der Dunkelheit nicht zwischen beiden unterscheiden. Das lässt einen philosophischen Schluss zu: Das Individuum ist Teil eines Ganzen, so wie der Elch (alias Rieseneiche) mit seiner „milsvið krona“ (V. 3; „meilenweiten Krone“) den gesamten Wald umfasst. Diese Erfahrung einer Transzendenz macht der Wanderer („vandra- ren“ V. 1). Zur Unterstreichung nimmt Tranströmer in der zweiten Strophe eine Verallgemeinerung vor („hör man“ V. 6), so wie auch Thoreau in den *Fem strofer* zu einem Beispiel verallgemeinert wird (s. o.). Tranströmer drückt eine individuelle Erfahrung aus, die jedem Wanderer das Einsseins mit der Natur ermöglicht.

Das Verallgemeinern, das Abstrahieren vom Konkreten ausgehend, zieht sich durch Tranströmers Werk. In den bereits näher betrachteten Gedichten der *17 dikter* wird die erste Person vermieden. Bei Thoreau ist es hingegen schwierig, ein Gedicht zu finden, das frei vom *I* ist. Gerade in diesem Vergleich erscheint Tranströmer ein „unpersönlicher“ Dichter zu sein und gerade dem Transzendentalismus plötzlich recht fern gerückt. Doch dieser Gedanke, wie ihn Brigitta Steene⁴² äußert, ist missverständlich: Im

⁴² Brigitta Steene nennt dies positiv als Qualität des Gedichtsbandes durch die „stylized, impersonal observation of reality“. Siehe Brigitta Steene: Vision and Reality in the Poetry of Tomas Tranströmer. In: *Scandinavian Studies* 37,3 (1965), S. 236-244; hier: S. 237.

abschließenden *Epilog* bezieht sich der Text erneut sowohl auf die Beschreibung des Mondes als auch auf die der Sternbilder. Diesmal ist es allerdings ein lyrisches Ich, dass diese Beobachtung ausspricht. Es bemerkt die Tiere unmittelbar, nachdem es die Sterne betrachtet hat:

[...] I rymden flaggar stjärnorna förtviklat. [...]
 [...] När jag
 passerar stallväggen hörs genom dån
 den sjuka hästens stamp därinifrån. [...] (V. 35; 39-41.)⁴³

Somit löst sich das Bild aus dem *Storm* logisch auf, und der Leser wird mit der Anwesenheit des Sprechers direkt konfrontiert. Dass Tranströmers Lyrik stark autobiographisch ist,⁴⁴ aber zugleich Vorsicht bei allzu starker Ausrichtung auf das Leben des Autors geboten ist, hat Staffan Bergsten dazu motiviert, seine Monographie über Tranströmer nicht „biografi“, sondern „diktarporträtt“ zu betiteln.⁴⁵

Es mag spannend sein, die versteckten Inspirationsquellen offenzulegen, an dieser Stelle sind jedoch die literarischen von Relevanz. Die im Vergleich zu anderen Schriftstellern der Moderne geringe Dichte an markierter Intertextualität ist trügerisch.⁴⁶ Der Bezug zu Thoreau ist durch die Nennung stark markiert. Tranströmer kennzeichnet ebenfalls eine Bezugnahme auf das finnische Nationalepos *Kalevala* in *Sång* und gibt dies als Erklärung für den „mythischen“ Gehalt des Textes an.⁴⁷ Bergsten erklärt sich das Vermeiden der „jag“-Form mit den Einflüssen des amerikanisch-britischen Dichters T.S. Eliot (1888-1965): Eliots – ursprünglich Schopenhauer entnommenes – „objective correlative“ wurde zu einem Kernbegriff der modernistischen Dichtungstheorie.⁴⁸ Bergsten erhärtet die Vermutung, indem er einen Eliot-Bezug im Text erkennt.⁴⁹ Der entsprechende Vers aus Eliots *Four Quartets* – auch Eliot bezieht sich hier auf die Musik („Quartett“) – und Tranströmers *Ostinato* ist hier gegenübergestellt:

At the still point of the turning world. [...] (*Burnt Norton*, II,16)⁵⁰

⁴³ Übers.: „[...] Im Raum flaggen die Sterne verzweifelt. [...] Wenn ich / vorbeigehe am Stallweg hört man das Getöse / vom Stampfen des kranken Pferdes im Inneren. [...]“

⁴⁴ In seinem Langgedicht *Östersjöar* (1974; *Ostseen*) wird deutlich, dass die in seinem Debüt beschriebene Landschaft die Insel Runmarö beschreibt. Näheres hierzu im Nachwort der deutschen Ausgabe von Hans Jürgen Balmes.

⁴⁵ Vgl. hierzu insb. sein Vorwort in Bergsten: Diktarporträtt, S. 7-12.

⁴⁶ Vgl. Espmark: Resans formler, S. 19.

⁴⁷ „Det mytiska inslaget kommer från Kalevas sjätte sång.“ Tranströmer: Samlade dikter, S. 39. (Hinweis fehlt in der verwendeten deutschen Ausgabe.)

⁴⁸ Bergsten: Diktarporträtt, S. 18. Zur modernistischen Dichtungstheorie vgl. Rebecca Beasley: *Theorists of Modernist Poetry*. T.S. Eliot, T.E. Hulme, Ezra Pound. London, New York 2007, S. 45f.

⁴⁹ Bergsten: Diktarporträtt, S. 26f.

⁵⁰ Zitiert nach: T. S. Eliot: *The Complete Poems and Plays*. London 1970, S. 173.

Under vråkens kretsande punkt av stillhet [...] (*Ostinato*, V. 1).

Dieses objektive Naturbild⁵¹ wird durch das ständige Suchen des zumeist verborgenen Sprechers mystisch. Damit ergibt sich als weiterer Bezugspunkt Meister Eckhart, den sowohl Staffan Bergsten⁵² als auch Kjell Espmark heranziehen, da sich Tranströmer gerade zur Zeit seiner literarischen Anfänge mit dem mittelalterlichen Mystiker beschäftigt habe.⁵³ Im Gegensatz zu Meister Eckhart, der ein Sprachbild als unzureichend für das Erleben der Transzendenz sah, führe Tranströmers Weg, ganz im Sinne Thoreaus und der amerikanischen Transzendentalisten, gerade über die Metapher und Vergleiche: „Tranströmer går en motsatt väg. Just bilden – metaforen eller liknelsen – blir hans främsta instrument att gestalta de hemlighetsfulla upplevelserna på vägen.“⁵⁴ In erster Linie zielt das Erkunden der *Hemligheter på vägen* – so lautet der Titel seines zweiten Bandes (1958) – auf die Natur. Doch das erste Tranströmer-Zitat (*Kurt paus i orgelkoserten*) dieses Kapitels führte bereits in eine Kirche und der *Epilog* der *17 dikter* nennt Gott:

[...] Och slutligen:
Guds ande är som Nilen: översvämmar
och sjunker i en rytm som har beräknats
i texterna från skilda tidevarv.
Men Han är också oföränderlig
och därför sällan observerad här.
Han korsar processionens väg från sidan.
Som fartyget passerar genom dimman,
utan att dimman märker något. Tystnad.
Lanternans svaga ljussken är signalen. (V. 75-84.)⁵⁵

Das Schiff (hier: „fartyget“ V. 82) hat seinen Weg als Gleichnis von dem Mond (umschrieben in *Kväll – Morgon*) über Schweden (*Epilog* V. 2 „skepp“) zu Gott selbst gefunden. Dies ist eine spirituelle Bestätigung der Deutung, dass verschiedene Aspekte der Natur (wie der Baum mit seiner meilenweiten Krone aus dem *Storm*) bereits im Sinne eines Pantheismus eine Ganzheit der Natur in sich halten.

⁵¹ Vgl. „Naturbildet är helt objektiverad, poeten är osynlig.“ Bergsten: Diktarpöträtt, S. 29. („Das Naturbild ist ganz objektiviert, der Dichter ist unsichtbar.“)

⁵² Espmark: Resans formler, S. 36-55.

⁵³ Bergsten: Diktarpöträtt, S. 29f.

⁵⁴ Espmark: Resans formler, S. 38. („Tranströmer geht einen entgegengesetzten Weg. Gerade das Bild – Metapher oder Gleichnis – wird vorwiegendes Mittel, um die geheimnisvollen Erlebnisse auf dem Weg zu gestalten.“) Espmark bezieht sich dabei auf „Hemligheter på vägen“ (1958), Tranströmers zweiten Gedichtband.

⁵⁵ „Und schließlich: / Gottes Atem ist wie der Nil: überschwemmt / und sinkt in einem Rhythmus, der berechnet wurde / in den Texten aus verschiedenen Zeitaltern. / Aber Er ist auch unveränderlich / und deshalb selten hier beobachtet. / Er kreuzt die Prozessionen von der Seite aus. // Wie das Schiff den Nebel passiert, / ohne dass der Nebel etwas bemerkt. Stille. / Der Laterne schwacher Lichtschein ist das Signal.“

Die Funktion der antiken Odenform bei Tranströmer ist vorwiegend eine ästhetische. Durch die Form in Kombination mit stilistischen Mitteln – von der Assonanz über Alliterationen bis hin zu Polysyndeta – lenkt Tranströmer die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Klang und verfremdet die Naturwahrnehmung. Es entsteht eine dunkle und zugleich erhabene Atmosphäre, die den Eindruck des Sprechers während der Naturerfahrung abbildet. Der Wechsel zwischen freien Versen – mit integrierten festen Metra – und der Odenform spiegelt den Wahrnehmungsprozess des Sprechers wider: Zunächst erlebt er die Natur unmittelbar beim Aufwachen; daher ist das *Preludium* in freien Versen verfasst. Es folgen in dem zweiten Abschnitt die drei Oden aus dem *Höstlig skärgård*, in denen der Sprecher versucht, seine Eindrücke von Naturerlebnissen zu fassen. Zudem unterstützt der Wechsel zwischen freier und fester Form das Verfahren der Abstrahierung der persönlichen Eindrücke, die schließlich im Sinne des *Transzendentalismus* eine für den Menschen nicht fassbare Ebene erahnen lassen. Auf diese Weise vermittelt Tranströmer sein Verständnis von Humanität.

Eine Bezugnahme zur Antike liegt allein durch die Form vor. Tranströmer verzichtet weitgehend auf Intertextualität bzw. die Markierung von Intertextualität. Umso bedeutsamer sind die expliziten Nennungen: Thoreau und das *Kalevala* (s. o.). Die Nennung von Thoreau fällt in sapphischen Strophen; der Bezug zum *Kalevala* ist mit Terzinen verbunden, einer Form, die ebenfalls nicht dem Prätext zuzuordnen ist – die ästhetische Funktion der Formen ist somit dominant. Dennoch verdeutlicht Tranströmer durch die Verwendung der antiken Odenformen, dass er sich als Teil einer europäischen Tradition sieht. Dies wird beim Blick in die Formgeschichte (s. I,2.6) deutlich: Die antiken Vers- und Strophenformen sind in der schwedischsprachigen Literatur eng mit der Romantik und der Rezeption deutschsprachiger Autoren verbunden. Dieser Bezug ist bei Tranströmer nicht erkennbar. Zur antiken Metrik nennt Tranströmer in seinen kurzen autobiographischen Prosatext *Minnena ser mig* (1993; „Die Erinnerungen sehen mich“) Horaz als wesentliche Orientierungsquelle, die sich ohne große Überlegungen ergeben habe: „Klassika versmått. Hur hade jag kommit på den idén? Den inställde sig bara. Jag betraktade ju Horatius som en samtida.“⁵⁶ Diese Aussage fällt im Zusammenhang mit den Schilderungen über seine Schulzeit auf dem *Södra Latins Gymnasium*. Sehr gute Lateinkenntnisse sollten beim zeitgenössischen Leser der Regelfall gewesen sein – und damit auch Kenntnis der antiken Formtradition.

⁵⁶ Tranströmer: *Samlade dikter*, S. 476. „Klassiske Versmåte. Wie bin ich auf diese Idee gekommen? Es ergab sich einfach. Ich betrachtete Horatius ja als einen Zeitgenossen.“

Es wurde festgestellt, dass Tranströmer sich von den Dichtern seiner Zeit unterschied, indem er eine Politisierung vermied. In seinem Debüt *17 dikter* (1954) erscheint dies angesichts der politischen Gemengelage besonders erstaunlich, wie Detlef Brennecke im Vergleich mit im gleichen Jahr erschienenen Werken feststellt.⁵⁷ Hierzu passt der Rückzug aus der Stadt in die Einsamkeit des Waldes, der durch die in diesem Fall markierte Intertextualität in den *Fem strofer* als Bezugnahme auf Thoreaus *Walden* zu deuten ist. Die antike Odenform lässt ebenfalls zu, dies als eine Bezugnahme auf den Rückzug aufs Land von Horaz zu verstehen: Schließlich war Horaz für Tranströmer ein Zeitgenosse („samtida“).

⁵⁷ Brennecke: Lobredner, S. 120.

7. Darum schreibt Ludwig Greve anders – Odendichtung im deutsch-jüdischen Kontext

7.1 Rückkehrer aus dem Exil: Ludwig Greve (1924-1991)

Heine ist der einzige deutsche Jude, der wirklich von sich hätte sagen können, daß er beides zugleich und in eins gewesen sei: Deutscher und Jude. (Hannah Arendt)¹

Heinz Ludwig Greve wurde 1924 als Sohn des jüdischen Textilkaufmanns Walther Greve in Berlin geboren, seine Schwester Evelyn 1928.² Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten verlor der Vater seine Anstellung und gründete in der Folge seine eigene Firma. Die Situation für die Familie verschlechterte sich kontinuierlich: 1938 war der Vater einige Wochen in Sachsenhausen interniert. 1939 scheiterte der gemeinsame Versuch, mit der St. Louis nach Kuba zu emigrieren.³ Die Familie Greve fand in der Folge kurzfristig in Frankreich einen sicheren Unterschlupf; 1942 waren sie dann auch im nicht-besetzten Teil des Landes nicht mehr sicher und flohen Richtung Italien. Im Januar 1944 hielten sie sich im italienischen Cuneo auf, als man den Ort beschoss und die Mutter Johanna schwer verletzt wurde. Greves Vater und die jüngere Schwester wurden von den Nationalsozialisten aufgegriffen, als sie Hilfe für die verletzte Mutter suchen wollten. Der Vater wurde am Tag nach seiner Ankunft in Auschwitz ermordet, von seiner Schwester ist kein Todesdatum bekannt. Ludwig Greve entkam, da er bei der Mutter blieb. Sie fanden Schutz bei katholischen Geistlichen in Lucca und emigrierten nach dem Krieg nach Palästina. In Lucca verfasste Ludwig Greve erste Gedichte; diese hatten nicht das soeben erlittene Trauma zum Thema, die eigentliche dichterische Aufarbeitung erfolgte später. Nichtsdestoweniger hatte bereits das Schreiben an sich zu einer Bewältigung der Extremsituation beigetragen.

1950 kehrte Greve nach Deutschland zurück und verfasste literarisch anmutende Schreiben an Ämter, um finanzielle Unterstützung für seine Mutter und sich vom deutschen Staat zu erhalten.⁴ Langsam fasste er Fuß im kulturellen Leben der Bundesrepublik;

¹ Hannah Arendt: Die verborgene Tradition. In: Dies.: Die verborgene Tradition. Acht Essays. Frankfurt am Main 2016, S. 46-73; hier: S. 53.

² Hauptquelle für biographische Daten ist der Anhang der kritischen Ausgabe der Gedichte, herausgegeben von Reinhard Tgahrt und Waltraud Pfäfflin. (Ludwig Greve: Die Gedichte. Göttingen 2006, S. 89.)

³ Das Schiff mit jüdischen Flüchtlingen wurde nicht an Land gelassen und fuhr schließlich nach Europa zurück, wo die Flüchtlinge in mehrere Länder verteilt wurden.

⁴ Vgl. hierzu Ingo Schulze: „...der gefrorene Schnee knirschte unter den Sommerschuhen“ Ludwig Greves Sentimental Journey in Briefen und Prosa. In: Ludwig Greve: Autobiographische Schriften und Briefe. Band 1. Hrsg. von Friedrich Pfäfflin und Eva Dambacher. Göttingen 2013, S. IX-XXIX, hier: S. XII-XV.

sein erster wichtiger Förderer war der Graphiker und bildende Künstler HAP Grieshaber, der auch 1952 sein erstes Gedicht *Poet 51*⁵ abdruckte. 1957 wurde Ludwig Greve freier Mitarbeiter im Literaturarchiv Marbach, 1961 dann festangestellt. In demselben Jahr erschien sein erster Gedichtband (*Gedichte*), freilich ohne nennenswerten Erfolg. Greve war inzwischen im kulturellen Kreisen der Bundesrepublik gut vernetzt und pflegte regen Briefkontakt unter anderen mit Werner Kraft, Friedhelm Kemp, Helmut Heißenbüttel und Wilhelm Lehmann.⁶ 1968 wurde er Leiter der Bibliothek des Literaturarchivs. Parallel zum beruflichen Aufstieg gründet Greve eine Familie: Heirat 1952, Geburt der ersten Tochter 1954 und der zweiten Tochter 1960. Diese Lebenssicherheit ist nicht zu vernachlässigen, um im Falle Greves das Entstehen des lyrischen Werks im Allgemeinen und die Wahl der Odenformen im Speziellen nachvollziehen zu können. Der fehlende Zwang zur Monetarisierung des Geschriebenen erlaubte einen eigenen Stil, ohne Rücksicht auf Verkaufszahlen.

Seine ersten zusammenhängenden Gedichtveröffentlichungen entstanden noch vor dem ersten eigenständigen Gedichtband (1961) im Rahmen des von HAP Grieshaber herausgegebenen Bandes *Homage à Werkman* (1958)⁷ im Gedenken an den niederländischen Drucker und Widerstandskämpfers Hendrik Nicolaas Werkman. Zwar wurde der Band in der Form der Erstveröffentlichung größtenteils von Greve wieder verworfen und enthält zudem noch keine Aufnahme der Odenformen – gerade deshalb jedoch sind diese Texte aufschlussreich für die Poetologie der Odenrezpetition Greves.

Der thematische Rahmen des Werkman-Projektes war ein aussichtreicher Anlass für den am Anfang seines Schaffens stehenden Dichter, seine Fluchterfahrungen ausdrücken zu können. Im Inhaltsverzeichnis erhalten die Gedichte den Titel *Gedichte aus dem Itinerar*.⁸ Die Stationen des Unterwegsseins sind die Flucht vor den Nationalsozialisten: von der gescheiterten Fahrt mit der St. Louis (*Vor Havanna*)⁹ hin zur Flucht aus Paris kurz vor der Besetzung (*Abschied von Paris am 12. Juli 1940*),¹⁰ die über Digne und Nizza (*Digne - Nizza im Februar 1943*)¹¹ schließlich nach Lucca (*Lucca, Giardino*

⁵ Das Gedicht wurde in keine seiner Sammlungen aufgenommen, ist jedoch enthalten in der kritischen Ausgabe (Greve: *Gedichte*, S. 89).

⁶ Eine Auswahl der Briefe wurde veröffentlicht in: Greve: *Autobiographische Schriften*, Band 2 und 3.

⁷ Greve veröffentlichte hier unter den Namen H. L. Greve.

⁸ Vgl. den Kommentar in Greve: *Gedichte*, S. 223.

⁹ Ebd., S. 63.

¹⁰ Ebd., S. 11.

¹¹ Ebd., S. 64.

Botanico)¹² führt. *Lucca, Giardino Botanico* widmet er seiner ermordeten Schwester.¹³ Es folgen die Immigration nach Palästina (*Haifa Bay*)¹⁴ und die Rückkehr zu Orten der früheren Flucht (*Paris*).¹⁵ Der Zyklus endet mit dem Verlassen des Klosters Bernstein,¹⁶ worauf der feste Wohnsitz in Stuttgart folgte – dort sollte die Familie Greve bis zum Tod des Autors bleiben.

Greves Beitrag zur Werkman-Hommage ist also, wie auch sein späteres Werk, nahezu ausschließlich autobiographisch. Im Rahmen des Zyklus und des folgenden Bandes *Gedichte* (1961) erfolgt eine Aufarbeitung des Schicksals der Schwester und der eigenen Erlebnisse, aber die Ermordung des Vaters bleibt unerwähnt, auch wenn dieser mit der Schwester gemeinsam aufgegriffen und deportiert wurde. Erst 1966 wurde das Gedicht *Mein Vater*¹⁷ vollendet. Vor den Einzeltextanalysen werden die poetologischen Äußerungen Greves näher vorgestellt, da diese eine Basis für die Interpretationen bieten. Im Folgenden wird gezeigt, wie Ludwig Greve in den klassischen Odenformen ein Mittel fand, ein deutsch-jüdisches Werk zu schaffen. Drei Oden, die Greves Exil, die Fluchterfahrungen sowie die Ermordung seines Vaters durch die Nationalsozialisten thematisieren, stehen dabei im Fokus.

Greve ordnet sich mit seinem Odenschaffen bewusst in keine literarische Strömung der deutschen Literatur ein, die Wahl der Form ist nicht zeitgemäß („unfashionable“).¹⁸ Dieser Tatsache war sich Greve selbst bewusst, daher trägt seine einzige explizit poetologische Abhandlung, eine Rede, die er 1979 vor Freiburger Studenten auf Einladung von Uwe Pörksen hielt, den Titel *Warum schreibe ich anders?*¹⁹ In dieser Rede erklärt Greve zunächst seinen biographischen Hintergrund, der ihm helfen sollte, seinen Drang zu einer literarischen Produktion zu verwirklichen. Zuvor sei dies daran gescheitert, dass er sich als poeta vates sah. Eine doppelte Beschränkung führte Greve dann zum geeigneten Stoff und zur passenden Ausdrucksform: „Ich wich in meine Biographie aus, die bot genügend

¹² Ebd., S. 65.

¹³ „Dem Gedächtnis an Evelyn Greve, deportiert 1944 im Alter von fünfzehn Jahren“, ebd.

¹⁴ Ebd., S. 67.

¹⁵ Ebd., S. 68.

¹⁶ Abschied von Bernstein; ebd., S. 14.

¹⁷ Ebd., S. 7.

¹⁸ „In terms of its form, the poem proves to be a modern manifestation, unfashionable in the extreme, of the German tradition of classical metres from Klopstock to Schröder.“; David Scrase: Correcting Emotion. The Poetry of Ludwig Greve within the Context of West German Trends. In: *German Life and Letters* 41:4 Juli 1988, S. 494-503; hier: S. 499.

¹⁹ In: Greve: *Gedichte*, S. 104-110.

exotischen Stoff. Über die Arbeit lernte ich dann, weniger auf Originalität zu sehen als auf Stimmigkeit.“²⁰

Ein Aspekt der Stimmigkeit für Greve war es, seine eigene Biographie als Gegenstand seines Werkes zu betrachten. Mit dieser Feststellung war ein erstes Problem, die Suche nach dem literarischen Stoff, gelöst. Doch eine Sprache für das gefundene Thema musste noch gefunden werden. Dafür sah sich Greve zu „unzeitgemäßen“ Mitteln gezwungen, gerade weil seine Biographie sich von den Autoren der Zeit unterschied:

Warum schreibe ich also anders als heute erwartet wird? Meine Ausgangsposition war anders, ich habe sie Ihnen beschrieben. Keine Bindungen, die ich hätte abstreifen müssen; eher verlangte mich danach. Bei aller Befangenheit vor dem Land meiner Herkunft kam ich von der Sprache nicht los. Wie ein Flüchtling nach und nach seine Habe wegwirft, suchte ich das Verworfenen Stück für Stück zusammen; nicht, um etwa ein früheres Verhältnis wiederherzustellen, das lag in niemandes Hand; wenn ich es überlege, suchte ich Identität.²¹

Hinzu kam, dass sich Greve bei der lyrischen Identitätssuche mit jenem berühmten „Verdikt“ Adornos konfrontiert sah:

Aber hinter allen Wörtern stand [...] der Schreckensname, und das Verdikt Adornos, wie viele Unbefugte es auch nachplapperten, galt mir: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, sei barbarisch. Daß ich leben wollte, machte mich schuldig, davon konnte mich niemand freisprechen. Beim Wiederlesen alter Gedichte sehe ich, welche Energie ich darauf verwandte, sie wenigstens unanfechtbar zu machen, wie immer ich mir das vorstellte.²²

Die *Stimmigkeit* (das Natürliche) der Form hatte Greve also noch nicht gefunden. Angesichts dessen kam er, mit einiger Mühe, zu einem so paradoxen wie *stimmigen* Schluss: „Ich mußte doppelt und dreifach Lehrgeld zahlen, ehe mir aufging, daß das Leichte sich besser hält.“²³ Die Analyse wird zeigen, dass sein Werk diese Leichtigkeit tatsächlich erhalten sollte. Zudem fand er die gesuchte „Bindung“: Die Sicherheit der Arbeitsstelle – und vermutlich auch die damit verbundene intellektuelle Aufgabe – hat das Schreiben begünstigt.²⁴

Der Aspekt, der Greve den notwendigen gesicherten Rahmen gab, war die Form: Das Gedicht *Mein Vater* ist in der alkäischen Odenform verfasst. Der Anreiz, diese Form zu verwenden, kam vermutlich durch die Lektüre von Rudolf Borchardt, dessen Schriftstücke Greve im Zuge seiner Arbeit im Marbacher Archiv sortierte. Durch eigene Aussagen

²⁰ Ebd., S. 109.

²¹ Ebd. (Fortführung des vorigen Zitats.)

²² Ebd.

²³ Ebd., S. 110.

²⁴ „Das verdanke ich nicht zuletzt dem Marbacher Literaturarchiv, in dem ich Arbeit fand; mit über 30 Jahren zum ersten Mal eine, die mich hielt und weiterbrachte.“ Ebd.

belegt ist, dass er beim Lesen von Borchardts Prosatext „Villa“ ein Landhaus unweit von Lucca wiedererkannte, in dem er sich zeitweise versteckt hielt.²⁵ Zweifelsohne lieferte dies die Inspiration für den autobiographischen Prosatext *Ein Besuch in der Villa Sardi*, der erst posthum erschienen ist.²⁶ Greve erwähnt darin seine Entdeckung Borchardts im Rahmen einer „große[n] Revision“, ohne diese genau datieren zu können („zehn, zwölf Jahre?“).²⁷ Holger Gehle sieht in der Datierung des Borchardt-Funds, trotz seiner „Unschärfe“ ein Indiz dafür, dass dies mit der Arbeit an der ersten Ode einherging.²⁸ Bestimmter ist Uwe Pörksen, der versichert, dass sein Freund Greve von einer Übersetzung Borchardts den „unmittelbaren Anlaß“ erhalten habe.²⁹

Uwe Pörksen betitelt seine Interpretation von *Mein Vater* in der Frankfurter Anthologie mit „Form als Widerstand“³⁰. Der Widerstand, den das strenge Versmaß ermöglicht, hilft Greve, sich seinen eigenen Zweifeln zu widersetzen. Hierzu äußert er sich in einem Brief an Friedhelm Kemp:

[...] Doch fordert das Gedicht auf meinen Vater – das ich mir lange nicht zutraute – alle Kräfte. Ich versuche eine Ode zu schreiben; auch das habe ich nie gewagt, wie sehr die Form mich anzog. Ich merkte, daß ich meinen eigenen Rhythmus dafür verlassen, daß ich mich in den Schutz der großen Dichter fügen mußte. [...] ³¹

Im ersten Vers drück sich das lange fehlende „Zutrauen“ Greves aus, denn dieser ist unvollständig – es fehlen fünf Silben: „Spät komme ich zu dir.“ Der deutschsprachige israelische Schriftsteller Werner Kraft brauchte Zeit, diesen Kunstgriff zu akzeptieren:

Daß das Gedicht die feste Form einer alkäischen Ode hat, gefällt mir besonders. Um so merkwürdiger ist der erste Vers. Er ist stark und gewiß erwogen, und doch: entweder – oder. *Wenn* man eine Ode macht, müßte es an jeder Stelle eine sein. Oder etwa nicht? ³²

²⁵ Vgl. Holger Gehle: Ludwig Greves erste Ode „Mein Vater“ und Rudolf Borchardts „Villa“. In: Mark H. Gelber, Jakob Hessing und Robert Jütte (Hgg.): *Integration und Ausgrenzung. Studien zur deutsch-jüdischen Literatur- und Kulturgeschichte von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart.* (Festschrift für Hans Otto Horch zum 65. Geburtstag.) Tübingen 2009, S. 379-389; hier: S. 382f.

²⁶ Greve: *Autobiographische Schriften* Band 1, S. 153-176.

²⁷ Ebd., S. 153. Vgl. Gehle: Greves erste Ode, S. 283.

²⁸ Ebd., S. 383f. Der Prosatext entstand um 1974.

²⁹ „Den unmittelbaren Anlaß gab eine Ode Rudolf Borchardts, die ihn blitzartig traf, wie er mir erzählte: Borchardts Übersetzung der sapphischen Agalis-Ode [...]“. Uwe Pörksen: *Fünf Fragen an den Hohen Stil.* In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 1996. Göttingen 1997, S. 85-99; hier: S. 96.

³⁰ Ders.: *Form als Widerstand.* In: Marcel Reich-Ranicki: *1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen.* Neunter Band. Von Erich Fried bis Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt am Main, Leipzig ²1995, S. 81-83.

³¹ Datiert auf den 26.12.1965; Greve: *Gedichte*, S. 154.

³² Datiert auf den 2.2.1966; ebd., S. 155. (Hervorhebung im Original.)

Greve setzt dem Bruch des Versmaßes einerseits eine ansonsten akkurate Verwendung des Metrums entgegen und hebt andererseits die Brechung noch weiter hervor: Denn gemäß der natürlichen Satzmelodie müsste „Spät“ betont gelesen werden, das Metrum hingegen verlangt eine Senkung. Gerade weil *dieses* Wort durch seine Stellung zu Beginn des Gedichts und durch seine Funktion im natürlichen Sprechrhythmus, der vom Metrum abweicht, stark betont steht, ist die inhaltliche Begründung des Kunstgriffs stimmig. Die zögernde, „späte“ Aufarbeitung des Verlustes beginnt mit einer zögernden Aufnahme der Form. Der Schreibprozess wird direkt zu Beginn der fünften Strophe ausformuliert: „Ja, diese Hand, die unschlüssig Wort auf Wort / hier fügt“ (V. 17f.). Das „unschlüssig“ verweist erneut auf die Zweifel des Sprechers, ob die Form geeignet sei. Werner Kraft hat sich schließlich „mit dem ersten Vers [...] ausgesöhnt“:

Ich sehe das ‚Fehlende‘ gleichsam als eine Pause des Schweigens und der Besinnung, denn was gesagt werden soll, ist schwer. Auch ist das Ganze nun keine ‚Ode‘, die stimmt, sondern ein Gedicht, das gerade in seiner Unstimmigkeit stimmt.³³

Diese Aussage des Freundes fasst prägnant einen Aspekt der Poetologie Greves zusammen, die im Anschluss an die Textanalyse anhand seiner eigenen Äußerungen näher bestimmt werden: Die *Stimmigkeit des Unstimmigen* entsteht im vorliegenden, ersten Beispiel durch die dichte Komposition der eigenen widersprüchlichen Gedanken innerhalb der strengen Form.

7.2 Die Stimmigkeit des Unstimmigen – Greves Exil-Oden

Spät komme ich zu dir.
Wenn Staub mich rief - aber ich höre nur
im Spiel der feuchten, meiner Lippen,
diese gehorsame Stimme rufen.

Wo niemand wartet, Vater, im Schweigen, wo
in Salz und Asche kenne ich deinen Mund,
der nach den Kindern ruft und ächzend
bittet um Gnade die Menschensöhne. [...] (V. 1-8)

In der ersten Strophe folgt in jedem Vers auf das so immens betonte „Spät“ ein weiteres Wort, das mit einem *f*-Laut beginnt. Diese („Staub“ V. 2; „Spiel“ V. 3; „Stimme“ V. 4) stehen an der jeweils rhythmisch prägnantesten Stelle, wobei der Satzrhythmus dem Metrum entspricht. Die Wörter bereiten das ebenfalls mit einem *f*-Laut beginnende „Schweigen“ (V. 5) vor und betonen dessen große inhaltliche Bedeutung. Das lautmalerische Stilmittel wird durch „Spiel“ selbst genannt – das Wort ist an dieser Stelle

³³ Datiert auf den 1.4.1966; Greve: Gedichte, S. 156.

ganz ernst zu verstehen, als Ausdruck des Versuchens, des Ausprobierens, also als ein Suchprozess. Das Suchen wird durch die Wiederholung der räumlichen Konjugation „wo“ im ersten Vers der zweiten Strophe (V. 5) formal ausgedrückt. Zugleich rahmt die Wiederholung das Gesuchte, den „Vater“, der wiederum durch den vokalischen Gleichklang mit „wartet“ verknüpft wird und eine zentrale Position im Vers einnimmt. Diese dichte, streng geordnete Komposition steht der inhaltlichen Ebene – der schwierigen Suche nach den Worten – gegenüber.

Auch das „Schweigen“ wird durch verschiedene Formen des Verbs „rufen“ in der ersten („riefe“ V. 2; „rufen“ V. 4) und zweiten Strophe („ruft“ V. 7) gerahmt. Dieses Gegensatzpaar verdeutlicht die Distanz zwischen Vater und Sohn, aber auch den Schreibprozess des Gedichtes. Ersterer kann nur zu Wort kommen, indem letzterer seine Stimme ergreift, ergo das Gedicht verfasst. Dies wird durch das Paradoxon, dass der Vater „im Schweigen“ (V. 5) „ruft“ (V. 7), stark betont. Das jeweilige Subjekt des „Rufens“ verweist auf eine langsame Annäherung Greves an den Vater: Zuerst der „Staub“ (V. 2), der in Verbindung mit dem Konjunktiv „riefe“ und dem Sprecher als Objekt „mich“ (V. 2) suggeriert, dass Vater und Sohn sich erst im Tod treffen werden. Schließlich folgen die „Lippen“ (V. 3) des Sprechers, die den „spielerischen“ Versuch (s. o.) unternehmen, den Vater zu beschreiben. Abschließend wird der Vater bei der letzten Variante der Verbform selbst das Subjekt des „Rufens“ (V. 7.): Ab dieser Stelle ist der Übergang vom Suchen zum Aussprechen der Worte geschafft. Dennoch bleibt die Distanz bestehen, da der Vater durch seinen „Mund“ (V. 6) repräsentiert wird.

Neben „Schweigen“ und „Rufen“ steht ein weiteres Gegensatzpaar: „Staub“ (V. 2) als Signifikant für Tod und das Adjektiv „feucht“, das mit dem lebendigen Sprecher direkt verbunden wird („der feuchten, meiner Lippen“ V. 3). Der (trockene) „Staub“ hingegen wird erst durch die Ergänzung in der nächsten Strophe – zusammen mit den ebenfalls für den Tod stehenden Signifikanten „Salz und Asche“ (V. 6) – mit einem äquivalenten Körperteil des Vaters („deinen Mund“ V. 6) direkt verknüpft. Die Umschreibung des Todes durchzieht das Gedicht. Lediglich „Trauer“ (V. 25) benennt zu Beginn der Schlussstrophe den Verlust nahezu direkt.

Greves Dichtung ist frei von offenkundiger Religiosität. Dennoch finden sich in dem Gedicht einige eindeutige Bezüge zur Bibel: Das theologisch vieldeutige „Menschen-söhne“ (V. 8) ist schwer zu deuten. Es wird von Uwe Pörksen auf die Christen bezogen,

die den Vater deportiert haben.³⁴ Hiermit bezieht er sich auf die Verwendung des Begriffs im Singular als Bezeichnung von Jesus im Neuen Testament. Der Leser, der die Biographie Greves als Kontext kennt, wird die Nationalsozialisten, die Greves Vater und Tochter aufgegriffen haben, hinter den „Menschensöhnen“ erkennen. Mit der dritten Strophe wird eindeutig auf Biblisches angespielt, durch die Umschreibung der Opferung Isaaks:

[...] Die ehemals gute Jacke verriet den Herrn.
Du ohne Mantel, war auch kein Tier dabei
noch Gott: wie sorgsam führtest du in
zwiefacher Kälte dein Kind zur Grube. [...] (V. 9-12)

Die Opferung des Kindes, gemeint ist die Schwester Greves, wird nicht, wie im Buch Genesis,³⁵ durch das Eingreifen eines Engels verhindert. Zugleich wird dem Vater Gottvertrauen attestiert, da er seinen Teil der Prüfung erfüllt. Auf das Isaak-Motiv folgt ein weiterer biblischer Vergleich, der nun eine Identifizierung des Sprechers mit dem Judentum beinhaltet und eine zuvor angedeutete völlige Abkehr vom Religiösen abmildert: „Dein Aug, die Stirne, Tafel vom Sinai, / der Nase starker Bogen – [...]“ (V. 13f.) Die „Stirn“ (V. 13) des Vaters wird mit den Gesetzestafeln verbunden, auf denen die zehn Gebote eingemeißelt wurden. David Scrase sieht hier eine Bezugnahme auf den Auszug der Israeliten aus Ägypten.³⁶ Diese Interpretation verbindet das Buch Exodus³⁷ mit der Fluchterfahrung des Sprechers und hebt die jüdische Identität des Sprechers hervor. Die Beschreibung der Nase mag befremdlich erscheinen; da Greve frei von ‚jüdischem Selbsthass‘, um diesen nicht unproblematischen Ausdruck zu verwenden, war, versteht er die Beschreibung nicht als ein antisemitisches Klischee, sondern als eine wertneutrale physiognomische Besonderheit, die ihm mit dem Jüdischen verbindet.

Mit der immer deutlicheren Bezugnahme auf das Judentum nähert sich Greve seinem Vater Stück für Stück an.³⁸ Zwar kann der Sohn die soeben genannten jüdischen Gesichtszüge nicht mehr in Erinnerung rufen, gleichwohl sie haptisch erfassen: „[...] ich sehe nichts / und halte Nase, Stirn und deine / Bitternis doch in den hohlen Händen.“ (V. 14-16) Pörksen fasst dies als eine Geste auf, mit welcher der Sprecher sein Gesicht in Trauer verbirgt: „Klagend, sein Gesicht verbergend, hält er das des Vaters in den Händen.“³⁹ Der Sprecher fühlt, wie sein eigenes Gesicht die Gesichtszüge seines Vaters geerbt hat.

³⁴ Pörksen: Form als Widerstand, S. 82.

³⁵ Vgl. Gen. 22, 1-14.

³⁶ Scrase: Correcting Emotion, S. 498.

³⁷ Auf Hebräisch שמות (Schemot; „Namen“).

³⁸ Ebd., 498f.

³⁹ Pörksen: Form als Widerstand, S. 82.

Zugleich erfolgt im Anschluss die bereits oben genannte direkte Anspielung auf den Schreibprozess selbst. Dies lässt eine parallele Lesart zu: Das Objekt in den Händen des Sprechers ist ein Stift. In diesem Zusammenhang wird die bogenförmige Nase aufgegriffen: „[...] sie [die Hand] ahmte lange die Bögen nach / von deinem Namen, übte heimlich / Strenge und Mut des gerechten Mannes, [...]“ (V. 18-20). Der Identifikationsprozess gleicht einem „Spiel“ (V. 3), was in der ersten Strophe bereits angedeutet (s. o.) und nun aufgelöst wird.

Auf die Gerechtigkeit des Vaters ist bereits im letzten Vers der ersten Strophe durch den Ausdruck „gehorsame Stimme“ (V. 4) verwiesen. Dieser Charakterzug des Vaters, sein jüdisches Ethos, wird zu einem wesentlichen Kriterium, das dem Sohn – der sich nun durch die Gleichsetzung ganz mit diesem identifiziert – als Vorbild dient. Die Vorbildfunktion konnte er sich zuvor nicht eingestehen: „übte heimlich“ (V. 19). In Verknüpfung mit der ständigen Thematisierung des Schaffensprozesses kann Ludwig Greve das „Üben“ behutsam öffentlich machen und durch das Vollenden des Gedichtes zum Erfolg führen.

Das Erreichen der Identifikation mit dem Vater wird durch eine Negation ausgedrückt: „dem ich nie sagen konnte: ich bin dein Sohn.“ (V. 21). Durch die Vergangenheitsform „konnte“ drückt der Sprecher zugleich aus, dass dies nun möglich sei. Das vorige Unvermögen und die Gründe hierfür führt er in den weiteren Versen der vorletzten Strophe weiter aus:

[...] Man hieß uns Fremde. Unsere Sprache war
ein Blick, ein Händetausch, und später
Auflehnung, bleiche Gewalt des Zornes. [...] (V. 22-24)

Vater und Sohn wurden durch äußere Einflüsse auseinandergezogen. Dies wird durch die „man“-Konstruktion (V. 22) deutlich. Die Kommunikation zwischen ihnen erfolgte nonverbal („Blick“; „Händetausch“ V. 23), dennoch wird sie mit dem Wort „Sprache“ (V. 22) beschrieben; folglich liegt erneut ein Rückbezug zum Beginn des Gedichts und dessen paradoxen Wortpaar „im Schweigen – ruft“ (V. 5;7) vor. Durch die Vergangenheitsformen „konnte“ (V. 21) und „war“ (V. 22) bewertet Greve den die Strophe abschließenden „Zorn [...]“ (V. 24) als überwunden.

Das Gedicht nähert sich durch die erfolgte Identifizierung mit dem Vater dem Abschluss. Es erfolgt eine Bewältigung der Sprachlosigkeit und ein Aussprechen der eigenen Trauer:

[...] Genügt die Trauer? Atem, Begeisterung,
die Liebesnächte danke ich deinem Grab

und auch die Kinder: unerschöpflich
 höre sie lachen ... Ich komme, Vater. (V. 25-28)

Die Umschreibungen des Todes des Vaters sind direkter: „Trauer“ (V. 25) und „Grab“ (V. 26). Die Findung der Worte ist erreicht, der kurze Satz „Ich komme, Vater“ (V. 28) kann die fehlenden Silben in der ersten Verszeile komplettieren. Er könnte aber auch von einem der Kinder des Sprechers stammen: Der Sohn ist nun selbst Vater geworden und übernimmt die Rolle seines Vaters vollends. Der Schlussvers nimmt den ersten Vers wieder auf, wodurch das Gedicht einem Kreislauf gleicht. Nun steht die Verbform „komme“ nicht nur an einer durch das Metrum betonten Stelle, sondern wird auch durch den tatsächlichen Sprechrhythmus hervorgehoben. Während im ersten Vers durch den unvollständigen zweiten Teil eine Pause nach dem Satz erfolgte, wird nun vor dem Schlusssatz durch die dreifachen Punkte eine Sprechpause gesetzt: Ersteres akzentuiert den zögernden Beginn, letzteres die Ankunft. Der Vokativ „Vater“ (V. 28) schließt das Gedicht zu einem versöhnlichen Schluss ab. Vermutlich ist es eines der Kinder Greves, das den Sprecher ruft.

Durch die inhaltliche Analyse ist die dichte Komposition der Ode *Mein Vater* bereits deutlich geworden. Bemerkenswert ist dabei die Ausgestaltung der Syntax: Einerseits enden die Strophen mit einem Satzende oder – bei Strophe 5 und 6 – am Ende eines mit einem Komma getrennten Halbsatzes. Die Abgeschlossenheit der jeweiligen Strophen hilft Greve, die Gedanken zu sortieren; der Übergang zwischen der drittletzten und vorletzten Strophe fügt beide Strophen zu einem Gedanken zusammen. Andererseits weicht der Satzbau stark von der Standardsprache ab. Dies ist ebenfalls durch die Form bedingt: Das strenge Metrum ist einzuhalten. Zugleich ist es aber inhaltlich stimmig, denn die umgestellte Syntax bildet die ‚unsortierte Abfolge‘ des Erinnerns ab.

Die Wahl der Form ist entscheidend: In einem freien Vers hätte Greve zwar ebenfalls die Syntax verstellen können, doch entfällt dort eine formale Begründung, und er läuft Gefahr, dass im Kontext der Shoa die syntaktischen Umstellungen als unpassender hoher Stil missverstanden werden. Angesichts der Schwierigkeit, das erlittene Trauma darzustellen, benötigt Greve eine Absicherung, die er durch die strenge Odenstrophe erhält: einen festen Rahmen zur Ordnung der Gedanken und zugleich das Entfallen der grammatisch festgeschriebenen Syntax, da dies in diesem Rahmen vom Leser akzeptiert wird. Oder mit den Worten Uwe Pörksens: „Hier hat ein Inhalt durch die strenge Form der Ode

seine Freiheit gefunden.“⁴⁰ Die auffällige Syntax ist für den Leser ein stimmiges Gattungsmerkmal der Odenform. Der für die Ode übliche hohe sprachliche Stil auf semantischer Ebene liegt jedoch nicht vor.⁴¹

Für das Gedicht *Freunde*⁴² griff Ludwig Greve auf die dritte asklepiadeische Odenform zurück. In den ersten beiden zwölfsilbigen Versen prallen zwei Hebungen aufeinander, getrennt durch eine Zäsur. Hölderlin hat dies in seinem frühen Schaffen, den Kurzoden, stets hervorgehoben, bei den längeren hymnischen Oden freier gestaltet.⁴³ Dass bei Greve die Zäsur schwach ist oder sie ganz durch den natürlichen Sprechrhythmus entfällt,⁴⁴ ist demnach kein eklatanter Bruch mit dem Metrum. Dies zeigt sich am Urteil von Werner Kraft, der stets einen kritisch-freundlichen Blick auf die ihm zugesandten Texte Greves hat: Er stößt sich bei *Freunde* – im Gegensatz zur eklatanten Brechung der Form in *Mein Vater* (s. o.) – „ganz leicht an der durchgehaltenen Regelmäßigkeit des Metrums.“⁴⁵

Der Titel der Ode ist durch den fehlenden Artikel unbestimmt. Im Laufe des Gedichts wird eine schrittweise Präzisierung vorgenommen, bis schließlich ein Freund namentlich genannt wird und sich der Text als Panegyrik offenbart: Arturo Paoli,⁴⁶ jener Mönch, der Greve und seine Mutter in Lucca vor den Nationalsozialisten versteckt hielt. Der Anlass für die Ode ist das unerwartete Wiedersehen der Freunde 1964 in Lucca.⁴⁷ Verfasst und erstmals veröffentlicht⁴⁸ wurde der Text ungefähr drei Jahre später. Für die Aufnahme in den Gedichtband *Bei Tag* (1974) hat Greve die Ode umfassend revidiert.⁴⁹ An dieser Stelle wird die endgültige Version, die später auch in dem Auswahlband *Sie lacht* (1991) aufgenommen wurde, berücksichtigt. Der zeitliche Abstand ist, anders als bei der Ode *Mein Vater*, nicht auf eine durch das Trauma bedingte Sprachlosigkeit zurückzuführen. Er ist

⁴⁰ Pörksen: Form als Widerstand, S. 82.

⁴¹ Vgl. Thomas Poiss: ‚So ein Unterton von Glück‘ Zur antiken Form im Werk Ludwig Greves. Wiener humanistische Blätter 35, 1993, S. 103-114; hier: S. 106.

⁴² Greve: Gedichte, S. 49.

⁴³ Wolfgang Binder: Hölderlins Odenstrophe. In: Ders.: Hölderlin Aufsätze. Frankfurt am Main 1970, S. 47-75; hier: S. 68.

⁴⁴ „Blut | kreisen“ (V. 1), „davor | reden“ (V. 6), „nahm | spielend“ (V. 9), „Licht | hieltest“ (V. 18), „der Flucht | wechselnde Lager“ (V. 21).

⁴⁵ Brief vom 24. Dezember 1967 (In: Greve: Gedichte, S. 208).

⁴⁶ Genannt wird sein Vorname (V. 18).

⁴⁷ Greve schrieb am 12. Juli 1964 an Wilhelm Lehmann: „Am letzten Tag traf ich in Lucca, wo ich im Krieg gelebt habe, den liebsten Freund auf der Straße: er lebt seit sechs Jahren als Mönch in Argentinien, ich kam aus Deutschland, u. ohne etwas verabredet zu haben, eilten wir aufeinander zu u. stürzten uns in die Arme. Das ließ mich den Lebensgesetzen vertrauen.“ (ebd., S. 205.)

⁴⁸ NZZ (Fernaussage) Nr. 24 vom 25. November 1967 (Samstag). (Vgl. Greve: Gedichte, S. 204.)

⁴⁹ Zu den Varianten vgl. ebd., S. 204f.

durch den Schreibprozess, der neben der regulären Arbeit im Archiv erfolgte, erklärbar:⁵⁰ Greve hatte nur wenige Tage zum Schreiben. Dies waren die Feiertage und Urlaubstage, allerdings nur solche, die er nicht mit der Familie verbrachte. Zugleich half der zeitliche Abstand Greve, den persönlichen Inhalt zu verallgemeinern. Hierfür nahm er die kritischen Anmerkungen von außen dankbar zur Kenntnis.

Das Gedicht ist in zwei Teile geteilt: Der erste schildert das unerwartete Wiedersehen (V. 1-8), der zweite einen Erinnerungsprozess (V. 9-24). Letzterer umfasst zweimal so viele Strophen wie die Schilderung des Anlasses, der zufälligen Begegnung, der das Erinnern motiviert. Wie zuvor in der Ode *Mein Vater*, in welcher der Vater durch den Sohn zu Wort kommt, bleibt es bei einer Einzelrede – ganz aus der Sichtweise des Sprechers. Das Erinnerte wird stark vergegenwärtigt: „War es gestern?“ (V. 9)⁵¹, dennoch erfolgt eine klare Trennung der Zeitabschnitte durch die Wahl der Vergangenheitsform. Dies wird in der vorletzten Strophe zweimal durchbrochen: Erstens durch den Einschub „der Wall schützt noch dieselbe Stadt“ (V. 17) und zweitens durch die direkte Anrede des Freundes „Arturo“ (V. 18). Eine Verknüpfung der Gegenwart mit der Vergangenheit liegt ebenfalls durch die jeweils an der gleichen metrischen Stelle stehenden, nahezu gleichlautenden Wörter „anders“ (V. 7) und „ändern“ (V. 15) vor, außerdem durch die zweifache Wiederholung des Wortes „Auge“ („Aug“ V. 2 – „Auge“ V. 14).

Die erste Strophe beschreibt den unmittelbaren Eindruck des Sprechers beim unerwarteten Wiedersehen mit dem Freund:

Heller spür ich das Blut kreisen, wenn unverhofft
einer, der schon versank, wieder mein Auge sucht,
daß, bevor ich verstehe,
seinen Nacken berührt die Hand. [...] (V. 1-4.)

Das Gedicht beginnt mit einer paradoxen Verwendung des Adjektivs „hell“, das in Verbindung mit dem Gefühlssinn steht („Heller spür ich“ V. 1). Da diese Formulierung für den Leser unerwartet ist, vermittelt sie eine Überraschung des Sprechers. Das Adjektiv „unverhofft“ am Ende des Verses benennt dies direkt. Das tatsächliche Treffen Ludwig Greves mit Arturo Paoli wird durch das Relativpronomen „einer“ (V. 2) verallgemeinert. Auch dies entspricht ganz dem Charakter des Überraschenden, da der Sprecher im ersten Moment nicht realisieren kann (vgl. „bevor ich verstehe“ V. 3), wer sein „Auge sucht“ (V. 2). Die Zufälligkeit des Moments wird durch die aktive Form („sucht“)

⁵⁰ Vgl. hierzu den Anhang der Herausgeber ebd., S. 113-117.

⁵¹ Dies war in der ersten Version noch deutlicher zu lesen: „Damals, heute“; Greve: Gedichte, S. 204.

relativiert, als gäbe es ein „Lebensgesetz“⁵², dass dieses Treffen erfolgen müsse. Dass es sich um ein freudiges Ereignis handelt, wird durch die positive Konnotation des Adjektivs „hell“ bereits mit dem ersten Wort des Gedichts suggeriert. Eine erneute Wahrnehmung des Gefühlssinns („seinen Nacken berührt die Hand“) schließt die Strophe ab. Sie stellt vermutlich eine besonders respektvolle Art der Umarmung dar.

Die Realisierung, wem der Sprecher begegnet ist, erfolgt in der zweiten Strophe: Der „Freund“ (V. 5) wird direkt angeredet. Seit dem letzten Treffen sei viel Zeit vergangen, sie hätten einander viel zu erzählen. Diese Tatsache wird prägnant beschrieben: „Altert jeder für sich“ (V. 5). In der Folge kann der Sprecher seinen Vorsatz nicht sofort einlösen, das Wiedersehen mit „Schweigen“ (V. 5)⁵³ wirken zu lassen:

[...] Altert jeder für sich: komm in mein Schweigen, Freund,
diesen Fußbreit; davor reden in Zungen wir
Narren, Kinder, und anders
tönt in Stimmen die Ungeduld. [...] (V. 5-8.)

Mit „Zungen“ (V. 6) – womöglich eine Anspielung auf die unterschiedlichen Muttersprachen von Greve und Arturo Paoli – steht erneut ein Körperteil an der äquivalenten Stelle im Vers, wo zuvor „Auge“ (V. 2) steht. Wie bei der Ode *Mein Vater* ist die Komposition des Textes äußerst dicht; weitere Körperteile stehen im Folgenden wie ein Leitmotiv als Sprachbilder für die geglückte Flucht Greves vor den Nationalsozialisten und dienen zur Umschreibung der jeweiligen Situation: Zunächst die „Faust“ (V. 12) des Sprechers. Der Kontext ist hier der Versuch des Exilsuchenden, sich in der neuen Umgebung anzupassen:

[...] War es gestern? Ich nahm spielend die Fremde um,
bis der Fremdeste, ich, unter dem Mantel mir
ähnlich vorkam, wenn nur das
Herz nicht lockerte seine Faust. [...] (V. 9-12.)

Der Text suggeriert, dass die „Faust“ unter dem „Mantel“ (V. 10) verborgen gehalten wird. Der Sprecher fürchtet eine Lockerung dieser durch das „Herz“ (V. 12). Dies verweist auf das natürliche Verhalten des Sprechers in einer derartigen Situation: Die Furcht, sein Vertrauen jemandem zu schenken, der ihn womöglich ausliefern könnte. Die zur „Faust“ gebildete Hand steht für die Bereitschaft, sich zu verteidigen. Gleichwohl möchte der Sprecher nicht auffallen, sondern „ähnlich“ (V. 11) werden. Trotz der existentiellen Bedrohung, die sein Untertauchen im faschistischen Italien darstellt, verwendet Greve im Zusammenhang mit dem Versuch der Anpassung das Partizip „spielend“ (V. 9). Bereits

⁵² Das Wort fällt in den bereits zitierten Brief an Wilhelm Lehmann; vgl. Anm. 47.

⁵³ Das gleiche Wort fällt in der Ode *Mein Vater* ebenfalls die vorletzte Betonung des fünften Verses aus.

bei der Ode *Mein Vater* ist das Wort „Spiel“ in einem ernsten Kontext als Ausdruck des Versuchens verwendet (s. o.). In der nun vorliegenden Ode verweist Greve darauf, dass ihm die Anpassung leichtfiel – so leicht, dass er sich davor hütete, sich allzu sicher zu fühlen. Doch bereits durch den Titel *Freunde* und das zuvor beschriebene Wiedersehen weiß der Leser, dass der Sprecher seine Faust lockern wird. Dementsprechend setzt sich die Ode fort:

[...] Doch ein Lachen verriet oder Begeisterung
 überschwemmte das Aug – Flüchtiges, Auge, Mund,
 riß mich hin zu dem andern
 oder wartete er darauf,
 wie in Lucca – der Wall schützt noch dieselbe Stadt –
 du im traumlosen Licht hieltest, Arturo, und
 Steine, wenig behauen,
 fügte Stirne sich deiner Stirne. [...] (V. 13-20.)

Die Lockerung des Sprechers spiegelt sich in der Syntax wider: Auf welches Objekt „verriet“ (V. 13) zu beziehen ist, bleibt unklar. Grammatikalisch kann es „das Aug“ (V. 14) meinen, wahrscheinlicher ist eine Bezugnahme auf das soeben beschriebene (V. 9-12) – d. h. den Versuch des Sprechers, niemanden gänzlich sein Vertrauen zu schenken. Zweimal wird ein Satz durch die Konjunktion „oder“ (V. 13;16) in eine andere Richtung geleitet, zwei Einschübe brechen den Satzbau zusätzlich auf. Auffällig ist der Wechsel des Subjektes im Satz: Zunächst ist es das keiner Person direkt zugeordnete „Lachen“ (V. 13), dann die „Begeisterung“ (V. 13). Beides meint in erster Linie den Sprecher, kann jedoch auch als ein kollektives Erlebnis mit den Freunden verstanden werden.

Die „Begeisterung“ des Sprechers spiegelt sich in einem sprunghaften Satzbau und den Wechsel des grammatikalischen Subjekts: Mit „er“ (V. 16) wird ein Subjekt eingeführt, das nicht zugeordnet werden kann, vermutlich meint Greve sich selbst und nimmt somit eine Distanzierung des Beschriebenen vor. Dies entfaltet gerade im Moment der höchsten Begeisterung eine besondere Wirkung. Durch den weiteren Subjektwechsel zu „du“ (V. 17) wird der Freund selbst direkt genannt – die Assoziationskette hat ihr Ziel einer gemeinsamen Erinnerung erreicht. Damit verknüpft ist die erneute Umschreibung durch Körperteile: „Stirne“ – „Stirn“ (V. 20) ist durch den Anlaut mit „Steine“ (V. 19) eng verknüpft. „Steine“ sind wiederum Teil des „Wall[s]“ (V. 17), der dem Sprecher Schutz bietet. Greve hebt den Schutz, den ihm der Einsatz seines Freundes geboten hat, hervor.

Durch eine längere, asyndetische Aufzählung zu Beginn der letzten Strophe und den Verzicht einer weiteren Zersplitterung des Satzes wird der Satzbau der Ode wieder ruhiger. Dies geht einher mit der Nennung des Wortes „langsamer“ (V. 22):

[...] Scheunen, Klöster, der Flucht wechselnde Lager; doch
 fand ich einen von euch, gingen wir langsamer
 und es bogen die Schultern
 uns ein Obdach vor lauter Krieg. (V. 21-24)

Zur Harmonisierung des Schlusses trägt der jeweils ähnlich lautende Auftakt der beiden Schlussverse („und“ – „uns“ V. 23f.) sowie der vokalische Gleichklang an der jeweils zweiten Betonung („bogen“ – „Obdach“ V. 23f.) bei. Hinzu kommt die an dieser Stelle stark betonte Zäsur und daraus entstehende Sprechpause nach „euch“ (V. 22).

Der festgestellte Wechsel von Eile zu Ruhe bildet die Etappen der Flucht, das Abklingen der Angst, und zugleich den Ablauf des Wiedersiehens, das erst nach eifrigen Gesprächen in das erstrebte Schweigen münden kann, stimmig ab. Greve lässt das Gedicht mit einem besonders starken Bild enden, welches die durchgehende Verwendung der Körperteile zu einer Klimax führt: „die Schultern“ (V. 23) werden zu einem Schutzraum („Obdach“ V. 24). Dieses Bild betont die Humanität, die Greve erlebt hat. Der Sprecher war trotz der Umstände, deren direkte Bezeichnung („vor lauter Krieg.“ V. 24) das Gedicht abschließt, sicher und betont dies rückblickend damit, dass die „Flucht“ (V. 21) trotz der lebensbedrohlichen Situation nicht in Eile erfolgte. Das Gedicht schließt erneut mit einer Verallgemeinerung („eine[r] von euch“ V. 22) und verweist zum unbestimmten Titel zurück. Einen solchen Kreisschluss enthält auch die Ode *Mein Vater*.

Greve hat neben der alkäischen Strophe (*Mein Vater*) und der asklepiadeischen Strophe (*Freunde*) auch die dritte antike Strophenform verwendet, die in der deutschen Literatur etabliert ist: die sapphische Strophe, u. a. in dem Widmungsgedicht an die jüdische Intellektuelle Hannah Arendt (1906-1975).⁵⁴ Die Form ist nicht auf den ersten Blick erkennbar: Greve verwendet sie „gut versteckt im philologisch korrekteren Zeilenfall des Musters AAB.“⁵⁵

Inzwischen gilt in altgriechischen Metriken die Übereinstimmung, dass die sapphische Strophe aus linguistischer Perspektive dreizeilig zu lesen sei.⁵⁶ Dies entspricht bereits bei antiken Editoren nicht der tatsächlichen Kolometrie (Zeilensetzung). Vermutlich aus praktischen Gründen wird ein vierter Vers abgetrennt, wodurch das Schema dreier Elfsilber und eines Fünfsilbers (Adoneus) entsteht. Die linguistische Einheit des letzten

⁵⁴ Greve: Gedichte S. 57.

⁵⁵ Thomas Poiss: Die Zeitlichkeit des Gedichts. Überlegungen zu antiker und moderner Lyrik am Beispiel von Sappho frg. 1 (V.), Hor. carm. 1,32 und Ludwig Greves Gedicht Hannah Arendt. In: Ulrich Schmitzer (Hg.): Enzyklopädie der Philologie. Themen und Methoden der klassischen Philologie heute. Göttingen 2013, S. 11-34; hier: S. 27.

⁵⁶ Vgl. Dietmar Korzeniewski: Griechische Verslehre. Darmstadt 1968, S. 130.

Elfsilbers mit dem Adoneus ist bei Sappho und Alkaios durch nicht seltene Zeilensprünge innerhalb von Wörtern eindeutig erkennbar. Wenige dieser Zeilensprünge sind noch bei Horaz zu finden. In der lateinischen Dichtung ist fortan auch linguistisch von einer vierzeiligen Strophe zu sprechen. Die Rezeption der sapphischen Strophe in den modernen Literatursprachen lief über diese vierzeilige lateinische Form. Während die Orientierung Greves an Borchardt beim Verfassen der alkäischen Ode *Mein Vater* höchstwahrscheinlich, aber nicht abschließend belegbar ist (s. o.), ist in der Ode *Hannah Arendt* die Bezugnahme unzweifelhaft: In der deutschen Literatur verwendet nur Borchardt die sapphische Strophe in dem „philologisch korrekteren Zeilenfall“.

Das Gedicht thematisiert die Begegnung Greves mit der bedeutenden Philosophin. Arendt weilte 1975, kurz vor ihrem Tod, im Marbacher Archiv und sortierte die ihr hinterlassenen Briefe von Karl Jaspers. Mit ihrem akademischen Lehrer Jaspers verband sie eine enge Freundschaft und „Arbeitsgemeinschaft“.⁵⁷ Arendt überließ die Briefe dem Marbacher Archiv.⁵⁸ Darauf wird im Gedicht verwiesen: „Jeden Morgen am Schreibtisch // saß sie im Gespräch mit dem toten Lehrer, / seine Briefe ordnend“ (V. 18-20). Diese Information erhält der Leser jedoch erst spät – ebenso erfährt er zunächst nicht, dass ein Treffen in einem Café der konkrete Schauplatz der vorliegenden Ode ist.⁵⁹ Das späte Offenlegen der eigentlichen Raumsituation geht einher mit der Verzauberung des Sprechers zu Beginn des Textes. Das Auftreten der mit dem Sprecher verabredeten Hannah Arendt gleicht einer „irdischen Epiphanie“⁶⁰. Das Ambiente wird ausgeblendet, nur die Person steht im Fokus, die den Raum – den der Leser noch nicht zuordnen kann – betritt:

Drei, vier Stufen tastet herab, als sei da
Wasser, diese Frau von woher – das bunte
Kleid, amerikanisch, bedeutet nichts, der Stolz ist das Fremde,
so ein Zug von Wildheit um ihren Mund, wo
sah ich das? auf griechischen Münzen, unscharf
hie und da am Rand, wo die Fingerkuppen vieler Geschlechter
diesem Gott ein bißchen Gefühl beibrachten,
seiner Jugend Hinfälligkeit. Die Stimme ...
solches Wetter grollen und lachen hört man selten im Alltag,
keine Sängerin, aus Gedanken holt sie
einen Klang wie die aus der Luft. [...] (V. 1-11.)

⁵⁷ Vgl. Dieter Lamping: Karl Jaspers als philosophischer Schriftsteller. Schreiben in weltbürgerlicher Absicht. Stuttgart 2018, S. 41-43.

⁵⁸ Kommentar in Greve: Gedichte, S. 217.

⁵⁹ Dies offenbart sich zum Ende der vierten Strophe: „Das Lächeln / grüßte mich im vollen Café“ V. 11f.

⁶⁰ Treffend formuliert von Poiss: Zeitlichkeit des Gedichts, S. 28.

Der Satzbau erzeugt Spannung: Das Subjekt zu „tastet“ (V. 1) wird erst nach dem Einschub („als sei da / Wasser“ V1f.) genannt. Durch die Umstellung der Syntax ist kein fließendes Lesen möglich; um die grammatischen Beziehungen nachvollziehen zu können, muss der Leser alle Satzglieder einzeln oder wiederholt lesen. Hinzu kommt, dass der Beginn mit gleich drei Hebungen gefüllt ist: „Drei, vier Stufen“ (V. 1). Beim Zählen muss der Leser kurz pausieren. Das „Tasten“ der Frau spiegelt sich in Syntax und Rhythmus, aber auch die gespannte, erwartungsvolle Wahrnehmung des Sprechers. Das Stauen des Sprechers über diesen Moment äußert sich in der grammatisch unvollständigen Frage „von woher“ (V. 2).

Der zweite Teil der ersten Strophe liest sich deutlich flüssiger: Der Satzbau ist geordnet und beginnt beim Subjekt („das bunte Kleid“ V. 2f. sowie „der Stolz“ V. 3). Die Gedanken des Sprechers haben sich sortiert. Er beginnt einzelne Merkmale Hannah Arendts zu beschreiben und zu deuten. Ihrer Kleidung misst er keine größere Bedeutung zu („das bunte / Kleid, amerikanisch, bedeutet nichts [...]“ V. 2f.), es beantwortet nur oberflächlich die zuvor gestellte Frage („von woher“). Das Besondere der auftretenden Figur ist nicht von ihrer „amerikanischen“ Staatsbürgerschaft abhängig: „der Stolz ist das Fremde“ (V. 3). Im Kontext der Biographie Greves wird durch die gemeinsame Exilerfahrung eine Verbindung des Sprechers mit Hannah Arendt hergestellt. Greve belässt es aber bei einer impliziten Verbindung. Arendt ist das Thema der Ode, nicht er selbst.

Im Folgenden macht Greve die „Andersartigkeit [...] von Hannah Arendts Person erfahrbar“⁶¹, indem er weitere Beschreibungen eng miteinander verschachtelt anführt und so eine stimmige Assoziationskette erzeugt. Zwar kommt ihm die „Wildheit um ihren Mund“ (V. 4) bekannt vor („wo / sah ich das?“ V. 3f.), doch führt dies mit den „griechischen Münzen“ (V. 4) weit vom Alltag zurück. Gerade dadurch, dass zunächst ein Vergleichspunkt angekündigt wird, dieser jedoch derart fern liegt, wird die Besonderheit der Hannah Arendt umso mehr betont. Zugleich liegt ein Rückbezug zur Antike vor, der einzige direkte in den Oden Greves:

Das Gedicht selbst spielt nur durch den Münzvergleich auf die Antike an, und durch die im Münzbild – wenn auch abgewetzt – präsente Gottheit verweist das Gedicht auf das, was es im 20. Jahrhundert nicht mehr sein kann und trotzdem ist: ein Hymnus.⁶²

⁶¹ Ebd., S. 28.

⁶² Ebd., S. 28.

Die Anklänge des antiken Hymnus dienen der Würdigung der Hannah Arendt. Greves Oden sind Panegyrik – auf den Vater, auf die Freunde und nun auf Hannah Arendt. Der Sprecher hebt sie von der breiten Masse durch die „Stimme“ (V. 8) ab, denn man höre so eine „selten im Alltag“ (V. 9). Der Vergleich mit dem „Gott“ ist ironisiert durch den Verweis auf „seiner Jugend Hinfälligkeit“ (V. 8), also einem Attribut, dass gegen die Unsterblichkeit der Gottheit spricht. Die Gedanken des Sprechers zu „Mund“ und „Stimme“ werden jeweils zur Mitte einer Strophe in eine neue Richtung gelenkt. Seine Gedanken sind im ständigen Fluss: Keine Strophe schließt mit einem Punkt ab. Die Pause an Strophenende wird abgemildert.

Es entstehen laufend neue Assoziationen. Hannah Arendts Lächeln lässt den Sprecher über die zuvor nur angedeutete gemeinsame Exilerfahrung („der Stolz ist das Fremde“ V. 3) direkt meditieren:

[...] Das Lächeln
grüßte mich im vollen Café – und angelehnt wie zu Pessach
teilten wir den Vorrat, das Scharfe, auch das
Süße der Verbannung, die Freiheit. [...] (V. 11-14; meine Hervorhebung.)

An dieser Stelle wird erstmals die Raumsituation des Gedichts offengelegt (s. o.). Die späte Nennung betont den Eindruck, den die „irdische Epiphanie“ zuvor im Sprecher erweckt hat. Das gemeinsame Essen, eine Alltagssituation, wird zum Mahl des Pessach-Fests, das an den Auszug der Israeliten aus Ägypten erinnert: Im Rahmen dieses jüdischen Festes werden scharfe und süße Speisen zusammen aufgetischt, um an die Befreiung von der Sklaverei in Ägypten zu gedenken.⁶³ Das Exil („Verbannung“ V. 14) erhält durch die Verbindung von „Scharfe“ mit „Süße“ (V. 13f.) eine ambivalente Konnotation – das positive wird durch die Stellung zu Versbeginn jedoch betont. Ähnlich wie in der zuvor analysierten Ode (*Freunde*) der Umgang mit der Exilerfahrung als „spielerisch“ umschrieben wird (s. o.) und mit einem positiv konnotierten Wort verbunden ist. Das Exil als jüdisches Selbstverständnis vereint die anwesenden Personen.

Auf welche Weise der Austausch des Sprechers mit Hannah Arendt erfolgt, bleibt zunächst vage. Die Identifizierung mit seinem Gast versetzt den Sprecher in seine Jugendzeit zurück, also in den Lebensabschnitt, in dem er zur Flucht getrieben wurde:

[...] Ihre
Lippen zuckten, wenn ich wie früher, um ein Mädchen zu halten,

⁶³ Vgl. ebd., S. 29; Kommentar in Greve: Gedichte, S. 217.

vor Begeisterung das Verkehrte sagte,
und die Antwort hinwerfend, ohne lang zu
zielen, stand da wirklich ein Mädchen. [...] (V. 14-18.)

Zweifelsohne ist es komisch, wenn ein einundfünfzigjähriger Mann mit einer fast zwanzig Jahre älteren Frau wie mit einem Mädchen, das er beeindrucken möchte („um ein Mädchen zu halten“ V. 15), spricht. Greve steigert die Unangemessenheit der Situation noch, indem er seine Gegenüber selbst als ein Mädchen darstellt. Doch er macht sie gerade durch diese Unstimmigkeit stimmig. Schließlich kam Hannah Arendt nach Marbach, um den Briefwechsel ihres „Lehrers“ Karl Jaspers zu sortieren (s. o.), den sie als junge Studentin kennengelernt hatte:

[...] Jeden Morgen am Schreibtisch
saß sie im Gespräch mit dem toten Lehrer,
seine Briefe ordnend; wer eintrat, solch ein
Blick empfing ihn voller Erwartung, daß sich noch der geringste
Mühe gab, sie nicht zu enttäuschen. [...] (V. 18-22.)

Nun hat das Gedicht seine Begleitumstände weiter offengelegt, allerdings um unmittelbar wieder allgemein von Arendt zu berichten:

[...] Abends
schmeckte ihr das Essen, wenn Freunde kamen
aus der Welt, sie fand in drei Sprachen Wohnung. [...] (V. 22-24.)

Waren die Vergangenheitsformen zuvor dadurch motiviert, dass ein vergangenes, einmaliges Ereignis beschrieben wurde, so ist jetzt dem Leser durch die Wahl der Zeitform bewusst, dass Hannah Arendt verstorben ist. Das „Essen“ (V. 23) meint hier die tägliche Mahlzeit im Gegensatz zum Pessach-Mahl zuvor (V. 12).⁶⁴ Das Gedicht wird zum Nachruf.⁶⁵ Greve, der selbst infolge der Flucht mehrsprachig wurde, betont eine Begleitererscheinung des Exils.⁶⁶ Mit der Konjunktion „aber“ leitet Greve einen überraschenden Schluss ein:

[...] Aber von uns wer,
mitten im Gespräch sich nach vorne beugend,
kann noch so Gedichte hersagen, deutsche,
Wort für Wort ... Sie trugen die Bürde, Hannah, nichts ging verloren.
(V. 24-27.)

⁶⁴ Vgl. Poiss, Zeitlichkeit des Gedichts, S. 29f. Poiss macht dies an der Unbestimmtheit des Wohnortes („in drei Sprachen“) und der Umstellung der Phrase „aus aller Welt“ (Hervorhebung im Original) fest.

⁶⁵ Greve wollte das Gedicht ursprünglich in der Süddeutschen Zeitung anlässlich des ersten Todestages von Hannah Arendt veröffentlichen, es wurde jedoch nicht gedruckt. (Vgl. Greve: Gedichte, S. 218.)

⁶⁶ Zur Mehrsprachigkeit jüdischer Exil-Autoren vgl. Andreas Wittbrodt: Mehrsprachige jüdische Exilliteratur. Autoren des deutschen Sprachraums. Problemaufriß und Auswahlbibliographie. Aachen 2001.

Hannah Arendt, die im Exil die Sprache ihrer Veröffentlichungen wechselte, kann noch immer deutsche Gedichte rezitieren. Wie bei den zuvor analysierten Oden verweist der Schluss erneut auf den Beginn – hier formal durch eine erneut unvollständig formulierte Frage („von uns wer“ V. 24 – „von woher“ V. 2). Die Schlussbehauptung „nichts ging verloren“ (V. 27) wird von Poiss als brisant aufgefasst.⁶⁷ Er sieht hier eine Abkehr von Adornos Verdikt, da es sich auch um nach 1945 verfasste Gedichte handeln könne.⁶⁸ Diese Überlegung ist wenig plausibel. Das Aufsagen von Gedichten ist in erster Linie mit einem Ideal von Bildung verbunden, dem sich Arendt bereits als Schülerin und später als klassische Philologin (im Nebenfach) verpflichtete.⁶⁹ Es geht hier um das Bewahren einer humanistischen Kultur. Das Schreiben dieser Zeilen, das Verfassen der Ode an eine den Humanismus repräsentierende Person, ermöglicht es Greve, die jüdische und die deutsche Identität zusammen anzunehmen.

Greve beschreibt zum Schluss der Ode eine sehr intime Situation, was durch die Anrede mit dem Vornamen bei Beibehaltung des Siezens deutlich wird. Arendt rezitiert das Gedicht „sich nach vorne beugend“ (V. 25). Sie spricht also leise und isoliert sich und Greve von den übrigen anwesenden Personen im Café. Durch die Nennung des jüdischen Namens „Hannah“ (V. 27) hebt Greve hervor, dass es sich um einen jüdischen Dialog handelt: Es ist die Unterhaltung zweier jüdischer Exilanten, die an einem der wichtigsten Orte für die deutsche Literatur – dem Literaturarchiv Marbach – die deutsch-jüdische Tradition der Weitergabe von Bildung pflegen.

Die analysierten Oden sind allesamt Widmungsgedichte. Dabei unterscheiden sich die vorigen in einem wesentlichen Punkt von der Ode an Hannah Arendt: Das kommunikative Potential bei der Bezugnahme auf die Personen ist eingeschränkt – solange der Leser den biographischen Kontext nicht kennt. Inzwischen ist der Kontext für den (interessierten) Leser durch veröffentlichte Briefe, autobiographische Prosa und den Kommentar der Werkausgabe leicht zugänglich. Dennoch ist davon auszugehen – davon zeugen die Briefwechsel, bei denen der Work in progress besprochen wird – dass der Hauptimpuls das Schreiben selbst und nicht die Außenwirkung war. Es ist eine persönliche Panegyrik, die sich nicht um ein öffentliches Feiern der Personen bemüht, sondern ein Zeichen der persönlichen Wertschätzung ist.

⁶⁷ Vgl. „[...] aber dann stehen dort die unerhörten Worte: 'nichts ging verloren'.“ (Poiss: Zeitlichkeit des Gedichts, S. 30.)

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Vgl. Irmela von der Lühe: Über Hannah Arendts Gedichte. In: Hannah Arendt: Ich selbst, auch ich tanze. Die Gedichte. München, Berlin, Zürich 2015, S. 87-112; hier: S. 87.

Um diese Wertschätzung zeigen zu können, hat Greve seine Texte veröffentlicht. Hannah Arendts Gedichte hatten jedoch den Charakter von persönlichen Notizen und blieben gut 40 Jahre nach ihrem Tod unentdeckt, wurden aber inzwischen ediert. Darunter befinden sich zwei Gedichte in Distichen, folgendes trägt den Titel *Palenville*, indem „das Ferne“ möglicherweise als eine Erinnerung an das Leben vor dem Exil gedeutet werden kann:

Spannlos winkt mir hinter gehäufeten Hügeln die Weite
Und das Ferne bricht durch, leuchtend wie Mond in der Nacht.⁷⁰

Die Form dient in Greves übrigen Gedichten in antiken Vers- und Strophenformen nahezu ausnahmslos einer biographischen Verarbeitung sowie der Ordnung der assoziativ kommenden Gedanken und bildet teilweise die eigene Unfähigkeit ab, Worte zu finden. Die Anlässe dazu sind vielfältig: ein Ehestreit (*Wie kam der Streit ...*⁷¹), die Erinnerung an eine Jugendliebe (*Sie lacht*⁷²), eine der Tochter Cornelia gewidmete Ode (*Fremde Tochter*⁷³), ein Liebesgedicht an die Frau (*Aufzeichnung*⁷⁴) sowie zwei Stadtgedichte (*Juni in der Stadt*⁷⁵ und *Marbach, am Bahndamm*⁷⁶). Auffallend ist, dass Greve mit *Vor Pferden*⁷⁷ eine Ode für die Auswahlangabe *Sie lacht* (1991) wieder verwarf, die biographische Züge nicht unmittelbar enthält. Seine Oden sind somit in erster Linie ein biographisches Projekt.

Harald Hartung schreibt in seinem Nachwort zur kritischen Ausgabe der Gedichte Greves: „Selbst ein Streit zwischen Eheleuten erhält so Würde und Tiefe, wenn er in das Maß der alkäischen Strophe gefaßt wird“⁷⁸. Dies ist jedoch nur ein Nebeneffekt; die eigentliche Funktion des Versmaßes ist es, die Situation stimmig in eine lyrische Form fügen zu können. In dem von Hartung angesprochenen Gedicht (*Wie kam der Streit ...*) liegt eine ähnliche Sprechsituation vor wie in den bereits analysierten Gedichten. Die Umstände sind sicherlich weit weniger dramatisch – doch auch bei einem Ehestreit ringen die Protagonisten nach angemessenen Worten. Auch hier ist es gerade die *Stimmigkeit des Unstimmigen*, die den Reiz der Odenform für die Beschreibung des Ehestreits ausmacht. Ein

⁷⁰ Arendt: Ich selbst, auch ich tanze, S. 62. Das andere Distichon ist ohne Titel überliefert (S. 45).

⁷¹ Greve: Gedichte, S. 47.

⁷² Ebd., S. 50.

⁷³ Ebd., S. 51.

⁷⁴ Ebd., S. 52.

⁷⁵ Ebd., S. 48.

⁷⁶ Ebd., S. 58.

⁷⁷ Ebd., S. 85.

⁷⁸ Harald Hartung: Ein Unterton von Glück. Einladung, die Gedichte Ludwig Greves zu lesen. In: Ebd., S. 253-262; hier: S. 260.

weiterer zentraler Aspekt von Greves Werk, der mit dieser Form zusammenhängt, wird ebenfalls deutlich: die Distanzierung des Sprechers und somit des Autors von seiner eigenen Position.

Einen chronologischen Abschluss des Odenschaffens bildet *Marbach, am Bahndamm*, das als eine Art Danksagung an seine Arbeitsstelle zu verstehen ist. Das Gedicht beschreibt einen Abschnitt von Greves Weg von der S-Bahnstation zur Arbeit im Marbacher Archiv. Greve wählt einen Umweg, um den „Straßenverkehr [zu] umgehn“ (V. 5). Dabei genießt er die „Freundlichkeiten“ (V. 2) am Wegrand: Er zählt verschiedene Pflanzen auf, die teilweise wild wachsen („Holunder“; „Brennesseln“ V. 10), teilweise in „Schrebergärten“ (V. 11) angebaut werden („Zinnien, Kohl, Tomaten“ V. 17). Greve steht hier in der Tradition der Naturlyrik. Der Weg ist nicht wie die Straßen der Stadt gerade und eben („mal / ein Buckel, eine Höhlung, wie’s kommt“ V. 14f.). Dies steht im Kontrast zur verwendeten strengen Odenform. Die Form selbst ordnet die unsortierten Gedanken des Sprechers. Es liegt ein fließendes Übergreifen der Strophen vor, wodurch der Textfluss ununterbrochen ist. Dies bildet den Weg des Sprechers zur Arbeit ab, der in einer Bewegung ohne Pausen erfolgt.

In seiner letzten Ode musste Greve die Formwahl, anders als bei seiner ersten Ode *Mein Vater*, nicht mehr hinterfragen. Er hat – auch dank seiner Leseerfahrungen während der Arbeit im Archiv – ein Mittel gefunden, sein autobiographisches Werk zu Papier zu bringen. Die Odenrezeption Greves beginnt mit einer formalen und einer an einen Anlass gebundenen Notwendigkeit, was sich gegenseitig bedingt: Ohne die Form wäre es ihm nicht möglich gewesen, den Anlass zu erfüllen – das heißt: den Verlust des Vaters zu beklagen. Ohne einen solchen Anlass hätte er nicht auf die Form zurückgreifen müssen. Wie kaum ein anderer Dichter fasst Greve in der Freiburger Rede seine eigene (Oden-)Poetologie prägnant zusammen:

Ich hatte lange, mehr oder minder bewußt, in sogenannten freien Versen nach einer Regel gesucht ... „qui corrige l’émotion“, wie der Maler Braque notierte. Wie eine Zeile steigt oder fällt, wurde bedeutsamer als ihr Inhalt, ja es verlieh ihm erst, wonach ihn verlangte: Musikalität. Andere suchen Halt in einer Gruppe oder Überzeugung, ich fand ihn in der alten, immer neu zu gewinnenden Form der Ode. Anfangs scheute ich davor noch zurück [...] erst, als ich mich stellen mußte, in dem Gedicht an meinem Vater, faßte ich Mut zu ihr, weil sie der bald drängenden, bald stockenden Anrede Widerstand bot.⁷⁹

⁷⁹ Greve: Gedichte, S. 110.

Die Einzeltextanalysen haben in der festen Odenstrophe eine Möglichkeit für den Dichter erkannt, die widersprüchlichen Gedanken und die eigene Sprachlosigkeit zu formen. Greve nennt dies ein „Stottern“, dass er aussprechen möchte. Die strenge Form ermöglicht es Greve, das Stottern in geregelte Bahnen zu lenken. Zugleich kann die Form das Suchen nach Worten abbilden, da ein verstellter Satzrhythmus zur Gattungskonvention gehört.

Durch das Braque-Zitat („qui corrige l'émotion“) umschreibt Greve das Verfahren der Distanzierung. Dies gelingt erstens durch die Odenform, deren metrische Regeln den Autor häufig dazu zwingen, inhaltliche Aspekte zugunsten der „Musikalität“ anzupassen. Zweitens durch Stilfiguren wie das *pars pro toto*: Die Hand oder ein anderes Körperteil steht für die ganze Person. Durch den Moment der Distanz grenzt sich Greve von der lyrischen Strömung der *Neuen Subjektivität* ab – er suchte keinen „Halt in einer Gruppe“, sondern den „Widerstand“ der Odenform.

Die Wahl der Odenform ist nicht als Versuch zu sehen, die Antike als ein Ideal zu beschreiben: „Ohne restaurativen Nachdruck wird die antike Form aus einem existentiellen Motiv erneut sprachbildend: Die Form ermöglicht gültiges Sprechen, den einfachen Ausdruck des anders Unsagbaren.“⁸⁰ Diese von Thomas Poiss erkannte Funktion der Ode konnte bei der Analyse der Gedichte immer wieder festgestellt werden. Das „Unsagbare“ bezieht sich insbesondere auf *Mein Vater*. Für sämtliche Oden gilt, dass eine Suchbewegung beschrieben wird. Das Suchen tastet sich entlang der Form und führt zu einem harmonischen Schluss. Hier liegt der erhebliche Unterschied der Lyrik Greves zu seiner Prosa: Sie ist „identitätsstiftend und glücklich gelungen“⁸¹. Dies ist nicht aus einem ästhetischen Urteil gesprochen, sondern meint den Gewinn, den der Autor selbst aus seinem Schaffen ziehen konnte. Greve selbst erkennt in seiner Freiburger Rede das Gelingen seiner Gedichte an, wobei er die Bedeutung der Odenform betont:

Es zeigte sich, daß mir so eine Sprache, sagen wir, der Sterblichkeit gelang, die vielleicht vor beiden bestehen kann, den Opfern wie den Lebenden. Das gibt manchen Gedichten, ob ich auch schweren Mutes anfing, so einen Unterton von Glück, warum sollte ich das leugnen. Die antike Form muß nicht das letzte Wort sein, aber wer einmal da durchgegangen ist, verhält sich anders, bestimmter, auch ohne ihren Schutz.⁸²

⁸⁰ Poiss: Unterton des Glücks, S. 104.

⁸¹ Vgl. Holger Gehle: Bemerkungen zu Ludwig Greves autobiographischer Prosa. In: Mireille Tabah et al. (Hgg.): Gedächtnis und Widerstand. Festschrift für Irene Heidelberger-Leonard. Tübingen 2009, S. 203–213; insb. S. 212.

⁸² Greve: Gedichte, S. 110.

Der „Unterton von Glück“ ist ein wichtiger Hinweis für die Wahl von *Sie lacht* als Titel für Greves Auswahl Ausgabe: Greve möchte die positive Ausrichtung, die Humanität seines autobiographischen Werkes und den persönlichen Erfolg des Schreibens betonen. So wie auch der Anlass für die Ode an *Hannah Arendt* zwar ein tragischer ist, aber das Gedicht selbst positiv und triumphierend – wie eine Panegyrik – die große Denkerin feiert. Diese Ode ist zugleich ein Bekenntnis zur jüdischen Bildungstradition, die eng mit der Pflege der deutschen Literatur verknüpft ist. Ludwig Greve, der ehemalige Leiter des Literaturarchivs in Marbach, war zugleich Deutscher und Jude. Dadurch steht Greve, auch wenn er die antike Literatur nicht direkt rezipiert, innerhalb der Traditionlinie des europäischen Humanismus.

Die Einladung Greves, vor Studenten sein Werk vorzustellen, zeugt von einem Gelingen auch im Sinne der Anerkennung durch die Öffentlichkeit. 1988 erhielt Greve den Literaturpreis der Stadt Stuttgart, 1991 wurde er zum korrespondierenden Mitglied der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur gewählt. Die größte Auszeichnung, den Peter Huchel-Preis 1992, erhielt er jedoch posthum.

8. Peter Readings pessimistischer Humanismus

8.1 Außenseiter im Literaturbetrieb: Peter Reading (1946-2011)

Peter Reading, who has died aged 65, was a poet whose stark candour and verbal brilliance took the tradition of British miserabilism to new heights. (The Telegraph)⁸³

Peter Reading wird in einer Anthologie als Dichter vorgestellt, der inhaltlich für seine hässlichen Themen und formal für die Verwendung antiker Versformen bekannt sei.⁸⁴ Diese Hervorhebung suggeriert, dass antike Vers- und Strophenformen in der modernen britischen Lyrik eine Ausnahmeerscheinung sind – auch wenn sehr oft W. H. Auden (1907-1973) als wesentliche Inspirationsquelle der bedeutenden Movement-Dichter um Philip Larkin (1922-1985) genannt wird.⁸⁵ Unter „Movement“ werden die Lyriker zusammengefasst, die in den fünfziger Jahren die Lyrikszene Großbritanniens maßgeblich prägten. Gemeinsam hatten sie einen lakonischen Stil, der sie an die Dichter der Auden-Group aus den 30er Jahren erinnern lässt – zu dieser Zeit hatte Auden sich noch nicht den antiken Versmaßen zugewandt. Die Orientierung an dieser Phase im Werk Audens ist sicherlich auch einer der Gründe, weshalb die Rezeption antiker Vers- und Strophenformen ausblieb. Grundlegend ist, dass die Movement-Dichter formale Experimente ablehnten. Die formale Antikenrezeption kann in der englischsprachigen Literatur – auch im Fall Auden (Kap. II,4) – als experimentell bezeichnet werden. Dies gilt anscheinend besonders für britische Autoren: Weitere englischsprachige Autoren aus dem Korpus dieser Arbeit stammen vorwiegend aus Nordamerika (siehe I,2.2).

Larkin und den übrigen Dichtern des Movement war es zudem wichtig, verständlich zu schreiben. Eine wenig verbreitete Form ist diesbezüglich nicht förderlich, da sie den Leser vom Inhalt ablenken kann. Ihre Vormachtstellung verlor „The Movement“ Ende der fünfziger Jahre zum einen an die mit der Arbeiterklasse verbundenen Angry Young Men, deren Wirkungskraft vor allem im Drama und in der Erzählung lag, sowie zum anderen an eine schlicht „The Group“ genannte Ansammlung von Dichtern, die im Gegensatz zu ihren Vorgängern stärker miteinander interagierten.⁸⁶ Letztere übernahmen zwar

⁸³ Nachruf vom 22.11.2011. Ohne Autor. <https://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/8907920/Peter-Reading.html>; zuletzt aufgerufen am 26.04.2022.

⁸⁴ Keith Tuma (Hg.): *Anthology of Twentieth-Century British & Irish Poetry*. New York, Oxford 2001, S. 725.

⁸⁵ Vgl. hier und im Folgenden: Peter Hühn: *Geschichte der englischen Lyrik 2*. Tübingen, Basel 1995, S. 262-264; ferner: Jenny Stringer (Hg.): *The Oxford Companion to Twentieth-Century Literature in English*. Oxford, New York 1996, S. 468.

⁸⁶ Vgl. Stringer: *The Oxford Companion*, S. 270. Vertiefend: Roger Garfitt: *The Group*. In: Michael Schmidt, Grevel Lindop (Hgg.): *British Poetry Since 1960. A Critical Survey*. Oxford 1972, S. 13-69.

die thematische und formal eher konservative Haltung des Movement, äußerten sich aber direkter zu politischen Themen und waren experimentierfreudiger. Zudem traten Autoren wie Ted Hughes (1930-1998) in Erscheinung, die ohne Weiteres keiner Strömung zugeordnet werden können.

Eine inhaltliche Antikenrezeption hat es in der britischen Lyrik gegeben,⁸⁷ insbesondere um politische oder gesellschaftliche Entwicklungen zu beschreiben. Der studierte Altphilologe Tony Harrison (*1937) thematisiert beispielsweise die soziale Spaltung des Landes, die sich im Unterricht der Classics (alten Sprachen) – und damit einer Ausprägung des Humanismus – offenbart:

[...] We boys can take old Hansards and translate
the British Empire into SPQR
but nothing demotic or too up-to-date,
and *not* the English that I speak at home, [...]
(Tony Harrison: *Classics Society*, V. 6-9.)⁸⁸

Dialekt und Hochsprache stehen sich gegenüber. Der Dialekt ist nicht mit dem Lateinischen vereinbar und wird somit abgewertet. Das Gedicht erzählt von einer in englischen Eliteschulen noch bis in die fünfziger Jahre praktizierten Übung der Übersetzung von Parlamentsreden ins Lateinische.⁸⁹ Harrison stellt fest, dass die Schüler damit Fähigkeiten erlernen, die weder für breite Bevölkerungsschichten („nothing demotic“ V. 8) noch gegenwartsbezogen („up-to-date“ V. 8) seien. Die Elite des Landes grenzt sich unter den Deckmantel des Humanismus bewusst von bildungsfernen Milieus ab. Harrison vereint als Kind der Arbeiterklasse, das dank eines Stipendiums auf eine Privatschule gehen konnte, beides in einer Person.

Der Niedergang des britischen Empire inspirierte ferner englischsprachige Dichter des gesamten Commonwealth, die Kolonialgeschichte mit intertextuellen Bezügen zur Antike zu beschreiben. Ein bekanntes Beispiel ist Derek Walcotts (1930-2017) *Omeros*, der sich jedoch formal an Dantes *Comedia* orientiert.⁹⁰ Es bleibt weiterhin ein Ausnahmefall, wenn der Leser eine antike Strophenform entdeckt, wie z. B. die sapphische Ode *Bedtime Story* von George MacBeth (1932-1992), der zu „The Group“ gezählt wird. Hier der Schluss der Ode:

⁸⁷ Vgl. hierzu Kai Merten: *Antike Mythen – Mythos Antike. Posthumanistische Antikerezeption in der englischsprachigen Lyrik der Gegenwart*. München 2004. Der Begriff „posthumanistisch“ erscheint nicht geeignet, um Tony Harrisons Lyrik zu beschreiben.

⁸⁸ Tony Harrison: *Collected Poems*. London 2016, S. 130.

⁸⁹ Vgl. Merten: *Antike Mythen*, S. 90.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 168-202.

[...] Later the Queen was informed. There were no more
 Men. An impetuous soldier had killed off,
 Purely by chance, the penultimate primate.
 When she was certain,
 Squadrons of workers were fanned through the Congo
 Detailed to bring back the man's picked bones to be
 Sealed in the archives in amber. I'm quite sure
 Nobody found them
 After the most industrious search, though.
 Where had the bones gone? Over the earth, dear,
 Ground by the teeth of the termites, blown by the
 Wind, like the dodo's.⁹¹

Der Mensch droht, nachdem er selbst zahlreiche Lebewesen ausgerottet hat,⁹² sich selbst wie den Laufvogel Dodo auszurotten („like the dodo's“ V. 52). MacBeth verknüpft dieses düstere Szenario mit der britischen Kolonialgeschichte und negiert jegliche Menschlichkeit. Der Titel *Bedtime Story* („Gutenachtgeschichte“)⁹³ steht im Kontrast hierzu, da solche Geschichten in der Regel mit einem positiven und optimistischen Menschenbild verknüpft werden. Auch die Wahl der antiken Strophenform ist als Mittel der Kontrastierung zu deuten: Sie steht für humanistische Werte, die auf der inhaltlichen Ebene negiert werden. Zugleich suggeriert MacBeth, dass Werte wie Humanität fortbestehen, sofern Autoren die literarische Tradition fortschreiben und Leser die Bezugnahmen auf eine antike Form erkennen. Diese Botschaft wird vermutlich nur ein elitärer Kreis verstehen, da die sapphische Strophe im englischen Sprachraum wenig bekannt ist.⁹⁴

Der britische Lyriker und Literaturwissenschaftler Tom Paulin nennt Reading einen Dichter des „Junk Britain“⁹⁵. Paulin reduziert ihn damit auf die nationale Ebene, was durch den Vergleichsaspekt („Poetry and the Nation State“), der seinem Essayband zugrunde liegt, begründet ist. Reading hat, so die These der vorliegenden Arbeit, ausgehend von der britischen Situation einen allgemeineren Blickwinkel, also die *conditio humana*, im Sinn. Bei der Ode von MacBeth ist dies ähnlich: Ausgehend von der Kolonialgeschichte spinnt er eine Geschichte über das Ende der Menschheit. MacBeth und Reading verband eine Freundschaft, die sich in einem lyrischen Nachruf auf MacBeth manifestiert:

⁹¹ George MacBeth: *Collected Poems*. 1958-1982. London et al. 1989, S. 82f., V. 41-52. Teilweise sind die Elfsilber um eine Silbe verkürzt, die Anoneen sind jedoch durchgängig metrisch korrekt.

⁹² „Earlier men had disposed of, for pleasure, / Creatures whose names we scarcely remember - / Zebras, rhinoceros, elephants, wart-hog, / Lion, rats, deer. [...]“ (V. 9-12.)

⁹³ Die Schlussstrophe nimmt mit der eingeschobenen Frage und der Anrede „dear“ das Muster einer Gutenachtgeschichte auf.

⁹⁴ In einem Study Guide für Schüler ist daher von „thirteen free vers quatrains“ die Rede. (Poetry for Students. A Study Guide for George MacBeth's „Bedtime Story“. Farmington Hills, MI 2000.)

⁹⁵ Tom Paulin: *Junk Britain*: Peter Reading. In: Ders.: *Minotaur. Poetry and the Nation State*. London 1992, S. 285-294.

I.M., G.MacB.

Twenty-six years ago, sipping a Fino or
two in the Langham
You and I spoke of the grave,
also of Li Po *et al.* [...]

I said I thought it absurd to talk to the
dead in a poem
death, *ipso facto*, precludes
cosy perusal of verse.
‘Just a convention, of course,
just a convention,’ you said.⁹⁶

In seinem letzten Gedichtband (*The Patient*, 1992) hatte MacBeth seine eigene Nervenkrankheit und damit das eigene Sterben thematisiert. Das Aufgreifen dieser tabuisierten Thematik abseits des konventionellen „cosy perusal of verse“ (V. 16) ist bereits einige Jahre zuvor bei Reading, allerdings ohne die autobiographische Dimension, im Band *C* (1984) zu finden (s. u.). Reading spielt in den Schlussversen des Nachrufes durch ein Zitat auf den Bruch der Konventionen im Werk seines Freundes an. Ein Blick auf die Metrik des Gedichtes lohnt sich, denn nach gründlicher Lektüre entpuppen sich die scheinbar vierzeiligen Strophen als eine eigenwillige Kolometrie (Zeilentrennung) des elegischen Distichons. Abgetrennt wurde der Hexameter jeweils vor dem vorgeschriebenen Daktylus im vorletzten Versfuß, der Pentameter nach der Zäsur. Die letzte Strophe sei daher nochmals in konventioneller Kolometrie zitiert:

I said I thought it absurd to talk to the dead in a poem
death, *ipso facto*, precludes cosy perusal of verse.

Die ungewöhnliche Einteilung in vier Zeilen wird im Rahmen der nachfolgenden Analyse geklärt. Bestätigt wird bereits die anfangs aufgestellte Vermutung, dass antike Versformen in der englischsprachigen Literatur der Nachkriegszeit in erster Linie mit formalen Experimenten verbunden sind (s. o.).

Trotz seiner Freundschaft zu MacBeth blieb Peter Reading zeitlebens ein Außenseiter und bewegte sich bewusst außerhalb literarischer Kreise.⁹⁷ Den Literaturbetrieb karikiert er zynisch in den folgenden Haikus:

In last week’s press, X
reviewed Y: *One of the best*
poets now writing.

⁹⁶ Aus dem Band *Work in Regress* (1997). In: Peter Reading: *Collected Poems 3: 1997-2003*. Newcastle upon Tyne 2003, S. 30; hier: V. 1-4; 13-18. Kursiv im Original.

⁹⁷ Vgl. Denis O’Driscoll: „No-God and Species Decline Stuff“. *The Poetry of Peter Reading*. In: C. C. Barfoot (Hg.): *In Black and Gold. Contiguous Traditions in Post-War British and Irish Poetry*. Amsterdam, Atlanta 1994, S. 199-218; hier: S. 200f.

In this week's press, Y
reviews X: *One of the best*
writing now.⁹⁸

Seinen Lebensunterhalt verdiente Reading als Arbeiter in einer Futtermittelanlage in der Grafschaft Shropshire im Westen Englands. Auch dort passte er sich nicht vollständig an und wurde schließlich 1992 nach 22 Jahren entlassen, weil er sich nicht mit dem neuen Gesellschafter arrangieren konnte.⁹⁹ Trotz finanzieller Schwierigkeiten gelang es ihm, bis zu seinem Tod weiterhin äußerst produktiv zu sein; er veröffentlichte insgesamt 27 Gedichtbände.

Während Readings Veröffentlichungen stets von einer Vielzahl an (größtenteils positiven) Kritiken begleitet wurden, rezipierte die Literaturwissenschaft sein Werk nur in geringem Maße: Neben vereinzelt in Sammelbänden liegt als einzige Monographie eine deutsche Dissertation von der Anglistin Isabel Martin vor.¹⁰⁰ Diese wurde später für eine englische Ausgabe¹⁰¹, die sich an eine breite Leserschaft richtet, gestrafft und aktualisiert. Grundlage ihrer Forschung sind im Wesentlichen die Kritiken sowie Aussagen des Dichters selbst, die sie in umfangreichen Interviews aufgenommen hat, die aber nicht im Rahmen der Publikation dokumentiert sind. Aufgrund der Quellenlage sowie der zeitlichen und persönlichen Nähe zum behandelten Autor bewegt sich Martin zwischen Literaturkritik, Biographie und Literaturwissenschaft.

Das Gesamtwerk ist bei Bloodaxe in drei Bänden erschienen; diese *Collected Poems*¹⁰² enthalten jedoch nicht die beiden letzten Bände Readings.¹⁰³ Martins Dissertation schließt bereits mit dem zweiten Band der gesammelten Werke, hat dennoch den Anspruch, auf das Gesamtwerk zurückzugreifen. Dies begründet sie mit einer damaligen Aussage des Dichters, sich zurückziehen zu wollen.¹⁰⁴ Sie ließ sich zudem von dem Titel *Last Poems* (1994) täuschen; in ihrer späteren englischen Ausgabe nennt sie diesen Band schließlich „pseudo-ultimate“¹⁰⁵. Auch für die vorliegende Arbeit bietet es sich an, den Fokus auf das

⁹⁸ Aus dem Band *Diplopic* (1983); Peter Reading: *Collected Poems 1: Poems 1970-1984*. Newcastle upon Tyne 1995, S. 229.

⁹⁹ Anstelle der lokalen Kooperation trat ein internationaler Agrarkonzern, der Reading mit seiner kapitalistischen Ausrichtung frustrierte. Vgl. Isabel Martin: *Reading Peter Reading*. Newcastle upon Tyne 2000, S. 17f.

¹⁰⁰ Isabel Martin: *Das Werk Peter Readings (1970-1994). Interpretation und Dokumentation*. Heidelberg 1996.

¹⁰¹ Martin: *Reading*.

¹⁰² Peter Reading: *Collected Poems 1.*; *Collected Poems 2: Poems 1985-1996*. Newcastle upon Tyne 1996; *Collected Poems 3: Poems 1997-2003*. Newcastle upon Tyne 2003.

¹⁰³ Das sind: -273.15 (Tarsset 2005) und *Vendange Tardive* (Tarsset 2010).

¹⁰⁴ Siehe Martin: *Das Werk*, S. 1.

¹⁰⁵ Martin: *Reading*, S. 244.

vor 1994 veröffentlichte Schaffen zu legen: der Gebrauch der antiken Metrik ist in den Bänden *Ukulele Music*, *Going On* (beide 1985)¹⁰⁶ und *Stet* (1986) am umfangreichsten. Hinzu kommt ferner der unmittelbar nach dem zweiten Band der *Collected Poems* erschienene Band *Work in Regress* (1997), der bereits im Zusammenhang mit dem Nachruf auf seinen Freund MacBeth Erwähnung fand (s. o.).

Das frühere Werk bereitet diese Entwicklung des Autors bereits vor. Isabel Martin sieht schon in Readings erster Veröffentlichung, *For the Municipality's Elderly* (1974),¹⁰⁷ wesentliche Kriterien seines Gesamtwerkes, nämlich „das Zentralthema der *conditio humana*, gehalten im elegischen Grundmodus“ sowie „die Anbindung des Hauptthemas an die spezielle Situation in England“ und schließlich die metrische Umsetzung, im frühen Werk noch durch das „instinktiv gewählte [...] daktylisch-spondäische [...] Grundmaß“.¹⁰⁸ Dies klingt zwar eher nach dem antiken als nach dem angelsächsischen Rhythmus, doch Reading entfernte sich zunächst mit seinen „intuitiven“ Versexperimenten von den Formen traditioneller Bauart; erst in seinem mittleren Werk erhalten diese ihre größere Bedeutung: Nach einem in der postmodernen Literatur üblichen Spiel mit der Identität des Autors, die mit dem Band *Fiction* (1979) ihren Höhepunkt findet, bildet der sechste eigenständige Band *Diplopic* (1983)¹⁰⁹ einen Wendepunkt. Reading widmet sich thematisch der „insane ugliness“, die später seinen Ruf als Dichter nachhaltig prägen sollte. Von den klassischen Versmaßen („classical meters“) sind dabei zunächst nur ein verfremdeter Hexameter sowie eine sapphische Ode enthalten, doch da, wie sich in der Analyse zeigen wird, gerade diese einmalige Verwendung einen besonderen Effekt hat, konzentriert sich die Analyse im Folgenden auf diesen Text. Anschließend wird die weitere Entwicklung in den oben genannten Bänden, die deutlich mehr klassische Formen enthalten, skizziert.

¹⁰⁶ Die Bände wurden in einem Band unter dem Titel *Ukulele Music* im Verlag Secker&Warburg (London 1985) veröffentlicht.

¹⁰⁷ In diesem Band wurden nahezu alle Gedichte aus seinem Pamphlet *Water and Waste* (1970) erneut abgedruckt.

¹⁰⁸ Martin: *Das Werk*, S. 157; vgl. Martin: *Reading*, S. 20.

¹⁰⁹ *Reading: Poems 1*, S. 209-246.

8.2 Peter Readings bissiges Spiel mit der antiken Form

You live, then you die.
This is extremely simple.
You live, then you die -
no need to wear funny hats,
no need for mumbo-jumbo.
(*Ex Lab III*, V. 21-25)¹¹⁰

Diplopic entstand während eines Stipendiums als Writer in Residence der Sunderland Polytechnic: Reading konnte sich ab 1981 für zweieinhalb Jahre ganz auf die schriftstellerische Arbeit konzentrieren.¹¹¹ Die Gegend um Sunderland im Nordosten Englands ist in dem Band präsent, eine Tierfuttermühle als Schauplatz verweist zugleich auf Readings Arbeitsplatz (s. o.). Dies ist ganz im Sinne des Titels, mit dem Reading darauf verweist, dass alles in *Diplopic* Beschriebene von jeweils zwei Seiten betrachtet werde.¹¹² Der Dualismus spiegelt sich in der Form wieder: Nach einem Text in beliebiger Form folgt stets ein entfernt mit dem Sonett verwandter Text.¹¹³ Die sapphische Ode des Bandes steht vor dem abschließenden Sonett, das die Bedienung eines Arbeitsgerätes aus Readings Firma beschreibt, das erneut in seinem letzten Gedichtband auftritt.¹¹⁴ Sein Gesamtwerk ist reich an solchen Querbezügen.

Alle Texte unterliegen einer Grundthematik: der expliziten Schilderung von Gewalt und Unfällen, wodurch teilweise mit Opfer vs. Täter erneut eine Polarität entsteht. Deutlich mehrstimmig ist der verwendete Sprachduktus: Wissenschaftssprache, Slang und reißerischer Journalismus wechseln sich mit einem unverblühten, neutralen Tonfall ab.¹¹⁵ Erstere ist eine Abgrenzung zur Naturlyrik.¹¹⁶ Reading setzte der subjektiven Sprache der Naturlyriker objektive Fachbegriffe entgegen – als Hobby-Ornithologe waren ihm die taxonomisch korrekten Vogelnamen vertraut. Im vorliegenden Band arbeitete er sich zusätzlich in die Vorgeschichte ein¹¹⁷ und fand mit ihr einen Kontrapunkt zu seinen

¹¹⁰ Ebd., S. 233.

¹¹¹ Martin: Das Werk, S. 280; vgl. Martin: Reading, S. 15f.

¹¹² Ebd., S. 92.

¹¹³ Nicht immer im klassischen Aufbau. Erkennbar meist nur an den 14 Versen und bei *Sortie* (S. 224) sogar 16 Versen à la George Meredith, hin und wieder auch Strophengliederung im Sinne Shakespeares (z. B. 12:2 in *Receipt*; S. 214) oder Petrarcas (z. B. 8:6 in *Editorial*; S. 212). Vgl. Martin: Das Werk, S. 295f. Das „Meredith-Sonett“ ist eine von Tony Harrison häufig verwendete Form.

¹¹⁴ *A Shropshire Lad*. In: Vendange Tardive, S. 49.

¹¹⁵ Vgl. Martin: Das Werk, S. 283.

¹¹⁶ In *Dark Continent* (S. 213) parodiert er die Naturlyrik: „Flora Mackenzie (2nd Year English) / has tackled, for her Creative Writing, / the sanguinary ‚Death of a Grouse‘ (*In crumpled feather wings of prayer / Heather she lived in, no man harming / She lies and bleeds her rose red root / Her wattle wilted willed to waste / The bird is free, man’s lust is caged... / etcetera, etcetera; God*).“ (V. 8-16; kursiv im Original).

¹¹⁷ Insbesondere in *Minima* (S. 217).

Beobachtungen der gegenwärtigen englischen Gesellschaft, wodurch er die Beschreibung des menschlichen Verhaltens verallgemeinert. Einen großen Raum nimmt dabei das Verhalten von Skinheads ein, die im Auftaktgedicht (*At Marsden Bay*; S. 211f.) eingeführt werden und deren Anführer in der sapphischen Ode auftritt. Es wird also zunächst auf die vorderen Gedichte des Bandes eingegangen, sofern dies für den Kontext des in der antiken Odenform verfassten Text relevant ist.

At Marsden Bay beginnt mit einer vorzeitlichen Beschreibung der Küste, in deren Nähe nun Sunderland liegt. Einst habe sich hier eine „Arid hot desert“ (V. 1) erstreckt und die „Limestone cliffs“ (V. 7) geformt, auf denen nun die Dreizehenmöwen („*Rissa tridactyla*“ V. 8) brüten. Eine Wüste im kalten Nordengland; dieser Gedanke ist ein *comic relief*, der den Leser hilft, die ausbrechende Gewalt im Folgenden zu ertragen: Die vierköpfige Skinhead-Horde¹¹⁸ sorgt für Verwüstungen in der auf den Klippen ansässigen Seemöwenkolonie. Parallel zur Beschreibung der Seemöwen zuvor lässt der Sprecher die Strophe mit dem Auftreten der Rowdys wie ein Voice-Over in einer Naturdokumentation schließen:

[...] The call is a shrill ‘kit-e-wayke, kit-e-wayke’,
also a low ‘uk-uk-uk’ and a plaintive
‘ee-e-e-eeh, ee-e-e-eeh’. [...] (V. 12-14.)

[...] Communication consists of bellowing
simian ululations between
each other at only a few inches range:
‘Gibbo, gerrofforal getcher yaffuga’
also a low ‘lookadembastabirdsmon’. [...] (V. 22-26.)

Dies ist erneut ein Moment der Komik, der die sinnlose Gewalt umso stärker hervorhebt und Empörung beim Leser erzeugt. Reading war damit vermutlich einer der ersten Dichter, die explizite Kritik an Umweltverschmutzung geäußert haben. Mit „simian“ (V. 23) und „like drunk chimps“ (V. 38) wird die Horde mit Affen gleichgesetzt, was angesichts der paläontologischen Exkurse an Vorstufen des heutigen Menschen denken lässt. Die Brutalität nimmt im weiteren Verlauf des Bandes zu. In *At Home* (S. 220-223) rauben die Skinheads eine Siebenundachtzigjährige brutal aus, Gibbo tötet ihren Vogel und sie flüchten mit äußerst geringer Beute:

[...] making off with £1.60,
making off with £1.60,
making off with £1.60
and a box of CHOCKO YUM-YUMS. [...] (V. 47-50.)

¹¹⁸ „[...] Four boys about sixteen years old appear / in Army Stores combat jackets [...]“ (V. 15f.).

Die Geringfügigkeit der Beute wird durch die Wiederholung, Kursivdruck und Großschreibung betont. Dadurch entsteht eine äußerst schwarze Komik. Zugleich deutet der Text an, dass es sich bei der alten Dame um die Witwe eines Kriegskameraden von Gibbos Ur-Großvater handelt: „In a silver frame a photo / of a young World War I soldier / signed JC in faded sepia.“ (V. 20-22.) „JC“ meint „John Carew“ (V. 7), dessen Nachname im Paratext von *War Artists* (S. 218) in einem Brief von Thomas Gibb erwähnt wird.¹¹⁹ Zu Beginn der sapphischen Ode,¹²⁰ *Tryst* (S. 245), schließlich erhält der aufmerksame Leser die Bestätigung für seine Vermutung, dass Thomas Gibb der Ur-Großvater von Gibbo ist: „That’s his Great-Grandad’s stone. / Gassed, *he* was; got sent home from one of them *old* wars. Tommy, they called him.“ (V. 2-4). Martin erkennt in Verbindung der Namen eine Anspielung auf den englischen Dichter Thomas Carew (1594-1640), deutet diesen Verweis jedoch nicht. Carew galt als ein äußerst bissiger Satiriker und Verfasser erotischer Dichtung.¹²¹ Reading stellt sich mit seinem Verweis in die Traditionslinie der Satire. Gleichzeitig verweist er mit *War Artists* auf die War Poets, also die für die britische Lyrikgeschichte äußerst bedeutenden dichtenden Soldaten wie Wilfred Owen (1893-1918). Mit seinem berühmten *Dulce et Decorum est* stellte sich Owen gegen eine Deutung des Horaz-Zitates für einen Heldentod im Krieg.¹²² Owen richtet sich freilich in seinem Gedicht gegen eine bestimmte Rezeption des Horaz und nicht gegen Horaz selbst.¹²³

Der Skinhead muss dem Leser somit als eine ungeheuer verabscheuenswerte Person erscheinen. Damit spielt Reading nun in dem vorletzten Gedicht der Sammlung, indem er die Sprechsituation verlagert: Es spricht nun seine Freundin. Sie beschreibt das titelgebende Stelldichein¹²⁴ mit Gibbo. Dieses findet, angesichts der Gewalt und der (nicht nur) daraus resultierenden Todesfälle im Band äußerst passend, auf einem Friedhof statt:

Me and Gib likes it here – always comes of a night,
no one else gets here, see. That’s his Great-Grandad’s stone.
Gassed, *he* was; got sent home from one of them *old* wars.
Tommy, they called him.

¹¹⁹ „There is one of them War Artists with our lot. He seems not quite human. He drawers even when the heavy firing is on. He done a water colours picture of poor Carew with his head blowed clean off – a very pretty thing, and I don’t think! I think he SEES things different to us.“ (S. 218.)

¹²⁰ Reading verwendet 12-silbige Verse; angesichts der durchgängigen Verwendung der Adoneen lässt sich dennoch von der Verwendung einer sapphischen Strophe sprechen.

¹²¹ Vgl. Peter Hühn: *Geschichte der englischen Lyrik* 1. Tübingen, Basel 1995, S. 126.

¹²² Vgl. hierzu die Ausführungen im Rahmen der Analyse von Audens Oden (III,1.3).

¹²³ Anders Stephen Benz, der Owens Kritik direkt an Horaz gerichtet sieht. Stephen Benz: *The Poet as Rhetor: A Reading of Wilfred Owen’s ‘Dulce et Decorum Est’*. In: *Journal of Modern Literature* 41,3 (Spring 2018), S. 1-17.

¹²⁴ Das englische „tryst“ ist eine veraltete oder ironische Vokabel für ein Rendezvous.

We sprayed HARTLEPOOL WANKERS on one of them. Great!
 This is the newest one – sad it is, really, it's
 some little ten-year-old girlie's. Them plastic daffs
 look very nice, though.

He likes to get me down in the long weeds between
 two of them marble things – I can see ivy sprout
 on the cross by his head. He makes me squiggle when
 he sticks his hand up.

He works at one of them mills what makes cattle food.
 He stacks the sacks. You should see them tattoos on his
 arms when he flexes them. There is a big red heart
 with TRUE LOVE on it.

He runs the Packer-thing all on his own, he does.
 We're saving up to get married and have a big
 do like that big snob that works in our office had
 (Crystal, her name is).

I let him do what he wants – he pretends that he's
 the Ripper, sometimes, and gets me down on a grave;
 then what he does with his hands feels like scurrying
 rats up my T-shirt.

When we've saved enough, we're going to wed in church.
 This is all right, though – at least in the summertime.
 They don't pay poor Gib much, stacking them heavy sacks
 off the conveyor.

Der Leser lernt den Skinhead nun in einer privaten/romantischen Situation kennen, wodurch normalerweise Sympathie erweckt werden sollte. Die junge Frau steht für die Hoffnung auf Besserung. Die Freundin von Gib beteiligt sich zwar ebenfalls an dem Vandalismus ihres Liebhabers („We sprayed [...]“ V. 5), die angesichts der zuvor geschilderten Gewalt allerdings harmlos erscheint. Unmittelbar darauf äußert sie Empathie für ein mit zehn Jahren gestorbenes Mädchen (V. 6-8), das erneut auf einen vorigen Text des Bandes verweist.¹²⁵ Das von dem Paar beleidigte Hartlepool (V. 5) ist ein zwischen Sunderland im Norden und Middlesbrough im Süden gelegener Ort an der Ostküste Englands. Neben der Rivalität lokaler Gruppen liegt der Aktion des Paares ein Generationskonflikt mit der Elterngeneration zugrunde, da Gibs Freundin explizit auf das junge Mädchen verweist, während die besprühten Gräber nicht fassbar bleiben.

Es folgt eine Beschreibung des Paares beim Liebespiel (V. 9-12; 21-24). Die Ortswahl ist ein Verweis auf mangelnde Alternativen, also erneut als eine ablehnende Haltung der Elterngeneration ihnen gegenüber. Das Liebespiel ist verwoben in die Zukunftspläne der Sprecherin, wobei sie ihren Freund zunächst näher vorstellt (V. 13-17). Die Beschreibung

¹²⁵ *Ex Lab III*, V. 12 (S. 233): „,aged ten, mown down by a train“.

vermittelt einen positiven Eindruck eines hart arbeitenden, aber schlecht bezahlten jungen Mannes. Die Überlegungen zu einer möglichen Hochzeit offenbaren, dass sich die Frau im Konkurrenzdruck zu einer Arbeitskollegin sieht (V. 17-19). Dies deutet auf den Wunsch hin, von der Gesellschaft als Paar akzeptiert zu werden. Das Glück des Paares wird nicht nur am geringen Gehalt scheitern – im Sonett *Admissions* (S. 242) erhält der Leser bereits Indizien dafür, dass Gib bei einem Arbeitsunfall gestorben ist.¹²⁶

Wie bereits erkannt wurde, verweist Reading auf Vertreter und Strömungen der englischen Literaturgeschichte (War Poets, Carew). Mit dem Liebesspiel auf dem Friedhof greift Reading die Szenerie eines frühen Gedichtes von Tony Harrison auf:

[...] The graveyards of Leeds 2
 Were hardly love-nests but they had to do –
 Through clammy mackintosh and winter vest
 And rumpled jumper for touch of breast.
 Stroked nylon crackled over groin and bum
 Like granny's wireless stuck on Hilversum.
 And after love we'd find some epitaph
 Embossed backwards on your arse and laugh. [...] ¹²⁷

Der Vandalismus auf den Gräbern nimmt wiederum Harrison später veröffentlichtes *v.* (1985)¹²⁸ vorweg. Das wenige Jahre nach *Diplopic* (1983) entstandene Langgedicht hat als Ausgangspunkt Graffiti, die auf Grabsteine eines Friedhofs in Leeds geschmiert wurden. Davon ist auch das Familiengrab von Harrisons Familie betroffen. Das *v.* steht als Kurzform sowohl für „Victory“ (ein verbreitetes Graffiti während des Zweiten Weltkrieges) als auch für „versus“ (um die Gegner von Leeds United zu bezeichnen). Harrison zeichnet in seinem Langgedicht eine insbesondere durch den Streik der Bergarbeiter zerrüttete Gesellschaft. Der Sprecher stellt den „skinhead“ zur Rede, der den elterlichen Grabstein besprüht hat, schließlich entpuppen sich beide Figuren als ein und dieselbe. Während Tony Harrison in *v.* seine innere Spaltung zwischen einfacher Herkunft und bürgerlicher Bildung thematisiert, ist Peter Reading stets auf Distanz zur unteren, ungebildeten Gesellschaftsschicht bedacht. Dies verdeutlicht sich in der unterschiedlichen Verwendung der Form: Harrison läge die sapphische Strophe als studierter Altphilologe und Übersetzer durchaus nahe. Er hätte mit dieser nicht seine Nähe zur Unterschicht ausdrücken können, während die einfache, gereimte Form auch weniger gebildeten Leser ansprechen kann. Zugleich kann er dennoch beim gebildeten Leser mit der Semantik der

¹²⁶ „[...] (they were put with the factory accident / who'd been admitted earlier with a severed / arm, only 16, he died later too). (V. 4-6.)“

¹²⁷ *Allotments*, V. 11-18; Harrison: *Collected Poems*, S. 20f.

¹²⁸ Ebd., S. 263-79.

verwendeten Form spielen, indem er Erinnerungen an Thomas Grays (1716-1771) *Elegy Written in a Country Churchyard* weckt. Während dies bei einigen englischen Lesern weitestgehend bekannt sein sollte, kann Reading nur bedingt davon ausgehen, dass die Formgeschichte beim Rezipienten präsent ist:

[U]nlike [...] Harrison in his use of traditional English metres – Reading cannot assume the reader’s familiarity with the classical models. For most of us no ghosts haunt the Alcaic stanza in the way that, say, Gray’s *Elegy* haunts Harrison’s quatrains.¹²⁹

Neil Roberts Feststellung gilt insbesondere für spätere Gedichtbände; mit dem einmaligen Gebrauch der sapphischen Strophe in *Diplopic* – also immerhin der geläufigsten antiken Form in englischer Sprache – stellt Reading den Leser noch nicht vor große Hürden. Denn die Form ist durch die ‚Horation Ode‘ (siehe hierzu III,1.3) bzw. der generell verbreiteten Praxis, einen kürzeren Vers auf einen längeren folgen zu lassen, auf den ersten Blick nicht ungewöhnlich. Die Formwahl ist an dieser Stelle zudem inhaltlich motiviert: Es spricht eine Frau. Die sapphische Strophe ist dem Namen nach mit der wohl berühmtesten antiken Autorin, Sappho, verbunden. Reading betont die Sprechersituation formal.

Die antiken Verse drängen sich in *Diplopic* nicht in den Vordergrund. In seinen Vergil-Reminiszenzen in demselben Band scheinen sie sogar bewusst versteckt zu sein:¹³⁰ Vor dem obligatorischen Sonett wählte er als Form das Versmaß der *Georgica*, den Hexameter, der jedoch kaum erkennbar ist, da er in zwei Hälften geteilt wurde. Dies hat, wie Reading in einem späteren Band selbst darstellen wird, pragmatische Gründe. Der durch den Titel „*Englised* (ii. 458)“ belegte und durch Kursivdruck markierte Vergilvers legt die Versform offen, verlangt aber eine altphilologische Vorbildung beim Leser:

[...] *O fortunatos nimium,
sua si bona norint...* [...] ¹³¹ (V. 17f.)

Seit John Drydens (1621-1700) Übersetzung entwickelte sich eine traditionell hohe Wertschätzung für die *Georgica* in der englischen Literatur.¹³² Der Titel verweist darauf, dass Peter Reading die Beurteilung des römischen Dichters (wörtlich: „O allzu glücklich

¹²⁹ Neil Roberts: Poetic Subjects: Tony Harrison and Peter Reading. In: Gary Gray, Brian Docherty (Hgg.): British Poetry from the 1950s to the 1990s. Politics and Art. London 1997, S. 48-62; hier: S. 56.

¹³⁰ *Englised* (ii. 458) und *Englised* (iii. 349-83), Reading: Poems 1, S. 236f. Erstere entstand bereits 1981, letztere 1982. Das diese Titel „Nachdichtungen“ aus den *Georgica* voranstehen, wird im vorangegangenen Sonett (*From a Journal*) angedeutet: „[...] ‘Englised’ Vergil, geologised.“ (V. 10).

¹³¹ Es folgt als Subjekt im nächsten Vers (II,459): „agricolas!“; verwendete Ausgabe: P. Vergilius Maro: *Georgica*. Vom Landbau. Hrsg. und übers. von Otto Schönberger. Stuttgart 2010.

¹³² Vgl. John Chalker: *The English Georgic. A Study in the Development of a Form*. London 1969.

[wären], wenn sie ihre [eigenen] Güter erkennen / die Bauern! [...]“) auf die englische Gegenwart überträgt:

Far from the clash of Celt twerps,
 the Barley Mow telly transmits
 atrocities none of the rustics
 attends to lest they eclipse
 his own catalogue of woes –
 the price of bag-muck increases,
 Hill Subsidies insufficient
 to run the Merc and the Rover.
 The muggings, the dole queues, the miners
 (audaciously asking for more)
 are ignored; the new Combine is costing
 (Nat-West) 46 grand,
 masonry bees are molesting
 the Georgian brick of the Glebe.
 Salopian swains make merry
 with rough rhymes and boisterous mirth. [...] (V. 1-16.)

Lange nach der Herrschaft der Kelten läuft im Fernsehen ein Programm, dass sich auf eine Ablenkung vom Alltag konzentriert – „Barley Mow“ (V. 2) ist ein traditionelles Trinklied. Reading nimmt die Position eines gebildeten Humanisten ein: Er umschreibt die zur Zeit Vergils in England lebenden Kelten als prügelnnde „Blödmänner“ („twerps“ V. 1) und deutet an, dass das intellektuelle Niveau im Fernsehen ähnlich primitiv sei („atrocities“ V. 3). Die Landwirte lassen sich von dem TV-Programm nicht ablenken; sie beklagen sich über Preissteigerung bei unzureichender Subventionierung. Es ist jedoch nicht die wirtschaftliche Existenz der Landwirte bedroht, sondern ein luxuriöser Lebensstil, der durch die Nennung der Automarken („Merc[edes] and the Rover.“ V. 6-8) angedeutet wird. Die Klage der Landwirte wird erhört: Arbeitslose und Minenarbeiter („dole queues a, the miners“ V. 8) werden ignoriert, da ein Mähdrescher („Combine“ V. 11) 46.000 Pfund kostet („46 grand“ V. 11) und kein Geld mehr verteilt werden kann.

Die Verse vor dem Vergil-Zitat enden mit einer Umschreibung von heiterer Dichtung: die Landwirte sind zufrieden und stimmen ein mit „Barley Mow“ vergleichbares Lied an. Auffallend ist ein Wechsel des Stils – archaische Wörter sorgen für einen Verfremdungseffekt: „Glebe“ (V. 14) meint landwirtschaftlich benutztes Land, „Salopian“ (V. 15) ist eine alternative Bezeichnung für „Shropshire“, der Wohn- und Arbeitsstätte Readings, wo das Gedicht gemäß einer Anmerkung auch entstanden ist.¹³³ „Swain“ ist ein

¹³³ Mit „Hill Subsidies“ (V. 7) wird der lokale Bezug zu den hügeligen West Midlands deutlich: Reading gibt in einem Paratext den Rahmen zur Entstehung des Gedichtes mit „Shropshire, July 1981“ an.

altertümliches Wort für einen Diener, wobei es im Ohr des modernen Lesers eher an eine Beschimpfung („swine“) denken lässt. Dies ist eine Anspielung auf die *Georgian Poetry*, die während der Regierungszeit von George V (1910-1936) entstand und als leichte und sentimentale Dichtung galt.¹³⁴ Bemerkenswert ist, dass hier nicht die Politiker für die Bevorteilung der Landwirte gegenüber den Arbeitslosen und Minenarbeitern kritisiert werden, sondern die Dichter für ihre romantisierte Darstellung des Landbaus. Das Hexameter-Gedicht schließt nach dem lateinischen Zitat mit einer englischen Nachdichtung. Durch die Verwendung vulgärer Sprache und die Betonung durch die doppelte Alliteration wird der zuvor aufgebaute Sarkasmus zur Spitze getrieben:

[...] – farmers are fortunate fuckers,
wanting the wit to know it. (V. 19f.)

Readings übt bissige Gesellschaftskritik, die in *Diplopic* noch sehr stark an der (nord)englischen Gesellschaft geäußert wird. Dennoch ist die Kritik keineswegs derart von dem Ort abhängig wie Tony Harrisons *v*, sondern kann abstrahiert werden. Eine Strategie zur Verallgemeinerung sind die Exkurse in die Vorgeschichte, damit verwandt ist die Verwendung von Wissenschaftssprache. Diese Abstraktion motiviert den in der englischen Literatur ungewöhnlichen Versbau. Im frühen Werk begann dies mit der Abkehr vom Iambus zu Daktylen und Trochäen; nach und nach folgten die antiken Formen fester Bauart. Tom Paulins Deutung, von der Ablehnung der gängigen englischen Metrik auf eine Kritik der englischen Gesellschaft zu schließen,¹³⁵ gilt nur für wenige Gedichte. In den nach 1985 entstandenen Gedichtbänden geht die umfangreichere Verwendung der antiken lyrischen Formen mit einer Verallgemeinerung der Thematik einher. Somit verringert sich die Fokussierung auf die britische Gesellschaft; ein Prozess, der in *Diplopic* bereits im Gang gesetzt wurde.

Mit *5x5x5x5x5* (1983) und *C* (1984) schlug Peter Reading formal neue Wege ein. Beide Bände sind streng, aber nach eigenen Vorgaben reglementiert: Ersterer enthält „5 sections, each section of 5 units, each unit 5 stanzas, each stanza 5 lines, each line 5 syllables [...]. 5 personae are observed in 5 (licensed) locations“¹³⁶, letzterer „100 100-word units“¹³⁷. *C* steht für „cancer“ und damit einem Tabuthema für die Kunst. Reading thematisiert selbst die Unangemessenheit des Verses, die dann doch verwendet werden:

¹³⁴ Ob dies stimmt, kann angezweifelt werden, ist aber für den Kontext des vorliegenden Gedichtes nicht relevant. Vgl. Neil Powell: *Georgian Poetry*. In: Hamilton (Hg.): *20th-Century Poetry*, S. 183f.

¹³⁵ „The trochees shift into syncopated dactyls, and in breaking with the predominantly iambic mode of English verse Reading signals his dissidence from the state.“ Paulin: *Junk Britain*, S. 289.

¹³⁶ Reading: *Poems 1*, S. 248.

¹³⁷ Ebd., S. 276.

You find the Limerick inapposite? Care for a cutely-adapted Adonic?

After he spewed up
he was unconscious
till about tea-time,
when he woke up, then
vomited once more
(blood and fish-smelling
purplish matter). [...] (S. 281)

[...] Even formed properly, no elegiac distich can fall with
quite this sospirity: breath – out of a black mask exhaled. [...] (S. 282)

[...] such as this one that I play now in distich, almost pretending
verse has validity. No. Verse is fuck-all use here, now. (S. 305).

Dass der Sprecher öfters in den Vers zurückfällt, kann mit der Weigerung eines Todkranken, sein Schicksal zu akzeptieren, erklärt werden. Neben diesem inhaltlichen Motiv verstärkt Reading das Unwohlsein beim Lesen der ohnehin schon schwer zu ertragener Passage umso mehr, weil er sie zunächst mit dem Limerick verbindet, der für Komik steht, und schließlich mit dem Adoneus, der als erhaben gilt. Die Funktion der Metrik ist also eine Kontrastierung. Zugleich ist darin eine Gesellschaftskritik enthalten, da Reading durch die Suche nach einer geeigneten (Vers-)Form die Unfähigkeit anspricht, über das Tabuthema Krebs zu sprechen.

In *Ukulele Music* (1985)¹³⁸ verwendet Reading durchgehend antike Versformen, kombiniert sie aber mit Prosapassagen. Formal teilt sich der Band in drei Teile: Hauptbestandteil ist das elegische Distichon,¹³⁹ das – im Vergleich zur sapphischen Ode – bereits in der Antike durch die Römische Liebeselegie und die spätere Verwendung als Versepistel eine größere Nähe zu Erzähltexten hat. Auch die Tendenz aus *Diplopic* (s. o.), Texte zu einem romanhaften Ganzen zu verweben, greift Reading auf, wodurch er immer mehr die Grenzen der Gattungen verschwimmen lässt. Dabei ergeben sich vier (Handlungs-)Stränge:¹⁴⁰ eine Dichterfigur mit Namen Peter Reading, seine Putzfrau Viv, ein Kapitän (der auch zu Vivs Kunden gehört) und eine Anleitung zum Erlernen der Ukulele. Letztere erscheint wie eine moderne Parodie der Lyra, wobei sich Metrik und Musik in einem Distichon überlagern:

[...] tighten the B string and place finger at the back of the second
fret of the A string and keep spondees and dactyls close-clewd,
trim yr heroic hexameter (or it may be dactylic)
splice the pentameter aft, finger yr frets ye go [...] (S. 42f.)

¹³⁸ Reading: Poems 2, S. 9-46.

¹³⁹ Daneben dreiehebige Verse (S. 22-33), teilweise als Tankas, sowie ein bereits zitiertes Haiku (s. o.), das den ersten Distichen im Band vorangestellt ist.

¹⁴⁰ Vgl. Martin: Reading, S. 130.

Neben konzeptionellen Ähnlichkeiten wiederholt Reading auch inhaltliche Aspekte (Gewalt an einer alten Frau, tätowierte Skins)¹⁴¹, worauf an dieser Stelle nicht weiter eingegangen wird. Relevanter ist für die vorliegende Arbeit die Frage, welchen Zweck Reading mit dem Distichon verfolgt. Laut Martin möchte er die Form mit der Elegie im Sinne des Klageliedes verbunden sehen – was sie bereits im Erstlingswerk angekündigt sieht.¹⁴² Zudem kontrastiert Reading das bildungsferne Milieu mit einer selbst für viele Intellektuelle wenig geläufigen Form. Schließlich lässt er Viv ihre Prosa ablegen und in Distichen zu ihrem Arbeitsgeber sprechen:

*Who would have thought it Sir, actually putting ME in a WRITING!
me and the Capting and ALL. What a turn up for the books.
Only, I must say I do not know HOW them people in poems
manage to say what they want – you know, in funny short lines,
or like what YOU do with them ones of yours sir, made of two lines like.
Still, when you're USED to it like, then you can speak natural. (S. 34.)*

Der Wechsel in den Vers erfolgt, nachdem Seemannslieder des Kapitäns („Capting“ in Vivs inkorrekt Rechtschreibung) auf die Beschreibungen des Dichters und die Briefe der Viv folgen (S. 22-33). Viv möchte den Dichter gegenüber einem Literaturkritiker („cricket“) verteidigen, der ihm den Gebrauch der Gossensprache vorwirft:

*Well I can tell that old cricket that this is JUST how we speaks like,
me and the Capting and all (only not just in two lines). (S. 34)*

Ukulele Music hat in der Tat durch die intensivierete Verwendung der Vulgärsprache, die bereits in *Diplopic* aus den Beispielgedichten (vgl. „HARTLEPOOL WANKERS“ und „farmers are fortunate fuckers“ s. o.) zitiert wurde, bei konservativen Lesern heftige Proteste ausgelöst. Auch Tony Harrison sollte für die Wortwahl in seinem ebenfalls 1985 veröffentlichten v. kritisiert werden – im Wesentlichen erst zwei Jahre später, als er das Gedicht für die BBC als Fernsehstück bearbeitete. Die Kritiker missachteten dabei zwei Aspekte:¹⁴³ Erstens ist die vulgäre Sprache längst in die englische Literatur integriert, nicht zuletzt schrieb Philip Larkin schon 1971 den berühmten Vers „They fuck you up, your mum and dad.“¹⁴⁴ Zweitens ist die literarische Vulgarität noch harmlos im Vergleich zur tatsächlichen Alltagssprache in gewissen englischen Gegenden oder Lokalitäten. Die

¹⁴¹ Vgl. „**Sexual outrage on woman of 88 robbed of her savings.**“ (Reading: Poems 2, S. 20 Fett im Original.); „[...] one, tattooed on his hand MAM; one, tattooed on his arm LOVE.“ (ebd., S. 11.)

¹⁴² Vgl. Martin: Das Werk, S. 368f.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 371-374.

¹⁴⁴ *This Be the Verse*, V. 1. In: Philip Larkin: Collected Poems. Hrsg. von Anthony Thwaite. New York 2003, S. 142. Larkins Gedicht erschien zuerst in der Zeitschrift „New Humanist“.

‚vulgärsprachlichen Einsprengsel‘ sind keine „Zoten“¹⁴⁵, sondern soziale Dialekte im weiteren Sinne und dienen zur Authentisierung.

Reading, bzw. die Dichterfigur „Reading“, stellt sich zwischen den soeben zitierten Distichen der Putzfrau in die Nachfolge von Charles Dickens (1812-1870), indem er den sozialkritischen Romancier zitiert.¹⁴⁶ Mit Arthur Hugh Clough (1819-1861) führt Tom Paulin einen interessanten Vergleichsautor an: „These lines fuse English proletarian demotic with classical hexameters and draw subtly on Clough’s democratic and revolutionary vision of working-class life in *The Bothie of Tober-Na-Vuolich* [...]“¹⁴⁷ In *The Bothie of Tober-Na-Vuolich*¹⁴⁸ versucht Clough sich an einer Pastoralen in Hexametern für die „working-class“. Dem Vergleich mit einem sozialkritischen Autor, wie es Clough war, deutet Paulin als einen Traum Readings, dass die Arbeiterklasse die Macht übernehme, so wie Viv das Versmaß in *Ukulele Music* an sich gerissen hat.¹⁴⁹

Paulins Deutung ist kritisch zu betrachten. Erstens hinkt der Vergleich mit diesem Text von Clough,¹⁵⁰ da Reading keine Hexameter, sondern Distichen verwendet. Ob Reading wie sein Vorbild Dickens nicht nur über ‚bildungsferne‘ Schichten sprechen, sondern sie auch ansprechen kann, ist fraglich; bereits der Vergleich mit Tony Harrison (s. o.) hat dies in Frage gestellt: Indem Reading dem elegischen Distichon selbst mit dem Klagelied (Elegie) eine wichtige semantische Formbedeutung zumisst, reduziert er die Möglichkeiten, dass ein breites Lesepublikum seiner Intention folgen kann, während Harrisons „klassische“ Elegienform in England deutlich bekannter ist. Reading spricht diejenigen an, die seiner Meinung nach für die soziale Ungerechtigkeit verantwortlich sind, nämlich die Elite des Landes.

Der Band endet in einem Chaos der unterschiedlichen Stimmen (Viv, Poet, „Capting“, ukulele manual). Dies geht mit der Thematisierung eines möglichen Atomkrieges einher, der sich angekündigt hatte: Der Einschub mit Seegeschichten des Kapitäns führte bereits bis zum Bikini-Atoll („hundred miles off Bikini“ S. 29), wo die wegweisenden

¹⁴⁵ Hans-Dieter Gelfert: *Kleine Geschichte der englischen Literatur*. München 2005, S. 355. Gelfert missachtet bei seiner Bewertung von Harrisons Lyrik dessen Herkunft aus der Arbeiterschicht.

¹⁴⁶ „What is to one class of minds and perceptions exaggeration / is to another plain truth“ (Dickens remarks in a brief // preface to *Chuzzlewit*). [...]“ Reading: *Poems* 2, S. 34.

¹⁴⁷ Paulin: *Junk Britain*, S. 292. Es folgen ein kurzes Zitat und ein Vergleich mit Whitmans *Leaves of Grass*, der schwer nachzuvollziehen ist. Paulin hält Readings Distichen offenbar für Hexameter.

¹⁴⁸ Verwendete Ausgabe: Arthur Hugh Clough: *Poems*. Hrsg. von A. L. P. Norrington. London, New York, Toronto 1968, S. 115-174.

¹⁴⁹ „This suggests that by some miraculous movement of the spirit the British working class might suddenly take power from those who divide and manipulate it.“ Paulin: *Junk Britain*, S. 292.

¹⁵⁰ Clough kombiniert Distichen und Hexameter in seinem Landgedicht *Amours de Voyage*; Clough: *Poems*, S. 178-220.

Atombombentests stattfanden. Dabei verwendet Reading Tankas, also eine klassische japanische Gedichtform, die aus dem Land stammt, das Ziel zweier Atombombenabwürfe wurde. Die atomare Bedrohung führt die Beobachtungen der britischen Gesellschaft zu einem globaleren Aspekt fort. Viv verkörpert dabei das letzte Quent an Hoffnung, was durch die Bedeutung ihres Namens hervorgehoben wird. Sie selbst ist sich dessen bewusst, auch wenn ihr die sprachliche Bildung fehlt, es exakt und orthographisch korrekt zu begründen: „Viv [...] MEANS life, you know (in Greek or Lating or French)“ (S. 46).

In seinem weiteren Werk wird Reading mit zunehmend sarkastischem Tonfall die Zerstörung des Planeten behandeln und weniger soziale Probleme ansprechen. Sein vorletzter, nicht mehr in den *Collected Poems* enthaltener Band, -273.15 (2005), verweist darauf mit dem absoluten Nullpunkt im Titel. Das Mittel, den unaufhaltsamen Weltuntergang zu ertragen, ist für Reading der Wein, also ganz im Sinne der antiken Autoren Epikur und Horaz. Immer wieder finden sich oenologische Exkurse in seinem Spätwerk, der letzte Band heißt dementsprechend *Vendange Tardive* (2010).

plīnplīnkā | plīnplīnkā | plīnplīnkā | plīnkplīn | plīnkplīnkā | plīnkplīnk
 plīnplīnkā | plīnplīnkā plōnk || plīnplīnkā | plīnplīnkā | plōnk
 (*Ukulele Music*, S. 46)

Ukulele Music endet mit dieser lautmalerischen Ausgestaltung des elegischen Distichons. In *Going On* (1985)¹⁵¹ tritt mit der alkäischen Strophe eine weitere antike Form in Readings Oeuvre, das Distichon ordnet er nun vierzeilig an. Dies habe (wohl nicht ganz ernstzunehmende) drucktechnische Gründe:

[Halve the hexameter after three
 dactyls, making it 2 lines;
 halve the pentameter thus -
 this way it fits on the page.] (S. 49.)

Nun ist die anfangs festgestellte Formvariation in dem Nachruf auf MacBeth geklärt, der knapp ein Jahrzehnt später erschien. Zugleich wird – in der Chronologie des Gesamtwerkes jedoch erst nachträglich – eine indirekte Rechtfertigung für die Kolometrie des Hexameters in *Diplopia* gegeben. Dies ist eine gängige Strategie in Readings Werk. So erklärt Reading nachträglich in *C* seine eigene Kombination des Haiku mit dem Tanka, die er zuvor bereits in *Diplopia* verwendet hat. Vermutlich aufgrund der engen Verknüpfung

¹⁵¹ Entgegen dem Wunsch von Peter Reading wurde dieser Band als Teil II von *Ukulele Music* herausgegeben. In der Gesamtausgabe wird er jedoch nun als eigenständiger Band betrachtet (Reading: Poems 2, S. 47-82).

von alkäischer Strophe und Distichon setzt Reading in *Stet* (1986)¹⁵² auf die konventionelle Kolometrie – so vermeidet er eine Verwechslung der Formen. Als Beispiel sei seine Kritik an der Abholzung der Regenwälder zitiert:

[...] 6000 acres, each hour, of rain forest
vaguely razed (at moment of going to
press) – the climatic consequences/
faunal extinctions are merely cosmic.
None of it matters except as an ego-chilling lacuna:
1.6 acres per sec... Fright = Ethical Zeal. [...] (S. 94)

Readings Vorgehen ist vergleichbar mit dem von MacBeth in seiner zuvor zitierten sapphischen Ode, in der die Zerstörung der Erde thematisiert wird: Die antiken Vers- und Strophenformen stehen als erhabene Formen im Kontrast zum Inhalt. Die Dimension der Zerstörung wird betont. Zugleich dienen die Formen als Autorisierung der Kritik: Reading positioniert sich als Kenner und Vertreter der humanistischen Tradition.

In *Going On* ist nicht nur die Struktur des einzelnen Gedichtes aufgelöst, sondern der ganze Gedichtband zerfällt in einzelne, unbetitelte Texte; das Chaos am Ende von *Ukulele Music* wird fortgesetzt. Dabei beginnt Reading auch, die antiken Formen in Einzelteile zu zerlegen und nach eigenem Gusto wieder zusammenzubauen:

This isn't elegy but
thanksgiving; therefore invert –
place the pentameter first and the
hymn/hexameter after. (S. 63.)

In den (Pseudo-)*Last Poems* (1996) dominiert der zweizeilige Hexameter, der zuerst als einzelner Text in *Diplopic* auftrat (s. o.). In einem Vorwort, in dem sich der Herausgeber als Nachlassverwalter darstellt, werden sie als „Reading's characteristic quasi-hexameters“¹⁵³ bezeichnet. Sie enthalten Adaptionen von Ovids *Metamorphosen* und Homers *Odysee* kombiniert mit der Nachahmung altenglischer Dichtung, in erster Linie dem *Beowulf*. Dies setzt sich in *Eschatological* (1996) fort, wieder um einzelne vierzeilige Distichen ergänzt. Der schmale Band, der die *Collected Poems 2* abschließt und zuvor unveröffentlicht war, ist als Anhang zu den *Last Poems* zu verstehen.

Den Höhepunkt „in its juxtaposition of classical metres with materials like advertisements and prose diary entries“¹⁵⁴ bildet *Perduta Gente* (1989). Damit kehrt Reading zu seinen Ursprüngen als bildender Künstler zurück: Nach einem Kunststudium hatte er

¹⁵² Ebd., S. 83-116.

¹⁵³ Ebd., S. 246.

¹⁵⁴ Sarah Broom: *Contemporary British and Irish Poetry*. New York 2006, S. 249.

zeitweise am College of Art in Liverpool unterrichtet, gab den Job jedoch zugunsten der Arbeit in der Tierfuttermühle auf.¹⁵⁵ Eine für die vorliegende Arbeit relevante Zeichnung findet sich im Band *Evagatory* (1992).¹⁵⁶ Darauf befindet sich ein Schädel, der an eine Röntgen-Aufnahme erinnert. Es ist das Abbild des Dichters, der seine Umgebung (der Stadtplan verweist auf London)¹⁵⁷ betrachtet, zerkaut und als alkäische Strophe ausspuckt. An dieser graphischen Darstellung der quantifizierenden Metrik, wie in dem Schlussdistichon aus *Ukulele Music*, wird deutlich, wie wichtig die antiken lyrischen Formen für Peter Reading waren. Mit ihnen fand er ein Mittel, um seine bissige Kritik am Verhalten des Menschen auszudrücken, die sich zunächst als Kritik an der britischen Gesellschaft, dann immer deutlicher an der globalen Umweltzerstörung ausdrückt. Die offensichtliche Funktion der Form ist es, die hässlichen Themen mit der erhabenen Form zu kontrastieren. Zugleich verwendet Reading eine Form, deren Erkennen eine hohe Bildung erfordert. Die britischen Privatschulen, dies wurde am Beispiel von Audens *The Orators* deutlich (s. II,4.1), verstehen sich als Vermittler des Humanismus. Readings Verwendung der humanistischen Formen ist somit auch ein sarkastischer Kommentar in Richtung der gebildeten Elite: Er kritisiert, dass gesellschaftliche Missstände und Umweltzerstörung durch diejenigen begünstigt werden, die eine humanistische – aber scheinbar keine humanitäre – Bildung genossen haben (ein Humanismus ohne Humanität).

Doch ist dies auch eine ‚Dekonstruktion‘ von Humanität? In einem Epigramm in *Stet* zählt Reading drei Personen, die mit Humanität verbunden sind, zur selben Spezies wie den selbstzerstörerischen Menschen:

This isn't Socrates, Einstein or Bach but just the same species
bloodily on the front page kicking itself into mulch.¹⁵⁸

Direkt zu Beginn steht ein „This isn't“. Folglich überwindet Humanität das verbreitete, destruktive Verhalten der Spezies Mensch. Das ist ein, angesichts des pessimistischen Duktus, überraschend positiver Gedanke, der sich aber auch in der Figur der Viv in *Ukulele Music* wiederfindet (s. o.). Während Viv – und auch die Sprecherin in der sapphischen Ode *Tryst* – das Weibliche als Gegenpol zur männlichen Brutalität verkörpern, werden nun drei Persönlichkeiten als Beispiele für Menschen mit humanitären Werten genannt. Die Anzahl der Vertreter von Humanität scheint jedoch recht gering zu sein.

¹⁵⁵ Vgl. Martin: Das Werk, S. 131f.

¹⁵⁶ Reading: Poems 2, S. 228.

¹⁵⁷ Vgl. Martin: Das Werk, S. 553.

¹⁵⁸ Reading: Poems 2, S. 95.

Nachdem Reading seinen Rücktritt von der Schriftstellerei wieder verworfen hatte, erschien mit *Work in Regress* (1997) ein Band, der im Titel selbstironisch sein eigenes Schaffen kommentiert. Das Motto „*Desperate Circumstances / demand disparate measures*“¹⁵⁹ setzt die Verdrehung von allgemeinbekannten Sprachwendungen fort: Es handelt sich um ein abgewandeltes Sprichwort, das ursprünglich auf Hippokrates zurückgeht und in der englischen Literatur durch Hamlet (IV,3.9) bekannt wurde.¹⁶⁰ In seiner Thematik knüpft *Work in Regress* an *Diplopic* an; der Tod ist das zentrale Motiv. Darin eingebettet ist der bereits während der Autorenavorstellung zitierte Nachruf auf den Freund George MacBeth in vierzeiligen Distichen. Reading hat einen anderen Nachruf in dieser Formvariation einem weiteren Mentor, nämlich Gavin Ewart (1916-1995), gewidmet:¹⁶¹

I.M., G.E.

Chatting to dead folk isn't my line at
all (as you well knew);
nevertheless, I now lapse
(just a convention, of course):

Never again will I visit the Duke's Head,
now you've quit Putney.
Rather, pence jingling in hand,
I (also) head for the pier.

Im Gegensatz zum Nachruf auf MacBeth fehlt der mit der Form brechende Zweizeiler am Ende des Gedichtes. Reading zitiert MacBeth („just a convention“) erneut. Mit beiden Dichtern verbindet der Sprecher das Trinken. Das „Duke's Head“ ist vermutlich ein Pub in Putney; Reading trank mit MacBeth „a Fino or / two“ (s. o.). Bereits im ein Jahr zuvor erschienenen *Eschatological* ist ein Ewart gewidmetes Trauergedicht, ebenfalls *I.M., G.E.* betitelt, enthalten:¹⁶²

Gavin Buchanan Ewart has left us
wiser but sadder;
Putney and Parnassus grieve -
I drink and fiddle with verse.¹⁶³

Der Stabreim mit dem Londoner Stadtbezirk und dem Musenberg („Putney and Parnassus“ V. 3) erzeugt Komik, da die beiden so disparaten Orte durch den gemeinsamen konsonantischen Anlaut verknüpft stehen. Reading nennt seine zwei Mittel zur Trauerarbeit:

¹⁵⁹ Als Motto dem Band vorangestellt. Kursiv im Original. (Reading: Poems 3, S. 14.)

¹⁶⁰ Vgl. Martin: Reading, S. 251.

¹⁶¹ Enthalten in *Work in Regress*; Reading: Poems 3, S. 33. Auf Texte von Ewart wird in Anschluss an die Einzeltextanalysen näher eingegangen (s. II,1,9).

¹⁶² Hinzu kommt ein weiteres, nicht in antikem Maß, in seinem letzten Band *Vendange Tardive* (S. 26.)

¹⁶³ Reading: Poems 2, S. 284.

Wein und Kunst („drink and fiddle“ V. 4). Demensprechend darf eine der berühmtesten Horaz-Stellen nicht fehlen. Es findet sich in einem *Horatian* betitelten Haiku:

Nunc est bibendum
(then address the issue of
cheesy pudendum).¹⁶⁴

Das Haiku nimmt in Readings Werk neben den antiken Formen einen hohen Stellenwert ein. Die fernöstliche Literatur ist in *Work in Regress* präsent durch zwei aus dem Chinesischen (*From the Chinese*)¹⁶⁵ entnommene Gedichte, die vermutlich, so legt es die Erwähnung im Nachruf auf MacBeth nahe (s. o.), von Li Po stammen. Neben dem Nachruf auf Ewart führt Reading auch das Nachdichten antiker Autoren fort, was in den von 1994-1997 erschienenen Büchern einen wesentlichen Teil ausmacht. Eine Verknüpfung zu den *in memoriam* verfassten Texten ist *Callimachan*, das unmittelbar hinter dem G.E. gewidmeten Gedicht steht und mit dem sich Reading direkt in die Gattungsgeschichte der Grabinschrift einordnet. Es ist eine metrisch getreue und – abgesehen von der Kolometrie und Satzstellung – auch wortgetreue Nachahmung eines Epigramms des titelgebenden hellenistischen Dichters Kallimachos:

Here Philip buried the youthful Nicoteles
(died in his twelfth year)
of whom his father was proud,
for whom the future held hope.¹⁶⁶

Die genaue Quelle gibt Reading, wie auch bei *Ovidian*,¹⁶⁷ nicht an, während er an anderer Stelle die exakte Stelle im Original im Titel anführt. So geschehen bei *Catullan (CII)*,¹⁶⁸ *Theocritan (XXVII)*¹⁶⁹ und *Propertian (IV.II)*¹⁷⁰. Es ist nicht bekannt, ob Peter Reading sich mit den altgriechischen und lateinischen Originaltexten auseinandergesetzt oder, was zu vermuten ist, auf Übersetzungen zurückgegriffen hat. Er verwendet an einer Stelle eine Sprachmischung und zitiert direkt im Text auf Lateinisch: „Sunt aliquid manes.“ Es beschließt das einleitende Gedicht *Three*¹⁷¹, in dem der Sprecher die gemeinsamen Wegstationen mit MacBeth und Ewart Revue passieren lässt. Reading wiederholt es achtmal, in

¹⁶⁴ Reading: Poems 3, S. 27; kursiv im Original.

¹⁶⁵ Ebd., S. 30+39.

¹⁶⁶ Ebd., S. 33. Vgl. *Epigramm XXI*: „Δωδεκέτη τὸν παῖδα πατὴρ ἀπέθηκε Φίλιππος / ἐνθάδε, τὴν πολλὴν ἐλπίδα, Νικοτέλην.“ Zitiert nach: Callimachus: Hymns and Epigrams. Lycophron. Aratus. Cambridge MA, London 1977, S. 150.

¹⁶⁷ Reading: Poems 3, S. 24-26.

¹⁶⁸ Ebd., S. 38.

¹⁶⁹ Ebd., S. 42f. Das Original, von Reading nur in Auszügen (V. 45-60) übersetzt, wird nicht Theokrit selbst zugeschrieben. (Verwendete Ausgabe: A.S.F. Gow (Hg.): *Bucolici Graeci*. Oxford 1988, S. 112-115.)

¹⁷⁰ Reading: Poems 3, S. 46-48.

¹⁷¹ Ebd., S. 15-20.

immer kleiner werdender Schriftgröße. Die Originalstelle stammt aus Properz IV,7¹⁷² und bildet den Auftakt der Elegie. Das Zitat bedeutet übersetzt: „Die Manen¹⁷³ [die Geister der Toten] haben eine Bedeutung“. Allerdings scheint diese Bedeutung, dies suggeriert das Abnehmen der Schriftgröße, mit der Zeit zu schwinden. Der lebende Dichter erinnert sich an die gestorbenen Freunde, und dies solange, bis auch sein Erinnern verstummt.

Bei all seinem Zynismus bezüglich des gefährdeten Fortlebens der Menschheit ist es umso bemerkenswerter, wie sehr Reading sich um das Nachleben der mit ihm befreundeten Dichter bemüht und Panegyrik verfasst hat. Damit einher geht die größere Dichte von Nachdichtungen in dieser Zeit seines Schaffens. Die Literatur ist ein Mittel gegen Unmenschlichkeit. Reading ist daher ein humanistischer Dichter, wenn auch ein äußerst pessimistischer. Aus diesem Grund nimmt das Dichten für Reading, der dies lange Zeit nicht als Hauptberuf ausgeübt hat – er war im Gegensatz zu MacBeth nicht im Kulturbetrieb angestellt –¹⁷⁴, einen hohen Stellenwert ein. In diesem Zusammenhang ist der inszenierte Nachlass in den *Last Poems* zu verstehen. Reading schließt *Work in Regress* mit einem Distichon, das die Formbezeichnung im Titel (*Distich*) trägt. Es erscheint wie seine eigene Grabinschrift:

All that remained was to tidy the desk and
type out the distich,
then end the myth that they don't
do it who *threaten* they will.¹⁷⁵

Reading inszeniert das Ende seiner schriftstellerischen Karriere, um eine neue Schaffensperiode einzuleiten, die mehr um die eigene Person kreist und weniger um die Gesellschaft. Zunächst hatte Reading durch den Kontrast zwischen hässlichen Themen und der antiken Form ein Mittel für seine bissige Kritik an der britischen Klassengesellschaft geäußert. Durch eine Durchmischung mit Slang-Wörtern, Wissenschaftssprache und lakonischen Sätzen provoziert er die Bildungs-Elite: Der britische Leser, der sein Spiel mit den antiken Vers- und Strophenformen versteht, ist Teil des Problems; eine klassische

¹⁷² Verwendete Ausgabe: Sextus Propertius: *Carmina*. Hrsg. von E. A. Barber. Oxford 1957. Vgl. Martin: Reading, S. 256.

¹⁷³ In der mir vorliegenden Ovid-Ausgabe steht „Manes“ als Eigennamen in Großschreibung. Womöglich hat Reading das Zitat in einer Sammlung gefunden; in diesem Sinne liegt keine direkte Intertextualität zu Properz vor, sondern es ist als Sprichwort zu behandeln.

¹⁷⁴ Er war Radio-Redakteur bei der BBC. Vgl. Alan Jenkins: George MacBeth. In: Ian Hamilton, Jeremy Noel-Tod (Hgg.): *The Oxford Companion to Modern Poetry*. Oxford 2003, S. 318f.

¹⁷⁵ Reading: *Poems* 3, S. 48.

humanistische Bildung ist nur Schülern der Privatschulen zugänglich. Reading hält dem Leser einen Spiegel vor.

Durch die radikale Kritik im früheren Werk deckt Reading ein Defizit an Humanität in der (englischen) Gesellschaft auf. Im Spätwerk orientiert sich Reading im Sinne eines humanistischen Autors direkt an antiken Vorbildern und nutzt die antiken Versformen für persönliche Nachrufe, in denen er die epikureische Philosophie des Horaz durchschimmern lässt. Der Rückzug ins Private fällt in eine Phase finanzieller Unabhängigkeit: Durch die Unterstützung der amerikanischen Lannan Foundation war seit Beginn der 90er-Jahre sein Lebensunterhalt abgesichert.¹⁷⁶ Man könnte sagen, dass er wie Auden nun einen Weg gefunden hat, trotz Unzufriedenheit über die politischen Verhältnisse in Großbritannien, ein (halbwegs) zufriedenes Leben zu führen.

¹⁷⁶ <https://lannan.org/bios/peter-reading>; zuletzt aufgerufen am 01.05.2022.

9. Eine gesamteuropäische Traditionslinie

Die vorliegende Arbeit ist komparatistisch ausgerichtet und versucht einen möglichst weiten Blick auf die europäischen Literaturen zu werfen. Dabei stößt sie zwangsläufig an Grenzen. Denn auch wenn bei der Auswahl der exemplarischen Texte sechs verschiedene Literatursprachen berücksichtigt werden, decken diese nur einen Teil der vielfältigen europäischen Literaturen ab. Deshalb wird zum Abschluss der Einzeltextanalysen auf weitere Beispiele hingewiesen, die einen guten Vergleichspunkt zu den ausführlich behandelten Texten bieten und die gesamteuropäische Dimension des Forschungsgegenstandes hervorheben. Dabei werden auch Autoren berücksichtigt, welche die antiken Vers- und Strophenformen nicht umfassend verwendet haben. In der Einleitung hat dieses Verfahren es ermöglicht, eine offene Reihe an Bezugnahmen zu erstellen. Zum Abschluss kann durch die Ausweitung des Korpus veranschaulicht werden, dass die Autoren – so unterschiedlich ihre literaturhistorischen, gesellschaftlichen und biographischen Rahmenbedingungen sind – mit ihrem persönlichen poetischen Projekt Teil einer europäischen Traditionslinie sind. Ziel ist es, die analysierten Texte in mehrere Typen zu unterscheiden und somit diese Traditionslinie innerhalb der europäischen, modernen Lyrik zu skizzieren.

Bei der Einzeltextanalyse von Giosuè Carduccis *Odi barbare* wurden die sogenannten Römeroden des Horaz als wesentlicher Bezugspunkt erkannt. Daran anknüpfend werden nun die *Deutschen Oden* von Rudolf Alexander Schröder (1878-1962) betrachtet. R. A. Schröder war im Literaturbetrieb der frühen Bundesrepublik etabliert und wurde als Vermittler christlich geprägter humanistischer Werte geschätzt.¹ Wirkungsmächtig waren in erster Linie seine Vorträge und Essays sowie seine Übersetzungen. Durch seine *Geistlichen Gedichte* wurde er zu einem Erneuer des protestantischen Kirchenliedes. Das weltliche lyrische Werk war bereits durch kleine Auflagen auf eine geringe Leserschaft hin orientiert. Darunter finden sich aus heutiger Sicht problematische patriotische Gedichte, bei denen eine Kriegsbegeisterung nicht abzustreiten ist.² Als R. A. Schröder sich gegen die Vergabe des Preises der nach ihm benannten Stiftung an Günter Grass aussprach,

¹ Vgl. Stefan Jordan: Schröder, Rudolf Alexander. In: Neue Deutsche Biographie 23. Schinzel-Schwarz. Berlin 2007, S. 574-576; Bernd Lutz: Rudolf Alexander Schröder. In: Ders., Benedikt Jeßing (Hgg.): Metzler Lexikon Autoren. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart, Weimar 2010, S. 703-705; hier: S. 705.

² Schröder: Die Gedichte, S. 489-499.

reagierte der brüskierte Grass mit einem Hinweis auf die *Kriegsgedichte*.³ An dieser Stelle wird ein Blick auf die *Deutschen Oden*⁴ geworfen. Der Odenzyklus entstand kurz vor Kriegsbeginn und blieb – womöglich nicht aus Platzgründen – im *Metzler Lexikon Autoren* unerwähnt. Ursprünglich erschien der Zyklus im Gedichtband *Elysium* (1906).

Die *Deutschen Oden* entstanden zwischen 1908-1913 und sind in drei „Reihen“ gegliedert: Mit 16 bzw. 10 Oden in den ersten beiden Reihen, sowie einer nach zwei Oden nicht weitergeführten dritten Reihe. Alle Oden sind alkäisch und bestehen aus jeweils sechs Strophen. Die antiken Vers- und Strophenformen sind in Schröders Werk zentral: Die Werkausgabe⁵ hebt dies hervor, in die Gedichte nicht chronologisch, sondern nach Formen anordnet werden, beginnend mit den Oden (bis S. 77), Elegien (S. 78-137) und Epigrammen (S. 138-144). Die Wahl dieser Odenform bedeutet im konkreten Fall eine Bezugnahme auf die horazischen Römeroden, wie sie auch für die analysierten Roma-Oden Carduccis der intertextuelle Bezugspunkt sind. R. A. Schröder wählte für den Gedichtband (*Elysium*) den Titel, den Carducci für eine seiner Oden (s. o.) verwendet hatte. Carducci ist nicht ausschlaggebend für die Wahl des Titels, aber es ist wahrscheinlich, dass R. A. Schröder sich bewusst war, dass er mit seinen *Deutschen Oden* in einer Traditionslinie mit Carducci steht. Der Sprecher der *Deutschen Oden* ist, wie an vielen Stellen bei Carducci, ein *Poeta vates*: ein Dichter, der vor drohendem Unheil warnt. Der Sprecher beklagt einen moralischen Verfall der Jugend und – wie Carducci – ein fehlendes Nationalgefühl. So heißt es zu Beginn der vierten Ode:

Wer sind die Buben, welche gespreizt am Markt,
Neumodisch prangend, Backen gebläht, sich frech
Der schnellen Meisterschaft berühmen,
So die Minute zerbläst und aufwirft?

Ist das dein Volk? Sind's deine Getreuen, Land,
Die Tausendklugen, gaffender Menge Ziel,
Am Kreuzweg falsche Münze handelnd,
Da sie der Büttel doch bald hinwegführt? [...] (V. 1-8)⁶

Der Feind könne diesen Moment der Schwäche ausnutzen; daher fordert der Sprecher dazu auf, sich auf einem bevorstehenden Krieg vorzubereiten.⁷ Die Form, folgt man der Metrik von W. Christ (1874), scheint dieser kriegesischen Thematik zu entsprechen, da

³ Jordan: Schröder, Rudolf Alexander.

⁴ Ebd., S. 11-39.

⁵ Rudolf Alexander Schröder: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Erster Band. Die Gedichte. Berlin, Frankfurt am Main 1952.

⁶ Schröder: Die Gedichte, S. 15.

⁷ Vgl. die neunte und zehnte Ode; S. 20f.

sie auf den männlichen Part der äolischen Dichtung zurückgeht.⁸ In Hinblick auf die deutschsprachige Rezeptionsgeschichte der antiken Odenformen lässt sich diese Aussage freilich nicht halten. Denn bei der Lektüre des von W. Bennet zusammengestellten Korpus⁹ fällt *Das Eisen* von dem gebürtigen Schweizer Heinrich Leuthold (1827-1879) als eine besonders kriegerische Ode auf:

[...] Nicht des Geistes, sondern des Schwertes Schärfe
 Gab dir alles, wiedererstandnes Deutschland!
 Ruhm und Einheit, äußere Macht und Wohlfahrt
 Dankst du dem Eisen. [...] ¹⁰

Die Verwendung der sapphischen Strophe mit ihrem „zarten Wesen“ (W. Christ) in diesem Kontext ist schnell erklärt: Leuthold bezieht sich auf Melinno's *Eἰς Πόμην*, der einzigen sapphischen Strophe, die neben Sappho und Alkaios auf Altgriechisch überliefert ist.¹¹ Melinno beschreibt Rom als eine unbesiegbare Kriegsgöttin. Leuthold hat die Ode selbst übersetzt¹² und in einer gegen das Papsttum gerichteten Ode durch den Titel *Gegen Rom*¹³ erneut auf sie Bezug genommen. Leutholds Gedichte wurden Anfang des 20. Jahrhunderts mehrfach aufgelegt.¹⁴ Die Kenntnis seines Werkes seitens R. A. Schröders ist daher nicht abwegig; Melinno's Ode wird er mit Sicherheit gekannt haben. Die sapphische Strophe hätte demnach näher gelegen, wenn R. A. Schröder mit der antiken Odenform selbst bereits eine kriegerische Konnotation erwecken wollte.

Die vierte Ode der zweiten Reihe geht entsprechend in eine andere Richtung. Nachdem der Sprecher sich an Frankreich (V. 1-12) und England (V. 13-20) wendet und diese beiden Länder zur Besinnung auf die eigene Stärke auffordert, schließt er die eigene Nation in der Schlussstrophe in das Plädoyer mit ein:

[...] Du auch, mein Land, aus kranker Verworrenheit
 Glorreich erwacht! Ihr seid es, ihr drei! An euch
 Band Gott die Welt. Weh, wenn um Zwietracht
 Ihr der gemeinsamen Not vergäßet! (V. 21-24) ¹⁵

⁸ W. Christ: *Metrik der Griechen und Römer*. Leipzig 1874, S. 558.

⁹ W. Bennett: *German Verse in Classical Metres*. Den Haag 1963.

¹⁰ Heinrich Leuthold: *Das Eisen*. In: Ders.: *Gesammelte Dichtungen in drei Bänden*. Erster Band. Gedichte. Hrsg. von Gottfried Bohnenblust. Frauenfeld 1914, S. 257, V. 5-12.

¹¹ Vgl. hierzu die Analyse von Carducci's *Nell'annuale della fondazione di Roma* (s. II.1.2).

¹² Heinrich Leuthold: *Gesammelte Dichtungen in drei Bänden*. Zweiter Band. Übertragungen. Hrsg. von Gottfried Bohnenblust. Frauenfeld 1914, S. 9.

¹³ Leuthold: *Erster Band*, S. 258f.

¹⁴ Sie sind heute antiquarisch einfach und zu niedrigen Preisen zu beschaffen, was auf eine hohe Auflage schließen lässt

¹⁵ Schröder: *Die Gedichte*, S. 31.

Der Sprecher entwirft ein Europa, das eine Führungsrolle in der Welt einnehmen kann, wenn es vereint agiert. Dies sei durch Gott legitimiert: „An euch / Band Gott die Welt“ (V. 22f.). Bei einem Vergleich mit Leuthold ist der erwünschte Frieden bereits zu Beginn der Ode angedeutet: Die Anrede Frankreichs als „Weinlaubumkränzte, hausend in Frucht und Korn“ (V. 1) erfüllt die Voraussage Leutholds, dass „des Krieges Waffen / wieder zur Pflugschar“ (*Das Eisen*, V. 19f.) werden.

Die Situation in den *Deutschen Oden* und in Carduccis Roma-Oden ist also grundverschieden: Während R. A. Schröder einen drohenden Krieg thematisiert, feiert Carducci das Ende des Krieges. Bei R. A. Schröder richtet sich der Blick auf das Kollektiv, während Carducci die persönliche Freiheit in den Fokus rückt. Direkt politische Äußerungen sind im späteren Werk R. A. Schröders nicht mehr zu finden. Während des Ersten Weltkrieges, der ihn als Zensor nach Brüssel führte, begann er seine Übersetzertätigkeit mit Nachdichtungen aus dem Flämischen.¹⁶ In den folgenden Jahren nahmen die Übersetzungen aus dem Englischen, Französischen und den antiken Sprachen immer mehr Raum in seinem Schaffen ein. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten zog er sich an den Chiemsee zurück und war in der Bekennenden Kirche aktiv. Er erfüllte auf diese Weise die Forderungen aus der eben zitierten Ode. Durch seine Übersetzungen aus den antiken wie modernen Sprachen beteiligte er sich an der Tradierung eines europäischen Humanismus, bei dem zugleich der christliche Glaube eine zentrale Rolle einnimmt.

Die Funktion der antiken Odenformen bei Carducci und R. A. Schröder ist es somit, ein nationales Konstitutiv zu stützen, wobei dabei, insbesondere bei Carducci – sowie später bei Costa i Llobera – auch philosophische Positionen geäußert werden, die allgemeingültig sind. In den *Horacianes* von Costa i Llobera ist dieses nationale Konstitutiv nicht politisch, sondern kulturell geprägt: Es geht nicht um das Errichten eines katalanischen Nationalstaates, sondern um die Etablierung einer katalanischen Literatur.

Einen weiteren Höhepunkt der Antikenrezeption in der katalanischen Literatur neben den *Horacianes* bildet das Werk von Carles Riba (1893-1959).¹⁷ Bereits mit 17 Jahren veröffentlichte Riba eine Vergil-Übersetzung in Hexametern,¹⁸ 1922 studierte er in München bei Karl Vossler und gab nach seiner Rückkehr in die Heimat einige Übersetzungen

¹⁶ Vgl. Lutz: R. A. Schröder, S. 704.

¹⁷ Johannes Hösl: Die Rezeption der Antike in der neueren katalanischen Literatur. In: Beda Allemann, Erwin Koppen, Dieter Gutzen (Hgg.): Teilnahme und Spiegelung. Festschrift für Horst Rüdiger. Berlin, New York 1975, S. 87-98; hier: S. 94.

¹⁸ Zu biographischen Angaben hier und im Folgenden vgl. Albert Manent: Carles Riba. Barcelona 1963, sowie Ders.: Tres escriptors catalanes: Carner, Riba, Pla. Madrid 1973, S. 219-292.

der antiken Klassiker heraus, aus denen die Odyssee-Übersetzung hervorragt. Trotz universitärer Tätigkeiten waren seine Übersetzungsleistungen nicht primär als Beitrag für die Philologie gedacht.¹⁹ Seine Übersetzungen, insbesondere der griechischen Klassiker, sollte deren Bedeutung für die katalanische Kultur vermitteln.²⁰ Dazu hielt er eine Anbindung an die europäische Literatur der Moderne für nötig und lernte hierfür unermüdlich Sprachen: Nach der Schulzeit beherrschte Riba bereits Grundlagen des Französischen, Deutschen, Englischen, Lateinischen und Esperanto; während des Studiums lernte er Altgriechisch, Hebräisch, Arabisch und Sanskrit und bei Auslandsreisen Italienisch und Neugriechisch.²¹ Er übersetzte neben den antiken Klassikern aus dem Neugriechischen,²² Deutschen, Englischen, Italienischen und Französischen,²³ ohne dabei eine übersetzungstheoretische Grundlage zu schaffen.²⁴ Für Manuel Balasch ist diese Übersetzungsleistung für die kulturelle Identität Kataloniens bedeutsamer als Ribas eigenständige Dichtung.²⁵

Der Übersetzer ist nicht vom Dichter zu trennen: Die Übersetzungen trugen zur Bildung seiner Persönlichkeit bei und beeinflussten sein dichterisches Werk stark.²⁶ Dies zeigt sich daran, dass im frühen Werk die Antike nicht der wesentliche Bezugspunkt war – ähnlich wie bei Joan Maragall und Costa i Llobera. Riba inspirierte zunächst der französische Symbolismus, außerdem griff er auf fernöstliche Formen (Tanka) zurück.

Ribas frühe Dichtung ist geprägt von dem Wandel der katalanischen Literatur vom Modernisme zum Noucentisme. Die Vertreter des Noucentisme strebten nach einer objektiven, harmonischen und rationalen Dichtung im Gegensatz zur ihrer Einschätzung nach chaotischen, subjektiven und im Rausch entstandenen Dichtung des Modernisme. Riba befand sich in seinem Frühwerk als Vertreter des Noucentisme mit *l'art pour l'art* in einer kreativen Sackgasse, aus der ihn eine persönliche wie kollektive Leidenszeit herausbrachte: Der Schock des Bürgerkrieges²⁷ führte Riba ins Exil (1939-1942) nach Bierville im Norden Frankreichs und von der ‚falschen Fährte‘ eines Mallarmé²⁸ zu den –

¹⁹ Carles Miralles: *Lectura de les 'Elegies de Bierville' de Carles Riba*. Barcelona 1979, S. 109.

²⁰ Zu seinen Übersetzungen vgl. Manuel Balasch: *Carles Riba, hel·lenista i humanista*. Barcelona 1984, S. 63-119.

²¹ Jaume Medina: *L'obra de Carles Riba*. Barcelona 1990, S. 132-135.

²² Vgl. hierzu Eusebi Ayensa: *D'una nova llum: Carles Riba i la literatura grega moderna*. Lleida 2012.

²³ Eine Übersicht mit ausgewählten Essays Ribas zur Aufgabe des Übersetzers sowie einer Biographie bietet Jordi Malé: *Carles Riba i la traducció*. Lleida 2006.

²⁴ Zu seinen „Aussagen zum Übersetzen“ vgl. Birgit Frieze: *Carles Riba als Übersetzer aus dem Deutschen*. Frankfurt am Main, Berlin, New York 1985, S. 49-56.

²⁵ Balasch: *Hel·lenista i humanista*, S. 63.

²⁶ Vgl. Malé: *Riba i la traducció*, S. 26.

²⁷ Hölsle: *Rezeption der Antike*, S. 95.

²⁸ Die Formulierung „el *red herring* d'un Mallarmé“ steht in einem Vorwort von Gabriel Ferrater zu Ribas Hölderlin-Übersetzungen; vgl. Miralles: *Lectura*, S. 21.

vom Modernisten Maragall vermittelten – deutschen Autoren: In seiner umfassenden Monographie zu den *Elegies de Bierville* schreibt Miralles Hölderlin eine besondere Rolle zu; er habe Riba „[e]n una certa manera“²⁹ gerettet. Ribas Publikation der Versions de Hölderlin³⁰ erfolgte kurz nach den Elegien.³¹ Um die Formwahl bei den *Elegies de Bierville* zu erklären, dürfen Goethe und Rilke nicht vernachlässigt werden: Gerhard Ackermann vermutet sogar, dass Hölderlin (wie auch Novalis) als nordischer Romantiker für den Südeuropäer und Noucentisten nicht „bedingungslos“ geeignet sei, um an der nationalen Literaturtradition zu schreiben.³² Besser passe Goethe, dessen *Römische Elegien* von Maragall in Prosa bzw. Endecasillabi übertragen worden sind (s. I,2.4).

Die Fokussierung auf Goethe als zentrale Referenz ist kritisch zu betrachten. Wie Birgit Friese anschaulich gezeigt hat, sind Interpretationen, die Riba mit Goethe vergleichen wollen, oftmals politisch motiviert.³³ In diesem Sinne sollten die häufigen Nennungen in Ribas kritischen Schriften die katalanische Literatur aufwerten. Ob Goethe als Autorität für das zentrale poetische Konzept der Elegien, die Dichtung radikal auf das eigene Erleben auszurichten, gelten kann, sei dahingestellt.³⁴ Trotz seiner Zugehörigkeit zum Noucentisme bleiben die Elegien Ribas ein persönlicher Text. Die Abstraktion, ein gängiges Stilmittel der Strömung, ist der Versuch, das eigene Empfinden präzise auszudrücken.³⁵ In ihrer Bedeutung für die katalanische Literatur sind die Elegien Ribas mit der Bedeutung der *Römischen Elegien* für die deutschsprachige Literatur vergleichbar.

Die *Elegies de Bierville*³⁶ bestehen aus zwölf einzelnen Elegien in unterschiedlicher Länge. An den Orten der Entstehung lässt sich der Weg Ribas im Exil nachvollziehen.³⁷ Die ersten fünf der zwölf Elegien sind zwischen April und August 1939 in dem kleinen

²⁹ Miralles: *Lectura*, S. 21.

³⁰ Carles Riba: *Versions de Hölderlin*. Barcelona 1971, S. 21. Zuerst veröffentlicht in Barcelona 1944 unter der gefälschten Angabe „Buenos Aires 1943“ aufgrund der in Spanien drohenden Zensur.

³¹ Vgl. Friese: Übersetzer aus dem Deutschen, S. 95.

³² Gerhard Ackermann: *Von Carles Riba zu Bertolt Brecht. Die Rezeption der deutschen Literatur in Katalonien während der Franco-Zeit*. Bonn 1990, S. 54.

³³ Vgl. Friese Übersetzer aus dem Deutschen, S. 92.

³⁴ So Ackermann: *Riba zu Brecht*, S. 45-47.

³⁵ Vgl. Gabriel Ferrater: *La poesia de Carles Riba. Cinc conferències*. Hrsg. von Joan Ferraté. Barcelona 1979, S. 38: „[...] Riba és un poeta abstracte, però que utilitza les seves abstraccions per descriure amb tota la precisió que pot uns certs estats i moviments psicològics.“

³⁶ Verwendet wurde die von Enric Sullà herausgegebene, zweite revidierte und erweiterte Auflage der Gesamtausgabe. *Obres Completes I Poesia*. Barcelona 1988, S. 207-240. Dankend zur Hilfe genommen wurde die zweisprachige Ausgabe von Hans Rudolf Picard, gedruckt von der Universität Konstanz. Sie enthält gelegentlich falsche Zeileneinrückung und unterscheidet nicht zwischen den katalanischen Buchstaben ll und h; Carles Riba: *Elegies de Bierville. Die Bierviller Elegien*. Übers. von Hans Rudolf Picard. Konstanz 1993.

³⁷ Vgl. bezüglich der Entstehungsgeschichte Enric Sullà: *Una interpretació de les 'Elegies de Bierville' de Carles Riba*. Barcelona 1993, S. 17; 42f.

nordfranzösischen Dorf *Bierville* entstanden, zwei weitere ebenfalls in Nordfrankreich (Isle d'Adam) zwischen Februar und April 1940. In diesem Zeitraum gab es Momente der Ruhe, die durch die Besatzung durch die Nationalsozialisten gestört wurde: Riba floh im letzten Moment vor den Truppen der Nationalsozialisten in den Süden. Die spätere neunte Elegie entstand Anfang 1941 in Bordeaux, die weiteren Elegien zwischen Juni 1941 und August 1942 in Montpellier. Im April 1943 kehrte Riba schließlich gemeinsam mit seiner Frau, der Dichterin Clementina Arderiu (1898-1976), nach Spanien zurück. Die *Elegies de Bierville* wurden während der Zeit des Franco-Regimes im Verborgenen verbreitet.

Den Elegien ist als Motto ein Zitat aus den Tragödien Senecas vorangestellt: „Carmina intervenient iter.“³⁸ Unter diesem Zitat findet sich ein Selbst-Zitat. Dabei handelt es sich um ein Tanka Ribas, das bereits 1938, also vor den Elegien, entstanden ist:³⁹

Tristes banderes
del crepuscle! Contra elles
sóc porpra viva.
Seré un cor dins la fosca;
porpra de nou amb l'alba.⁴⁰

Das Seneca-Zitat verweist auf die heimliche Veröffentlichung: Trotz des Verbots wird der Text seine Leser finden.⁴¹ Durch das Tanka, das den Ausweg aus einer schweren Zeit beschreibt, erscheint eine weitere Deutung des Zitats denkbar: „Die Gedichte werden den Weg zeigen.“ Die Doppeldeutigkeit lässt sich anhand der ersten und letzten Ode des Bandes veranschaulichen. Die erste Ode dient als „introducció“⁴²: Sie führt den Leser in die Thematik des Exils ein und veranschaulicht das poetologische Vorgehen.

Era secret el camí, fabulós de tristesses divines,
fins a les aigües vivents que em recordaren un nom,
oh inefable! i una callada manera senzilla
d'amorosi' el pensament per una gràcia tenaç. [...] (V. 1-4)⁴³

³⁸ Obres Completes, S. 216. Übers.: „Die [Meine] Lieder finden einen Weg“; Sen. Her. O. 464.

³⁹ Es ist als Nummer XXXVI in seiner Sammlung *Tannkas de les quatre estacions* („Tankas zu den vier Jahreszeiten“) aufgenommen. Obres Completes, S. 179; zur Datierung vgl. S. 410.

⁴⁰ Übers.: „Traurige Banner / der Dämmerung! Gegen sie / bin ich purpurrot lebendig. / Ich werde ein Herz sein in der Dunkelheit; / purpurrot erneut in der Morgendämmerung.“

⁴¹ Vgl. Sullà: Interpretació, S. 53.

⁴² „L'elegia I [...] conté en germen els elements bàsics de l'experiència que és el tema del recull, per això crec que pot ser-ne considerada, des d'un punt de vista estructural, com la introducció.“ Ebd., S. 55.

⁴³ Obres Completes, S. 217. Meine Übersetzungen sind in enger Anlehnung an Picard entstanden, bemühen sich aber, die strenge Satzstellung beizubehalten: „Geheim war der Weg, voller Sagen von göttlichen Trauern, / bis zu den lebenden Wassern, die in mir wecken einen Namen, / oh unsagbar! und eine stille Weise[, eine] einfache, / zu lindern das Denken durch eine zähe [beständige] Gnade. [...]“

Das Lateinische „iter“ aus dem Motto findet sich im Katalanischen „camí“ (V. 1) wieder. Das Adjektiv „secret“ fordert den Interpreten heraus, zumal die Apposition „fabulós de tristesses divines“ (V. 1) das Geheimnisvolle des Weges noch verstärkt. Bei der Interpretation geht es aber nicht darum, das „secret“ zu entschlüsseln, sondern es als Teil der Poetologie zu begreifen: Der Sprecher befand sich in einer Situation, in der er sich dem Leser (und sich selbst) nicht klar ausdrücken kann. Dies hängt vorwiegend damit zusammen, dass es sich um eine individuelle Erfahrung handelt, die nicht nach Außen kommunizierbar ist.⁴⁴ Ein ebenso bedeutendes Wort in dem ersten Vers ist „Era“ (V. 1). Die Vergangenheitsform hebt das „secret“ auf, die Gedichte (carmina) werden den Weg (iter) aufs Papier finden (intervenient). Der Schritt, der für die Kommunizierbarkeit nötig war, ist eine Abstrahierung. Mit Arthur Terry lässt sich sagen, dass Riba seine persönlichen Exilerfahrungen abstrahiert, sodass der Zyklus schließlich eine kollektive und ebenfalls eine politische Dimension erhält: „As poems about exile, they present an account of personal suffering reduced to its basic elements so that it can stand for the collective experience.“⁴⁵ Um dies zu erreichen, betrachtet der Exilant seine Umgebung; er geht im Park spazieren:

[...] Lliures al cel, les tofes havien donat a la terra
 llur primavera d'antany, flonja i daurada humilment;
 el meu pas, bandejat de tants ahirs d'alegria,
 hi ha conhortat l'afany que de l'hivern abaltit
 em llançava a un abril incert, ah! com si tinguessin
 tots els homes la pau i només jo fos errant. [...] (V. 5-10.)⁴⁶

Der Sprecher sieht das Laub auf dem Weg vor sich; dem Leser beschreibt er aber das Fehlen der Blätter in den Bäumen. Damit liegt der Fokus auf dem Verlust des „Frühlings von einst“ („primavera d'antany“ V. 6). Der Blattwechsel der Bäume (V. 5f.) ist ein nord-europäisches Phänomen. Dies unterstreicht die Fremdheit, die der Exilant aus Barcelona empfindet.⁴⁷ Er ist ein unglücklicher Mensch, den im Frühling zusätzlich die (scheinbar) gute Laune aller Mitmenschen belastet (V. 10). Dies lässt an Hölderlins *Abendphantasie* denken.⁴⁸ Riba hat diese alkäische Ode selbst übersetzt:

⁴⁴ Carme Boyé: Les Elegies de Bierville i el mite d'Orfeu. In: In Memoriam Carles Riba (1959-1969). Barcelona 1973, S. 95-101; hier: S. 96.

⁴⁵ Arthur Terry: A Companion to Catalan Literature. Woodbridge 2003, S. 92.

⁴⁶ Übers.: „Frei am Himmel, die Laubkronen hatten gegeben an die Erde / ihren Frühling von einst, demütig weich und golden; / mein Schritt, verbannt von so vielen Gestern der Freude, / hat dort getröstet die Sorge, die vom eingeschlafenen Winter / mich warf in einen ungewissen April, ah! als hätten / alle Menschen den Frieden und nur ich hätte mich verirrt. [...]“

⁴⁷ Vgl. hierzu das Vorwort von Hans Rudolf Picard in seiner Übersetzung.

⁴⁸ Ackermann stellt einen solchen Bezug an der Orpheus-Elegie (X) fest; vgl. Ackermann: Riba zu Brecht, S. 88; vgl. auch Miralles: Lectura, S. 93.

[...] I jo, on em giro? Viuen els moridors
 De sou i feina; tots són contents mudant
 Brega en repòs; ¿per què només a
 Mi dins el pit no em dorm mai la pua? [...] (V. 9-12)⁴⁹

[...] Wohin denn ich? Es leben die Sterblichen
 Von Lohn und Arbeit; wechselnd in Müh' und Ruh
 Ist alles freudig; warum schläft denn
 Nimmer nur mir in der Brust der Stachel? [...] (V. 9-12)⁵⁰

Dem aufgewühlten Dichter steht in der Elegie wie in Hölderlins Ode die friedliche Umwelt gegenüber. Dies wird in der Elegie durch die Metrik wiedergegeben: „tots els homes la pau | i només jo fos errant.“ (V. 10). Die Zäsur des Pentameters ist markiert, um die Stellung des Wortes „pau“ („Frieden“) hervorzuheben. Die Hebung nach der Zäsur wird durch das in der Alltagssprache eher weniger stark betonte „i“ abgeschwächt. Dadurch wird die nächste Hebung umso stärker: „jo“ („ich“), das im Kontrast zu den „homes“ („Menschen“) und ihrer Ruhe steht.

Das Motiv der Jahreszeiten greift den ursprünglichen Kontext des Selbst-Zitates im Motto wieder auf. Dies ist dem zeitgenössischen Leser vermutlich nicht bewusst. Die Jahreszeiten stellen eine positive Wendung in Aussicht, die sich im Text als Möglichkeit einer Wiedergeburt („estar per renéixer“ V. 13) konstituiert:

[...] Somnis per a mi sol en averany i en figura!
 L'ànima s'hi coneix, ja no és sola a esperar;
 en el parc estremir on sembla estar per renéixer
 jo no sé quin déu mort, fill de la font i del verd. (V. 11-14)⁵¹

Der Sprecher muss von sich aus („per a mi sol“ V. 11) seine Krise lösen, da er durch das Exil von seiner Gemeinschaft getrennt wurde. Dies erreicht er, in dem er den Exilort mythologisiert. Der Park, zuerst im vorletzten Vers genannt („el parc“ V. 13), ist ein locus amoenus. Anstelle der Natur beschreibt Riba ein Kunstwerk, das Konnotationen zur antiken Kultur erweckt: In der Umgebung entdeckt er eine Quelle oder einen Brunnen – das Katalanische („font“ V. 14) lässt beide Deutungen zu. Diese(r) wurde zuvor als „aigües vivents“ (V. 2) erahnt – vermutlich umschreibt Riba hier das in Ferne hörbare Gemurmel des Wassers. Das Wasser ist das verbindende Motiv der Reise Ribas in den Elegien: „la font“ bzw. die „aigües vivents“ evozieren eine Erinnerung an eine Reise nach Sunion

⁴⁹ *Fantasia vespral*. In: Carles Riba: Versions de Hölderlin. Barcelona 1971, S. 21. Zuerst veröffentlicht in Barcelona 1944 unter der Angabe „Buenos Aires 1943“ aufgrund der in Spanien drohenden Zensur.

⁵⁰ Friedrich Hölderlin: Gedichte. Hrsg. von Jochen Schmidt. Frankfurt am Main 1992, S. 218f.

⁵¹ Übers.: „Träume für mich allein in Vorzeichen und Gestalt! / Die Seele kennt sich dort aus, schon ist sie nicht mehr einsam am Warten; / in dem erzitterten Park scheint bereit zur Wiedergeburt zu machen / ich weiß nicht welch ein toter Gott, Sohn der Quelle und des Grünen.“

(Elegie II) und später nach Delphi (Elegie VIII) sowie Salamis (Elegie IX). Die dritte Elegie beschreibt eine Reise nach Irland und die Rückkehr nach Bierville, der Schauplatz der vierten Elegie bleibt. Es folgen Bezugnahmen auf die Odyssee, zunächst als Anspielung (Elegie V) und später durch Nennung des Helden (Elegie VII).

Welcher „toter Gott“ („*quin déu mort*“ V. 14) gemeint sein könnte, ist an dieser Stelle nicht von Relevanz. Eine Deutung dieser Stelle steht entgegen der Textintention, die den Aufbruch des Sprechers zur Bewältigung des Exils schildert. Der Sprecher befindet sich zu Beginn eines Suchprozesses, der durch die dunklen Stellen im Text dem Leser vermittelt wird. Im Rahmen dieser Arbeit kann dieser Suchprozess nicht weiterverfolgt werden. Die Komplexität und die verschlüsselte Sprache erfordern ein ‚close reading‘, für das der Ansatz, möglichst viele Literaturen zu berücksichtigen, nicht geeignet ist. Daher beschränken sich die Ausführungen auf die letzte Elegie mit dem Titel *Endreça* („Widmung“):

Sota la noble expandida tendresa dels arbres de França,
 consirós vora el curs just i fidel dels seus rius,
 he volgut donà a l'abundància del cor una antiga
 regla que l'acordés amb el pudor de la veu.
 Arribareu sense mi a la pàtria expectant, elegies:
 de dolor a dolor la impaciència us empeny.
 Èrato, més continguda, perdona l'estrany, si l'onada
 Ara I adés ha saltat sobre els teus nombres severs.⁵²

Solche Widmungen finden sich bei Ovid zu Beginn der Liebesdichtung (*Amores*) und der Exildichtung (*Tristia*). Die Stellung am Ende folgt bei Riba der eigenen Entwicklung: Da die Elegien nach und nach das Schreiben in eine humanistische Tradition und die Liebe als Ausweg aus der Exilsituation offenbaren, wäre eine vorzeitige Widmung an Erato (V. 7), die Muse der Liebesdichtung, entgegen der Struktur des Zyklus. Die Widmung ist bemerkenswert, da die Veröffentlichung nach der Rückkehr aus dem Exil erfolgte. Einerseits betont Riba, indem er sich in eine Gattungstradition einordnet, die Literarizität des Textes und dessen Allgemeingültigkeit. Dies rundet das Verallgemeinern der persönlichen Situation ab und trägt entscheidend dazu bei, dass der Text einen derartig hohen Stellenwert in der katalanischen Literatur einnehmen konnte. Andererseits hebt Riba die eigene

⁵² Obres Completes, S. 236. Übers.: „*Widmung*. Unter der edlen, ausgestreckten Zärtlichkeit der Bäume Frankreichs, / ersinnend am genauen und treuen Kurs seiner Flüsse, / habe ich geben wollen dem Überfluss des Herzens ein altes / Maß, damit es gleichklinge mit der Scham der Stimme. / Ihr werdet ohne mich zur wartenden Heimat gelangen, Elegien: / von Schmerz zu Schmerz die Ungeduld euch stößt. / Erato, du mir am meisten verbundene, verzeih dem Fremden, wenn die Woge / hier und da gesprungen ist über deine strengen Zahlen.“

Situation als von der Franco-Diktatur unterdrückter Dichter hervor, dessen „carmina“ aber zum Leser gefunden haben.

Riba erfüllt wesentliche Merkmale eines humanistischen Autors: Er hat sich für die Vermittlung der Antike durch Übersetzungen und Lehrtätigkeit bemüht, auch um eine kulturelle Identität Kataloniens zu fördern. Er rückte das Individuum in den Mittelpunkt seiner Dichtung und abstrahierte zugleich, um ein durch das Christentum geprägtes Menschenbild zu skizzieren. Antonio Tovar schließt dementsprechend seinen Nachruf auf Riba mit der Charakterisierung „al humanisto perfecto.“⁵³

Im Werk von Carles Riba vermischen sich somit das Schreiben für ein nationales Konstitutiv (katalanische Kultur), philosophische Dichtung und die Verarbeitung der eigenen Biographie. Ähnliches lässt sich auch über das Werk von Rudolf Borchardt (1877-1945) sagen, wobei letzterer jedoch an den eigenen Ansprüchen gescheitert ist.

Ludwig Greve ist durch die von Rudolf Borchardt vermittelten antiken Strophenformen ein erfolgreiches autobiographisches Projekt gelungen (s. II,7). Sein formales Vorbild hat (zu Lebzeiten) nicht die Anerkennung gefunden, die er sich erhofft hat, und seine jüdische Herkunft nicht aufarbeiten können. Borchardts Biographie ist vom Scheitern begleitet, und sein literarisches Werk ist zugleich ein Ausdruck dieses Misslingens: In Anlehnung an Kai Kaufmann, der Borchardts essayistisches Werk in einer Monographie untersucht hat, lässt sich sagen, dass Borchardt seine „narzißtische Persönlichkeitsstruktur“ produktiv verarbeiten konnte.⁵⁴ Borchardt konnte sich nicht vorstellen, was Greve gelungen ist: Ein deutscher und zugleich ein jüdischer Schriftsteller zu sein. Dabei unterschied er sich wesentlich von seinem Zeitgenossen Jakob Wassermann, der in seiner Autobiographie „Mein Weg als Deutscher und Jude“ explizit sein Judentum als wesentlich für sein Schaffen als deutscher Autor ausmachte.⁵⁵ Jens Malte Fischer⁵⁶ sieht in einem Aufsatz von 1987 in Borchardts Verhältnis zum Judentum keinesfalls „jüdischen Selbsthass“. Ob sich diese Aussage noch halten lässt, nachdem Kai Kauffmann 2003 in Nachforschungen herausgefunden hat,⁵⁷ dass Borchardt stärker als bisher

⁵³ Antonio Tovar: *Ensayos y peregrinaciones*. Madrid 1960, S. 360.

⁵⁴ Kai Kauffmann: *Rudolf Borchardt und der 'Untergang der deutschen Nation'. Selbstinszenierung und Geschichtskonstruktion im essayistischen Werk*. Tübingen 2003.

⁵⁵ Alexander Kissler: ‚Ein fremdes Blut in deinen Adern‘. Rudolf Borchardt und das Judentum. In: Heinz Ludwig Arnold, Gerhard Schuster (Hgg.): *Rudolf Borchardt*. (Sonderband von TEXT + KRETIK. Zeitschrift für Literatur.) München 2007, S. 25-35.

⁵⁶ Jens Malte Fischer: *Rudolf Borchardt: Autobiographie und Judentum*. In: Horst Albert Glaser (Hg.): *Rudolf Borchardt 1877-1945. Referate des Pisaner Colloquiums*. Frankfurt am Main et al. 1987, S. 29-48.

⁵⁷ Siehe Kai Kauffmann: *Selbstinszenierung und Geschichtskonstruktion*, S. 1-3. Ders.: ‚Ein so stummes wie unerschöpfliches Bildungsproblem‘. *Rudolf Borchardt zwischen jüdischer Familienherkunft und*

angenommen seine Familiengeschichte manipuliert habe, um seine jüdische Herkunft zu verschleiern, sei dahingestellt. Friedmar Apel hat bereits vor Kauffmanns Enthüllung festgestellt, dass Borchardt auch angesichts der unmittelbaren Bedrohung, selbst Opfer der Shoah zu werden, keine Empathie für die jüdischen Opfer an den Tag gelegt habe.⁵⁸

Für den Ansatz der vorliegenden Arbeit sind diese Überlegungen wenig relevant: Die jüdische Herkunft ist nicht der Grund für sein literarisches (wie akademisches) Scheitern gewesen,⁵⁹ sondern seine narzisstische Veranlagung: „Seinen hohen Ansprüchen ist Borchardt oft nicht gerecht geworden.“⁶⁰ Daher half Borchardt nach, um nach außen so zu wirken, wie er wirken wollte. Kauffmanns Erkenntnisse zur manipulierten Biographie könnten inzwischen niemanden verblüffen, der sich näher mit Borchardt befasst hat; er war ein notorischer Fälscher.⁶¹ Peter Sprengler hat 2015 eine besonders dreiste mutmaßliche Fälschung Borchardts aufgedeckt.⁶² 1902 ist ein an Borchardt adressierter Brief seines akademischen Lehrers Friedrich Leo bei Hugo von Hofmannsthal eingegangen. Doch der Gast des Wiener war inzwischen fluchtartig verschwunden, als seine zuvor aufgebauten Lügengebilde (Liquidität, Dokortitel, bürgerliches Image) zusammenzubrechen begannen. Der Verfasser war (mit ziemlicher Sicherheit) Borchardt selbst, der Brief „soll beim Über-Ich Hofmannsthal um Verständnis für die Schwächen Borchardts werben [...]“. ⁶³ Dies gelang, wenn auch mit einigen Jahren Verzögerung, als Hofmannsthal den Brief öffnete und sein bisheriges Urteil über Borchardt zum Positiven revidierte.

Borchardts „Erfindung des eigenen Ichs“⁶⁴ ist inzwischen erkannt und behandelt worden. Sie wurde aber bisher nicht auf sein lyrisches Werk übertragen. An dieser Stelle sei dieser Schritt gewagt: Borchardts „Erfindung des eigenen Ichs“ lässt die Schlussfolgerung zu, dass der Sprecher seiner Gedichte in antiken Vers- und Strophenformen eine fiktive Rollenfigur ist, wie sie der Altphilologe Niklas Holzberg bei den Dichtern der

deutscher Kulturmission. In: Ders. (Hg.): Das wilde Fleisch der Zeit. Rudolf Borchardts Kulturgeschichte. Stuttgart 2004, S. 83-128.

⁵⁸ Friedmar Apel: Jüdischer Selbsthaß. Rudolf Borchardts Buch Joram und die Aporien eines Begriffs. In: Alo Allkemper, Norbert Otto Eke (Hgg.): Literatur und Demokratie. Festschrift für Hartmut Steinecke zum 60. Geburtstag. Berlin 2000, S. 161-168; hier: S. 168.

⁵⁹ So schon Fischer: Autobiographie und Judentum.

⁶⁰ Stephan Schlak: Literarische Fernverhältnisse. Über Rudolf Borchardt, neue Freunde und Geschichtsfeinde. In: Kauffmann (Hg.): Das Wilde Fleisch, S. 13-23; hier: S. 14.

⁶¹ Stefan Knödler: „Durch und durch divinatorisch und visionär“ Rudolf Borchardt als Fälscher. In: Barbara Potthast (Hg.): Das Spiel mit der Wahrheit – Fälschungen in Literatur, Film und Kunst. Berlin 2012, S. 95-109.

⁶² Peter Sprengler: Rudolf Borchardt. Der Herr der Worte. Eine Biographie. München 2015, S. 9-23.

⁶³ Ebd., S. 18.

⁶⁴ Alexander Kissler: ‚Wo bin ich behaust?‘ Rudolf Borchardt und die Erfindung des Ichs. Göttingen 2003.

Römischen Liebeselegie beschrieben hat.⁶⁵ Daher beschäftigt sich die vorliegende Arbeit mit seinen wenig beachteten frühen Elegien, die in den *Jugendgedichten* (1913)⁶⁶ enthalten sind: *Mit Narzissen*, *Mit Margriten* und die *Pathetische Elegie*, allesamt vermutlich 1901 entstanden. Bereits in den Titeln fällt das Motiv der Blume auf, welches auch die *Pathetische Elegie* prägt. Die Textanalyse konzentriert sich auf die kürzeste Elegie *Mit Narzissen*:

Dies sind Blumen der freundlichen Frühjahrserde; sie blühen
Hoch an Hängen, und tief wandert im Tale der Strom.
Da ich sie brach, verdämmerte Licht, erdunkelte Abend,
Und meinem nächtlichen Blick, da ich in Garten und Haus
Wiedergekehrt nach deinem Gesicht, nach deines Gewandes
Schein und dem schwimmenden Blau unserer Beete gesucht,
War statt aller geliebten Gestalt der eiserne Lorbeer
Streng entgegen gehäuft. Aber er blühte, und mir.⁶⁷

Der hohe Gehalt an intertextuellen Bezugnahmen in der kurzen Elegie macht deutlich, dass es sich um einen Text handelt, der sich innerhalb einer europäischen Tradition einreicht. In diesem Zusammenhang ist die formale Anspielung auf die Römische Liebeselegie als Markierung zu verstehen, dass hier gewisse Gattungskonventionen gelten. Die angeredete Person ist austauschbar – im Grunde genommen ist der Text darauf ausgelegt, nicht von ihr gehört zu werden. Adressat des Textes ist der gebildete Leser, der die Anspielung versteht. Eine Textkategorie innerhalb der Römischen Liebeselegie ist das Türschwellerpoem (griechisch: Paraklausithyron).⁶⁸ Borchardt, der über die *Gattungen der griechischen Lyrik* promovieren wollte,⁶⁹ hat mit dem vorliegenden Gedicht die reichhaltige Geschichte des Paraklausithyron fortgeschrieben. Das Scheitern des ‚exclusus amator‘ ist hier Gattungskonvention.⁷⁰

Der Narzissmus des Sprechers scheint durch den intertextuellen Verweis auf die Verwandlung von Narziss in die gleichnamige Blume in Ovids *Metamorphosen* (III,339-510) inhaltlich wiedergegeben zu werden. Zugleich betont die Metrik das Pronomen der ersten Person: „Aber er blühte, und mir“ (V. 8). Der natürliche Sprechrhythmus setzt erneut eine

⁶⁵ Niklas Holzberg: Die römische Liebeselegie. Eine Einführung. ⁶Darmstadt 2015.

⁶⁶ Zu der Textausgabe: Die Gesamtausgabe der Gedichte besteht aus zwei Teilen: Der Band Gedichte, erstmals 1957 herausgegeben, wurde 2003 revidiert. Der Band Gedichte II Übertragungen II erschien 1985. Basis hier ist die revidierte Ausgabe. (Rudolf Borchardt: Gedichte. Hrsg. von Gerhard Schuster, Lars Korten. Stuttgart 2003.)

⁶⁷ Borchardt: Gedichte, S. 54.

⁶⁸ Vgl. Holzberg: Liebeselegie, S. 8f.

⁶⁹ Vgl. Sprengel: Herr der Worte, S. 65.

⁷⁰ So wie es der Erfolg des amator Gattungskonvention beim pornographischen Roman ist. Einen solchen autofiktionalen pornographischen Roman hat Borchardt hinterlassen. Er wurde 2018 posthum veröffentlicht; Rudolf Borchardt: Weltpuff Berlin. Hrsg. von Gerhard Schuster. Hamburg 2018.

kleinere Sprechpause nach dem Komma, so dass das Personalpronomen „mir“ durch das Metrum besonders stark hervorgehoben wird. Die Stelle zeugt von einem starken Selbstbewusstsein des Sprechers, er betont an dieser Stelle seine Rolle als Dichter. Dies geht einher mit dem Lorbeer als eine weitere Anspielung an die *Metamorphosen* (vgl. Ov. met. I,452-567): Die Nymphe Daphne flüchtet vor den Annäherungsversuchen des Gottes Apoll und wird zum Schutz ihrer Jungfräulichkeit in einen Lorbeerbaum verwandelt. Der Schlusssatz kann als Verweis auf den beginnenden Entstehungsprozess eines Gedichtes gedeutet werden,⁷¹ da der Lorbeer als Dichterkrone das Haupt des *poeta laureatus* schmückt. Es ist ein narzisstischer Akt, dass sich der Sprecher selbst diese Krone zuerkennt.

Die Elegie ist streng komponiert. Die beiden Hexameter sind durch Anaphern („Dies“ V. 1 – „Da“ V. 3; „Wiedergekehrt“ V. 5 – „War“ V. 7) verknüpft, ebenso zumindest die letzten beiden Pentameter („Schein“ V. 6 – „Streng“ V. 8). Hinzu kommen weitere Alliterationen und Klangbilder („freundlichen Frühjahrserde“ V. 1; „Hoch an Hängen“ V. 2; „Blau unserer Beete“ V. 6; „geliebten Gestalt“ V. 7). Jeweils durch die Hephthemimeres (Zäsur nach der vierten Hebung) des Hexameters hervorgehoben stehen die gleich anlautenden Wörter „Gesicht“ (V. 5) und „Gestalt“ (V. 7), ergänzt durch das ebenfalls auf die angeredete Person bezogene „Gewand“ (V. 5). Ein Wortspiel ist mit dem Pflücken der Blumen verbunden: „Da ich sie brach“ (V. 3) lässt zugleich die Dämmerung anbrechen. Die Konjunktion „Da“ kann sowohl temporal als auch kausal verstanden werden: Das Dichten wird zu einem geheimnisvollen Phänomen stilisiert, betont durch die dreiteilige Steigerung der Verfinsterung („verdämmerte Licht, erdunkelte Abend, / Und meinem nächtlichen Blick“ V. 3f.). Einen harmonischen Ringschluss erhält die Elegie durch die Wiederholung des Wortes „blühen“, zuerst bezogen auf die Narzissen, schließlich im Singular bezogen auf den Lorbeer.

Wenn das Spiel mit der Gattungskonvention, die intertextuellen Bezüge und die Erfindung einer Dichterfigur beachtet werden, lässt sich Borchardts Elegie aus dem Frühwerk kaum als ein Gedicht des dichterischen Scheiterns lesen.⁷² Dementsprechend ist der

⁷¹ Dementsprechend, jedoch ohne auf die naheliegenden Texte einzugehen, schreibt Johannes Saltzwedel, dass Borchardt manchmal „Gedichte wie Blumen [...] erblühen lässt“. Johannes Saltzwedel: Archimedisches Dichtung. Rudolf Borchardt und das Unzeitgemäße. In: Kauffmann (Hg.): Das wilde Fleisch, S. 64-82; hier: S. 81.

⁷² Vgl. hierzu Hildegard Hummel: Rudolf Borchardt. Interpretationen zu seiner Lyrik. Frankfurt am Main, Bern 1983, S. 31: „Die Gedichte, die Probleme der Kunst gestalten, machen einen erheblichen Teil des frühen Oeuvres aus. [...] Häufig negieren sie schroff Borchardts Vermögen, Kunst zu schaffen – als paradoxer Inhalt gelungenen schöpferischen Vollzugs.“

plötzliche Stimmungswechsel, den Hildegard Hummel in den nachfolgenden *Vermischten Gedichten* erkennt,⁷³ kein wirklicher Wechsel der Stimmung, sondern der einer Dichterrolle: Borchardt wechselt vom Elegiker zum Odendichter. Hummel sieht nun eine „intuitive Formwahl“ anstelle einer scheiternden Suche nach der Form. Dies lässt sich aus einer anderen Perspektive deuten: Während der Elegiker in seinem geschilderten Scheitern den Leser zu einem literarischen Spiel auffordert und so auf sein wahres großes Ego hindeutet, ist der Odendichter von seinem Ego überzeugt und bedarf keiner Anerkennung durch Außen. Borchardt grenzt seine Leserschaft ein – genauer: Er grenzt seinen Bedarf an Leserschaft ein.

Die Selbstkrönung zum Poeta laureatus entspricht dem Selbstverständnis Borchardts. Eine solche Wertschätzung vermisst er jedoch in seinen Essays und Reden: Darin macht er die Umstände der Zeit hauptverantwortlich für eine allgemein desaströse Situation des Dichters, in der das Ideal des Humanismus nicht mehr gesellschaftlich relevant sei. Ernst A. Schmidt hat die Funktion der antiken Formen als „Verwerfung der Zeit“⁷⁴ gelesen. Borchardt mystifiziert den Dichter insbesondere in seiner Rede „Über den Dichter und das Dichterische“⁷⁵, ursprünglich gehalten 1920 vor Münchener Studenten. Durch die Inspiration und den Zustand der Besessenheit sei der Dichter außerhalb der Zeit und habe gerade deshalb eine immense Bedeutung für die Gesellschaft, in der er lebt, da er als einziger deren gesamte Geschichte im Blick haben könne. Es geht Borchardt also um einen *Poeta vates*,⁷⁶ der „in die Volksgeschichte eingreift“⁷⁷ – allerdings nur, wenn die Muse ihn küsst. Weder die Politik noch der Dichter selbst können die notwendige Besessenheit provozieren.

Als die größte Problematik, die für den Dichter im Laufe der Zeit entstanden sei, stellt Borchardt die Loslösung einzelner Aspekte vom Dichterischen dar: Zunächst die Religion (und somit der so zentrale Aspekt des Priesters), dann die Rechtsprechung, schließlich die Musik, was Borchardt an der Lyrik des Horaz festmacht, bei der die Singbarkeit der Oden verloren gegangen sei. Nachdem der Roman zur Unterhaltung verkommen sei und das Drama „keine kathartischen Elemente mehr in sich hat“⁷⁸, habe der Dichter seinen

⁷³ Vgl. ebd., S. 40.

⁷⁴ Vgl. Ernst A. Schmidt: Rudolf Borchardts Antike. Heroisch-tragische Zeitgenossenschaft in der Moderne. Heidelberg 2006, S. 9.

⁷⁵ Rudolf Borchardt: Prosa I. Hrsg. von Marie Luise Borchardt. Stuttgart 1957, S. 38-70.

⁷⁶ Vgl. Wolfgang Schuller: Nation und Nationen bei Rudolf Borchardt. In: Kai Kauffmann (Hg.): Dichterische Politik. Studien zu Rudolf Borchardt. Berlin et al. 2002, S. 11-25; hier: S. 20-22.

⁷⁷ Borchardt: Prosa I, S. 43.

⁷⁸ Ebd.; S. 56.

Schutzraum, eine Form zum Ausdruck des Transzendenten, nahezu völlig verloren. Dies führe zu einer Einengung des Publikums. Hildegard Hummel setzt die Rede daher mit Borchardts Verdrängung aus dem Literaturbetrieb in den 1920er Jahren in Verbindung.⁷⁹

Eine völlige Resignation liegt aber nicht vor. Es bestehe noch immer ein wahrhaftiges Interesse der Gemeinschaft für den Dichter, auch wenn dies sich auf ein kleines, gebildetes Grüppchen beschränke. Borchardt fühlte sich zu Höherem berufen. Zu einer Restauration der deutschen Literatur. Seine Ausprägung des Humanismus war es, für eine kulturell-literarisch begründete⁸⁰ Nation zu schreiben. Dementsprechend schmerzhaft war die fehlende Anerkennung innerhalb des literarischen Betriebs im Deutschen Reich.

Endgültig von der deutschen Literaturlandschaft abgekapselt, hat Borchardt in seinem im italienischen Exil entstandenen Spätwerk mit zwei unterschiedlichen Werken seine Situation als verkannter Dichter verarbeiten können: Erstens mit den *Jamben* (1935)⁸¹, mit denen er sich endgültig mit der gegenwärtigen deutschen Nation überwirft und den endgültigen Verlust der Heimat akzeptiert. Darin verwendet er als einer der wenigen modernen Dichter die verschiedenen Epodenmaßen des Horaz für satirische Gedichte.⁸² Ulrich Ott erkennt den bedeutsamen Schritt, den Borchardt mit den *Jamben* ging, nämlich dass „die Publikation für Borchardt nicht das entscheidende Moment“⁸³ war.

Zweitens mit *Der leidenschaftliche Gärtner* (1938)⁸⁴, das wie Alexander Kissler nicht ohne Pathos seinen Aufsatz zu Borchardts Gartenbild schließen lässt, sein „Friedensangebot an die Moderne sei: Das letzte Wort hat die Blume, die rein ist, weil sie ist.“⁸⁵ Reinheit stehe, wie Kissler festhält, für „Menschenwürde“⁸⁶; der Garten, in den analysierten Elegien noch ein Ort der Verzweiflung des Dichters, wird zum Ort des – in

⁷⁹ Hummel: Interpretationen, S. 47.

⁸⁰ „Noch ein Wort zum, sozusagen, Inhaltlichen von Borchardts Nationsbegriff. Gewiß bezieht er sich auf das Politische, aber vorwiegend ist er doch kulturell-literarisch. Nationen erfahren ihre Identität vor allem durch ihre Kultur, näherhin durch ihre Literatur, noch besser: durch ihre Dichtung.“; Schuller: Nation und Nationen, S. 17.

⁸¹ Rudolf Borchardt: Gedichte II. Übertragungen II. Stuttgart 1985, S. 15-57; 1967 bereits posthum veröffentlicht.

⁸² Vgl. hierzu: Ernst A. Schmidt: Notwehrdichtung. Moderne Jambik von Chénier bis Borchardt. München 1990. Schmidt versteht die Jambik als Gattung, die nicht allein durch das jambische Versmaß geprägt ist. Daher bietet er keine Geschichte der Nachahmung dieser selten in modernen Sprachen adaptierten Vers- und Strophenformen.

⁸³ Ulrich Ott: Die „Jamben“ als politische Dichtung. In: Kauffmann (Hg.): Dichterische Politik, S. 147-161; hier: S. 160.

⁸⁴ Rudolf Borchardt: Der leidenschaftliche Gärtner. Hrsg. von Marie Luise Borchardt. Stuttgart 1968.

⁸⁵ Alexander Kissler: „Alles, was nicht unrein ist, ist Garten.“ Politische Hygiene, politisierte Liebe und botanische Politik bei Rudolf Borchardt. In: Kauffmann (Hg.): Dichterische Politik, S. 163-181; hier: S. 181.

⁸⁶ Ebd., S. 180.

Borchardts Augen – von seinen Zeitgenossen verkannten Humanismus. Eindeutig ist mit dem Garten auf das verlorene Paradies angespielt.

Idyllisch wie in dem Garten endete das Leben Borchardts jedoch nicht. Erst wurde das Mietverhältnis der Villa in Lucca nach zwölf Jahren gekündigt (Anfang 1943),⁸⁷ schließlich spitzte sich die Lage in Italien zu. Nach Internierung gelang die Flucht nach Österreich, wo Borchardt im Tiroler Trins noch vor Kriegsende am 10. Januar 1945 starb. Nicht vollenden konnte er sein 1941 begonnenes Homer-Buch, das akademische Scheitern blieb endgültig.

Borchardts Rezeption der antiken Literatur war sehr umfangreich. Dahingegen erfolgte die Verwendung der antiken Odenformen bei Johannes Bobrowski über die Vermittlung Klopstocks. Außerdem waren die Odenformen zur Zeit des Zweiten Weltkrieges in der deutschen Literatur stark verbreitet. Bemerkenswert ist, dass die vermutlich letzte polnischsprachige sapphische Ode während des Krieges und zwei der wenigen niederländischsprachigen sapphischen Oden unmittelbar nach Kriegsende entstanden sind.

Der 1943 entstandenen Ode von Adam Ważyk (1905-1982) ist ein Horaz-Zitat vorangestellt („*Quo pinus ingens albaque populus*“ carm. II,3; V. 9), das aus einer alkäischen Ode stammt. Da diese Strophenform in der polnischen Literatur nicht etabliert ist, ist die von Ważyk gewählte sapphische Strophe als eine Annäherung an die Form des zitierten Horaz-Textes zu verstehen. Das Gedicht Ważyks ist mit Kochanowskis Sintflut-Ode vergleichbar (siehe I,2.8). In einer schweren Zeit findet der Sprecher Trost in der Dichtung:

Gdzie sosna wielka i biała topól,
gdzie świszczy w uszach wiatr nadwiślański,
tam w młodość wczesną zapadł jak w topiel
wiersz horacjański.

I trwał, jak niegdyś, na dzie stuleci,
i po dwudziestu latach mnie doścignął:
stoi przedziwna topola, świeci
sosna trwałości.

On przeżył dom mój, w godzinę trudną
przekroczył śmierć i nienawiść pojął,
to on mnie wywiódł za rzekę siódmą
i pamięć moją,

zanim obnażył w łacińskiej sośnie
i dał w antycznej dojrzeć topoli
rzecz nadwiślańską, co trwa i rośnie –
i trwa, i boli ...⁸⁸

⁸⁷ Siehe für die letzten Jahre Sprengel: Herr der Worte, S. 413-424.

⁸⁸ In: Polnische Gedichte des 20. Jahrhunderts. Hrsg. und übers. von Karl Dedecius. Frankfurt am Main, Leipzig 2008, S. 144. Übers.: „Wo eine große Kiefer und das Weiß der Pappeln, / wo pfeift in den Ohren

Der zitierte Vers wird auf Polnisch paraphrasiert und dabei aus dem Kontext gerissen. Es bleibt eine kryptische Frage stehen: „Wozu die mächtige Pinie und die weiße Pappel [...]?“ Diese Fragmentierung veranschaulicht das plötzliche Erinnern des Sprechers an den Vers beim Anblick der „sosna wielka i biała topól“ (V. 1) an der Weichsel. Bei Horaz ist der locus amoenus⁸⁹ ebenfalls an einem Fließgewässer gelegen. Er dient zu einem Trinkgelage:

[...] quo pinus ingens albaque populus
umbram hospitem consociare amant
ramis? quid obliquo laborat
lympha fugax trepidare rivo?

huc vina et unguenta et nimium brevis
flores amoenae ferre iube rosae,
dum res et aetas et sororum
fila trium patiuntur atra. [...]⁹⁰

Horaz ermahnt zu Beginn der Ode den Leser, stellvertretend durch den angeredeten Q. Dellius, bei Schicksalsschlägen die Ruhe zu bewahren und andererseits sich an Glücksmomenten nicht übermäßig zu laben, schließlich sei der Angeredete dem Tode geweiht.⁹¹ Die Aufforderung ist das maßvolle Genießen der kurzen Lebensspanne. Hiermit knüpft Horaz an die epikureische Philosophie und an die griechische Dichtung an.⁹² In Ważyks Text ist es nicht der Wein in Anlehnung an Horaz, sondern der Horazvers selbst, der den nötigen Trost – im Sinne Epikurs: die Ablenkung von den Sorgen – bringt. Während Kochanowski in seinem Sintflut-Gedicht aktiv die Dichtung fordert, ist der Sprecher bei Ważyk von der Wirkung der Dichtung überrascht. Ebenso wird dem zeitgenössischen

Weichselwind, / dort in der frühen Jugend fiel wie in einem Abgrund / ein horazischer Vers. // Und war versunken, wie einst, für Jahrhunderte, / und nach zwanzig Jahren holte es mich ein: / die seltsame Pappel steht, es strahlt / die Kiefer Beständigkeit [Lebensdauer] aus. // Er überlebte mein Haus, in der schwierigen Zeit / überschritt den Tod und begriff den Hass, / es war's, das mich wegführte über sieben Berge [wörtlich: Flüsse] / und in mein Gedächtnis [hinein], // bevor es sich zeigte in lateinischer Kiefer / und [sich] gab in der antiken Pappel um zu reifen / eine Sache [Dedecius übersetzt „rzecz“ mit „Gedicht“] der Weichsel, was andauert und wächst / und andauert und schmerzt...

⁸⁹ Vgl. R. G. M. Nisbet, Margaret Hubbard: A Commentary on Horace. Odes, Book II. Oxford 1998 [1978], S. 52f.

⁹⁰ Hor. *carm.* II,3, V. 9-16. Übers.: „Wozu die mächtige Pappel und die weiße Pinie / gastfreundlichen Schatten zu vereinen lieben / mit [ihren] Zweigen? Wozu arbeitet sich / das Wasser flüchtig rieselnd im Bachbett? // Hierher Weine und Wohlgerüche und die sehr kurzlebigen / Blumen lass bringen der lieblichen Rose [Blüten], / solange Gesetz und Alter und die Schwestern [= die Parzen] / der Fäden, die drei [Schwestern], es dulden, die dunklen.“ (Übers. unter Zuhilfenahme von Horaz: Sämtliche Werke. Lateinisch/Deutsch. Übers. von Bernhard Kytzler. Stuttgart 2006.)

⁹¹ „Aequamemento rebus in arduis / servare mentem, non secus im bonis / ab insolenti temperatam / laetitiam, moriture, Delli,“ V. 1-4. Übers. (Kytzler): „Gelassen gedenke in Lagen voll Härte / zu bewahren den Sinn, nicht anders im Glück / frei ihn zu halten von übermäßiger / Freude: Du bist dem Tode geweiht, Dellius.“

⁹² Vgl. Hans Peter Syndikus: Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden. Band I: Erstes und zweites Buch. Darmstadt 2001, S. 351.

Leser, der den Text vermutlich erst in der Nachkriegszeit rezipieren konnte, die Formwahl überrascht haben. Somit überwiegt am Ende die Gewissheit über das Fortdauern der humanistischen Werte.

Während Ważyks Gedicht von der hoffnungslosen Situation während des Krieges geprägt ist, stand der niederländische Dichter J. C. Bloem (1887-1966) unter dem Eindruck des Kriegsendes, als er zwei Gedichte in sapphischen Strophen verfasst hat. Da die antiken Vers- und Strophenformen in der niederländischen Literatur selten verwendet werden, gilt in diesem Fall umso mehr, dass die Form selbst eine zentrale Bedeutung einnimmt und bei der Interpretation beachtet werden muss. Auch bei Bloem nehmen die sapphischen Oden im Gesamtwerk eine marginale Rolle ein. Die erste der beiden sapphischen Oden, *Na de Bevrijding I*, hat der Nobelpreisträger Seamus Heaney (1939-2013) in seinem Gedichtband *The Spirit Level* (1996) übersetzt:

Schoon en stralend is, gelijk toen, het voorjaar,
Koud des morgens, maar als de dagen verder
Opengaan, is de eeuwige lucht een wonder
Voor de geredden.

In 't doorzichtig waas over al de brake
Landen ploegen weder de trage paarden
Als altijd, wijl nog de nabije verten
Dreunen van oorlog.

Dit beleefd te hebben, dit heellijfs uit te
Mogen spreken, ieder ontwaken weer te
Weten: heen is, en nu voorgoed, de welhaast
Duldloze knechtschap –

Waard is het, vijf jaren gesmacht te hebben,
Nu opstandig, dan weer gelaten, en niet
Eén van de ongeborenen zal de vrijheid
Ooit zo beseffen.⁹³

Die Ode steht unter dem Eindruck der Hungersnot im Winter 1944/45, der für die Niederländer ein zentrales traumatisches Ereignis des 2. Weltkrieges war.⁹⁴ Der Sprecher betont durch „gelijk toen“ (V. 1 „wie damals“), dass nun der Status Quo wiederhergestellt

⁹³ J. C. Bloem: *Verzamelde gedichten*. Amsterdam 1979, S. 196. Zuerst veröffentlicht in: Sintels. 's Gravenhage 1945, S. 12. Heaney übersetzt: „Sheer, bright-shining spring, spring as it used to be, / Cold in the morning, but as broad daylight / Swings open, the everlasting sky / Is a marvel to survivors. // In a pearly clarity that bathes the fields / Things as they were come back; slow horses / Plough the fallow, war rumbles away / In the near distance. // To have lived it through and now be free to give / Utterance, body and soul – to wake and know / Every time that it's gone and gone for good, the thing / That nearly broke you – / Is worth it all, the five years on the rack, / The fighting back, the being resigned, and not / One of the unborn will appreciate / Freedom like this ever.“ Seamus Heaney: *The Translations*. Hrsg. von Marco Sonzogni. London 2022, S. 27.

⁹⁴ Vgl. Ralf Grüttemeier, Lut Missinne: *Vom Eintritt in die Moderne bis zum zweiten Weltkrieg*. In: Ralf Grüttemeier, Maria-Theresia Leuker (Hg.): *Niederländische Literaturgeschichte*. Stuttgart, Weimar 2006. S. 184-235; hier: 235.

wurde. An einem Ende der „welhaast / Duldloze knechtschap“ (V. 11f.) sollte eigentlich kein Zweifel bestanden haben: Denn Bloem vergleicht die Befreiung mit einem Frühlingstag, der kalt beginnt („Koud des morgens“ V. 2), aber dann durch die höher steigende Sonne erwärmt wird („maar als de dagen verder / Opengaan [...] V. 2f.). Doch erst jetzt könne man wieder darauf vertrauen, dass beim Aufwachen alles beim Alten bleibt („ieder ontwaken weer te / Weten“ V. 10f.) – also die Freiheit erhalten bleibt.

Das Gedicht endet mit der Hoffnung, dass zukünftigen Generationen („de ongeborenen“ V. 15) diese fünfjährige, traumatische Erfahrung („vijf jaren gesmacht te hebben“ V. 13) erspart bleibe und humanitäre Werte wie die Freiheit eine Selbstverständlichkeit für sie werden: „en niet / Eén van de ongeborenen zal de vrijheid / Ooit zo beseffen“ („und nicht / einer von den Ungeborenen wird die Freiheit / irgendwann so erkennen.“ V. 14-16).

In seiner zweiten sapphischen Ode *Aan de geallieerde vliegers* („An die alliierten Flieger“) aus dem Band *Quiet Though Sad* (1947) bedankt sich Bloem bei den Alliierten für die Unterstützung:

Engelengelijk moeten die wij heten,
Die, gezeten tussen gerichte vleugels,
Onbewogen dan door te zijn gerechten
De' ondergang tartten. [...] ⁹⁵

A. P. Braakhuis betont in seiner metrischen Analyse der Oden Bloems, dass diese beiden Texte nicht die persönliche Situation des Dichters, sondern den Krieg und die Befreiung thematisieren.⁹⁶ Die Frage, warum gerade in diesen Gedichten die für die niederländische Literatur ungewöhnliche antike Form verwendet wird, löst Braakhuis nicht auf.

Drei Aspekte müssen mit den Oden kontextualisiert werden, um die Bedeutung der Form zu erkennen: Erstens bezieht sich Bloem mit der Form auf den Humanismus und betont die wiedererlangte Würde des Kollektivs. Zweitens verweist er auf einen bestimmten antiken Text: Nämlich die Kleopatra-Ode des Horaz (carm. I,37), die durch das berühmte „Nunc est bibendum“ (V. 1) zum Feiern des Sieges über Kleopatra auffordert.⁹⁷ Es handelt sich durch diese Einzeltexreferenz bei Bloems sapphischen Oden also um Siegesoden, auch wenn der Ton im Vergleich zu Horaz zurückgenommen und demütig ist. Drittens hebt Bloem durch den feierlichen Charakter der Form hervor, dass er als

⁹⁵ Bloem: Verzamelde Gedichten, S. 209, V. 1-4. Übers.: „Engelsgleich müssen wir die heißen, / die, sitzend zwischen ausgerichteten Flügeln, / Unbewegt dadurch gerichtet zu werden, / dem Untergang trotzen.“

⁹⁶ A. P. Braakhuis: *De thematische structuur van de versregel*. 's-Gravenhage 1962, S. 29.

⁹⁷ Hans Peter Syndikus: *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden*. Band 1. Erstes und zweites Buch. Darmstadt ³2001, S. 323.

Dichter ein Teil des siegreichen Kollektivs ist. Und dies hatte Bloem nötig, um in der Nachkriegszeit weiterhin ein anerkannter Autor zu sein: Denn er wurde 1933 noch vor der Besatzung durch die Nationalsozialisten zumindest für kurze Zeit Mitglied der faschistischen NSB (Nationaal-Socialistische Beweging).⁹⁸

Der entscheidende Unterschied zwischen Ważyk und Bloem liegt in der Perspektive: Während der polnische Dichter aus einer persönlichen Situation heraus den Krieg thematisiert, betont der niederländische Autor die kollektive Erfahrung.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts lässt sich eine Tendenz feststellen, dass eine Verwendung der antiken Vers- und Strophenformen nicht mehr mit einer umfassenden Rezeption der antiken Literatur einhergeht. Der Übergang lässt sich vermutlich am besten in der angelsächsischen Literatur beobachten: Viele britische Autoren dürften durch ihren privilegierten Bildungsweg an Privatschulen und Elite-Universitäten eine umfassende Kenntnis der antiken Sprachen und Dichtung erhalten haben. Die Verwendungsgeschichte der antiken Vers- und Strophenformen ist jedoch durch die nordamerikanische Lyrik geprägt – und damit durch eine formalistische Schule.

Eine Zwischenposition nimmt der Engländer Gavin Ewart (1916-1995) ein. Er suchte keinen Ruhm im Literaturbetrieb und erfüllte folglich den horazischen Dichtertypus *Audens*. Zudem hat er fünf Oden des Horaz (nicht formgetreu) übersetzt⁹⁹ und sporadisch antike Vers- und Strophenformen verwendet. In Ewarts Debüt ist eine sapphische Ode enthalten, deren Verse jedoch um eine Silbe verkürzt sind.¹⁰⁰ Erst 1976 folgt die metrisch exakte Ode *Valediction: To the Cricket Season*.¹⁰¹ In diesem Gedicht kontrastiert Ewart den kontaktlosen Sport Cricket mit brutalen Fußballszenen. Für den Sprecher des Gedichtes ist Cricket Ablenkung von Liebeskummer und zugleich ein Ersatz für Liebe, bei dem gefeierte Siege in der Erinnerung „mystified girlfriends“ (V. 28) gleichen. Cricket ist an weiteren Stellen in Ewarts Werk Thema, unter anderen in einer *Pindaric Ode* anlässlich eines Länderspiels zwischen England und Australien (1981).

Neben diesen sapphischen Oden hat Ewart drei Texte in Distichen verfasst: *Advertising Elegiacs* (1987) sowie zwei parodistische Gedichte auf Goethes *Römische Elegien* und die antiken Verse von Peter Reading (s. II,8). In *Goethe (Sehe mit fühlenden Aug,*

⁹⁸ Jan Noordegraaf: Over J.C. Bloem en de NSB. Een voetnoot. <https://www.neerlandistiek.nl/2016/11/over-j-c-bloem-en-de-nsb-een-voetnoot/> Zuletzt aufgerufen am 29.04.2022.

⁹⁹ Gavin Ewart: *The Collected Ewart 1933-1980*. London et al. 1982, S. 277-282.

¹⁰⁰ Ebd., S. 35.

¹⁰¹ Ebd., S. 338f.

fühle mit sehender Hand) (1989)¹⁰² – das deutsche Zitat im Titel stammt aus der fünften *Römischen Elegie*¹⁰³ – ironisiert Ewart am Beispiel von Goethes Flucht nach Italien die nordeuropäische Scham, explizit über Sex zu schreiben. Entsprechend explizit ist der Beginn:

Goethe was one of the boys, and in love with the skirts that he lifted,
cotton or wool or brocade – and in those dandified days
women of high class or low never heard tell of knickers,
nothing opposed his desire (only the dancers wore tights). [...] (V. 1-4.)

Das „Quietschen der Betten“ („so creakingly, beds“ V. 12f.) entspreche für Goethe der Rezitation von Gedichten der antiken Autoren Catull, Properz und Tibull, also den antiken römischen Elegikern, auf die Goethe in der fünften Elegie als „Triumvirn“ anspiele:

[...] To him, so creakingly, beds
spoke like the poets of love, Propertius, Catullus, Tibullus;
it was a hot Roman speech – sacred, you might say, to Pan,
Venus, etc. He called them, most fitly, Triumvirs.
Girls in the nude, or in shifts, in Goethe's barbarian arms –
clearly he beat out the beat on the brown-skinned backs of his lovers,
pagan and metrical both, hexapent, noble and old. [...] (V. 12-18.)

Ewart spielt hier auf eine Stelle aus der im Titel zitierten *Römischen Elegie* an:

[...] Oftmals hab' ich auch schon in ihren Armen gedichtet
Und des Hexameters Maß leise mit fingernder Hand
Ihr auf den Rücken gezählt. [...] (V. 15-17.)

Das Werk des großen Dichtergenies ist in Ewarts Elegie auf Sex reduziert und sorgt in dieser Herabsetzung im Sinne der Parodie für einen komischen Effekt, der durch die Bezugnahme auf das erhabene Metrum noch verstärkt wird. Allerdings kritisiert Ewart dadurch nicht Goethe, sondern die Verhältnisse – die Sexualmoral – unter denen Goethe lebte und die bis in die Gegenwart („now“ V. 19) Bestand haben:

[...] Shy are the nymphs now and shy the garden gnomes of Priapus,
mentula is a non-word; but he from the forested North
went after the instincts, yes, the exiled and dark gods of Lawrence,
far from the State and the Church, warm in the sun and the South. (V. 19-22.)

Das Personalpronomen „he“ (V. 20) ist auf die Dichterperson – vermutlich Ewart selbst – zu beziehen. Durch das Zeitadverbial „now“ können weder Goethe noch D. H. „Lawrence“ (V. 21) gemeint sein. Der Sprecher beklagt zunächst das Fehlen von Erotik in der Gegenwart, indem er anstelle der antiken Figuren, die zu Ehren des Priapus aufgestellt

¹⁰² Gavin Ewart: *Collected Poems 1980-1990*. London et al. 1991, S. 428f.

¹⁰³ Zitiert nach der Hamburger Ausgabe; Johann Wolfgang von Goethe: *Werke 2: Gedichte und Epen*. Band 1. Hrsg. von Erich Trunz. München 1962, S. 160 (V. 10).

wurden, die mit Kitsch konnotierten Gartenzwerge („garden gnomes“ V. 19) stellt. Priapus ist ohne die Darstellung seines überdimensionalen Phallus nicht denkbar – doch gemäß dem Sprecher sei das durch Kursivsetzung markierte lateinische Wort „*mentula*“ (V. 20), das auf Englisch mit „cock“ oder „dick“ übersetzt werden kann, ein Tabuwort („a non-word“ V. 20). Durch die Sprachmischung und die Anspielung auf die antike Gottheit führt Ewart die Konvention der Literatur, sexuelles Vokabular zu meiden, ad absurdum. Er selbst wolle dem Schriftsteller D. H. Lawrence (1885-1930) folgen. Lawrence, dessen Romane wegen expliziter Darstellung von Sexualität zensiert wurden, hat große Teile seines Lebens freiwillig im Exil verbracht.¹⁰⁴

Auch wenn Ewart in dem Gedicht selbst in Erscheinung tritt – er nimmt eine Rolle ein: ein Schriftsteller, der sich gegen geltende Konventionen wendet. Entsprechend freizügig sind manche Gedichte in seinem Werk. Wirklich persönlich sind hingegen die *Advertising Elegiacs*.¹⁰⁵ Ewart selbst war Werbetexter.¹⁰⁶ Er beschreibt den Alltag in einer Werbeagentur als einem unerträglichen Ort, in dem nur die Mitarbeiter im Hinterzimmer halbwegs menschlich seien („Backroom boys are the best; they can be human (a bit)“ (V. 2). Nachdem der Sprecher das Arbeitspensum und das herabwürdigende Verhalten von Kunden und Vorgesetzten drastisch beschrieben hat, sucht er nach einem Ausweg:

[...] Is there a moral at all? Is there, somewhere, consolation?
Only that death, in the end, bonks the nasties as well as the nice! (V. 13f.)

Die „consolation“ erreicht Ewart durch die Verwendung der Distichen. Einerseits mit der Gewissheit, im Sinne eines satirischen Gedichtes übertrieben zu haben; andererseits stellt er sich durch die hohe Form in eine überlegene Position gegenüber seinen Widersachern, die ihn im Arbeitsalltag dominieren.

Dass Horaz eine wesentliche Inspirationsquelle für die Wahl der Odenformen im Frühwerk von Tomas Tranströmer war, wissen wir nur dank seiner autobiographischen Äußerungen – es ist in den Texten selbst nicht ersichtlich (s. II,6). Dadurch kann sein Werk Ausgangspunkt für eine Verwendung der antiken Odenformen sein, die sich von antiken Vorbildern gänzlich gelöst hat. Diese Entwicklung ist in der schwedischsprachigen Dichtung nicht auszumachen (s. I,2.6) – aber sehr wohl in der deutschsprachigen.

¹⁰⁴ Michael Squires: Biographies. In: Andrew Harrison (Hg.): D. H. Lawrence in Context. Cambridge 2018, S. 3-14.

¹⁰⁵ Ebd., S. 339f.

¹⁰⁶ <https://www.poetryfoundation.org/poets/gavin-ewart>; zuletzt aufgerufen am 30.04.2022.

Jan Wagners (*1971) *abendlied, lago di como* hat auffallende Parallelen zu Tranströmers Dichtung, ohne dass dabei philosophische Fragestellungen angesprochen werden:

herbst, wenn die kastanien die waffen strecken
 morgensterne ringsum verstreut am boden
 liegen. in den zweigen die vogelbeeren
 prahlen mit ihrem
 gift. nun ruhen sie, all die angelhaken
 auf dem grund, die holzboote in den schuppen,
 während sich die blätter in rauch verwandeln,
 ruhen die villen
 aus von ihrem prunk, und ein saum laternen
 trennt die promenade vom see, die leere
 autofähre trägt eine letzte ladung
 licht übers wasser.¹⁰⁷

Die Nennung der Jahreszeit „herbst“ (V. 1) erfolgt direkt im Text. Nahezu identisch mit Tranströmers „rönnbärs- / klasar mognar“ (*Storm* V. 4f.) ist die Erwähnung der „vogelbeeren“ (V. 3) bei Wagner. Das Bild des zum Stern werdenden Bussards (*Ostinato* V. 6) ist vergleichbar mit den Kastanien, die wie „morgensterne [...] am boden liegen“ (V. 1-3). An den Vergleich des Mondes mit einem zerfallenen Boot bei Tranströmer (*Kväll – Morgon* V. 1) knüpft Wagner wiederum durch „die holzboote in den schuppen“ (V. 6) an, ohne jedoch den Charakter einer Allegorie zu behalten. Wie in *Kväll – Morgon* erfolgt die Beobachtung von einer Uferpromenade aus (V. 10). Anstelle der Sonne, die knapp über dem Meer sichtbar ist (*Kväll – Morgon* V. 6f.), nennt Wagner eine Autofähre als Lichtquelle (V. 11f.), die sich ebenfalls nahe der Wasseroberfläche befindet. In Wagners Lyrik wird Bekanntes durch ungewöhnliche sprachliche Bilder verfremdet und neu betrachtet. Beispielsweise alltägliche Orte wie eine Kneipe:

vorm fenster wird die nacht vorbeigetragen,
 die schwere dunkle kiste, reißt der wind
 die luftschubladen auf und wühlt darin,
 um nichts zu finden.
 ein letzter toast in diesem bernsteinlicht,
 und zwischen dir und deinem gegenüber,
 dem leeren hocker an der bar, beginnt
 das eis zu schmelzen.¹⁰⁸

Ähnlich wie bei Tranströmer sind Wortzusammensetzung wie „luftschubladen“ (V. 3) im vorliegenden Gedicht oder „wolkenstampede“ (V. 4) und „schmugglerlaterne“ in

¹⁰⁷ Jan Wagner: *Australien. Gedichte*. Berlin 2011 [2010], S. 21.

¹⁰⁸ *Whiskey Sour*, V. 3. In: Guerickes Sperling. *Gedichte*. Berlin 2004, S. 20.

hiddensee im dezember (V. 12)¹⁰⁹ keine Seltenheit. Größer als Tranströmers Einfluss ist jedoch der der anglophonen Dichtung einzuschätzen. Die (sapphische) *ode auf den mann, der im loch verschwand*¹¹⁰ ist in ihrer Absurdität näher bei den Dichtern Simon Armitage (*1963) und Matthew Sweeney (1952-2018), die Wagner selbst übersetzt hat.

Ab dem zweiten Band enthält jede Lyrikveröffentlichung mindestens eine sapphische Ode. Eine Ausnahme stellt *Die Eulenhasser in den Hallenhäusern* (2012) dar, bei dem Wagner sich hinter fiktiven Dichtern verbirgt, die sich durch formal außergewöhnliche Gedichte auszeichnen – darunter Elegien in der Nachfolge Goethes, jedoch mit metrisch nicht exakten Distichen.¹¹¹ Der sapphischen Ode hat sich Wagner schrittweise angenähert: Zunächst verfasste er entfernt an die antike Strophe erinnernde Gedichte in seinem Debüt *Probebohrung im Himmel* (2001) und im Folgebund *Guerickes Sperling* (2004)¹¹², der bereits formal freie sapphische Strophen enthält, die zur jambischen Form tendieren.¹¹³ Ab *18 Pasteten* (2007) wählt er die strenge horazische Form.¹¹⁴ Dies ist konträr zu Marion Poschmann (s. I,4.2), in deren Frühwerk die Formstrenge überwiegt, die in späteren Bänden aufgelöst wird. Während sich Poschmann intensiv mit den antiken Formen und Gattungen auseinandersetzt, sind die antiken Formen bei Wagner Teil eines metrischen Formalismus und daher nicht an ein antikes Vorbild geknüpft.

Es lassen sich Tendenzen erkennen, dass die Sappho-Rezeption im Gegensatz zur Horaz-Rezeption in der Gegenwartslyrik anhält (s. II,3).¹¹⁵ Selten wird dabei auch die sapphische Strophe verwendet. Die amerikanische Dichterin Marilyn Hacker (*1942) ist wiederum ein Beispiel dafür, wie sich die Verwendung dieser Odenform von der Sappho-Rezeption gelöst hat. Hacker ist eine internationale Autorin, die seit 1976 abwechselnd in New York und in Paris lebt.¹¹⁶ Sie arbeitet als Übersetzerin aus dem Französischen und Herausgeberin von Zeitschriften. Alfred Corn (*1943) würdigt sie in einem ihr gewidmeten Hexameter-Gedicht als Nachfolgerin zahlreicher anglophoner lesbischer

¹⁰⁹ In: Australien, S. 72.

¹¹⁰ Die Live Butterfly Show. Berlin 2018, S. 87.

¹¹¹ Solche Texte, die eine antike Vers- oder Strophenform andeuten, aber keine metrische Nachahmung anstreben, werden in dieser Arbeit nicht berücksichtigt (s. I,2.).

¹¹² *Probebohrung im Himmel*. Berlin 2008 [2004], S. 40; 44. *Guerickes Sperling*, S. 15.

¹¹³ Darunter die soeben zitierte Ode *Whiskey Sour*; vgl. auch ebd. S. 32; 38.

¹¹⁴ Regentonnenvariationen. Berlin 2014, S. 17, 63; Australien, S. 21, 67, 72; *Achtzehn Pasteten*. Berlin 2011 [2007], S. 42, 72.

¹¹⁵ Dafür sprechen Anthologien wie Margaret Reynolds (Hg.): *The Sappho Companion*. London 2000 und Michael Gratz, Dirk Uwe Hansen (Hgg.): *Muse, die zehnte. Antworten auf Sappho von Mytilene*. Greifswald 2014.

¹¹⁶ <https://www.poetryfoundation.org/poets/marilyn-hacker>; zuletzt aufgerufen am 01.05.2022.

Dichterinnen, darunter „Renée Vivienne (sic!)“.¹¹⁷ Wie ihr Freund Corn steht Hacker in der Tradition formbewusster nordamerikanischer Autoren. In ihrem Frühwerk, ihre ersten drei Bände werden inzwischen als Trilogie aufgefasst,¹¹⁸ erwähnt Hacker Sappho jedoch nur am Rande.¹¹⁹ Im Band *Love, Death and the Changing of the Seasons* (1986) bettet Hacker die Sappho-Rezeption, mit starken Referenzpunkten zu ihrem berühmtem Fragment 31 (V; LP 31; D 2), in einen Sonett-Zyklus ein.¹²⁰

In dem Gedichtband *Assumptions* (1985) verwendet Hacker Strophen aus vier Elfsilbern mit einem Fünfsilber als Abschluss¹²¹ und verfremdet so die sapphische Strophenform. In *Winter Numbers* (1994) hingegen übernimmt Hacker mit insgesamt sechs sapphischen Oden¹²² und drei Oden im alkäischen Versmaß¹²³ die Strophenformen Sapphos. Darunter die sapphische Ode *Days of 1987*, die den Leser bereits in die Nähe von Sapphos Herkunft führt, konkret nach Chanía (Kreta V. 23). Die Ode enthält auch Beschreibungen einer leidenschaftlichen lesbischen Liebschaft – Sappho bleibt aber unerwähnt. Mit der sapphischen Ode *Cleis* ist der Bezug schließlich offensichtlich. Außer der Form und der Nennung der (angeblichen) Tochter der Sappho im Titel liegt keine weitere Reminiszenz vor. Auch die Homosexualität Hackers ist nicht Thema. Gleichwohl hat der Titel eine tiefgehende Bedeutung, denn die Ode handelt von der Beziehung der Sprecherin zu ihrer nun nahezu erwachsenen Tochter. In Anbetracht dessen, dass Marilyn Hacker sich in ihrem vorigen Werk bereits in einen Kanon der Lesbischen Literatur schreibt, betont sie mit dem Titel in Kombination mit der Form, dass auch die Mutterrolle essentieller Bestandteil einer modernen lesbischen Frau ist:

She's sixteen, and looks like a full-grown woman,
teenaged status hinted at by the acne.
I remember infancy's gold, unblemished
skin. I remember

every time I scolded her, slapped her, wished her
someone whom she wasn't, and let her know it.
Every mother knows she betrays her daughter.
Does she? Maybe. [...] (V. 1-8.)

¹¹⁷ *Letter to Marilyn Hacker*. In: Alfred Corn: *Tables*. Winston-Salem NC 2013, S. 36f.; hier: S. 37.

¹¹⁸ Marilyn Hacker: *First Cities. Collected Early Poems 1960-1979*. New York, London 2003. Enthält die Bände *Presentation Piece* (1974), *Separations* (1976) und *Taking Notice* (1980).

¹¹⁹ „Your touch is abrasive. My blood seethes and smarts,“ / said Sappho. Said Atthis, 'Two pints and some darts.'“ *Occasional Verses*, V. 1f. In: Hacker: *First Cities*, S. 143. Ursprünglich aus dem Band *Separations*.

¹²⁰ *Marilyn Hacker: Love, Death and the Changing of the Seasons*. New York, London 1995, S. 12.

¹²¹ *Letter from the Alpes-Maritimes*. Marilyn Hacker: *Assumptions*. New York 1985, S. 3-8.

¹²² Marilyn Hacker: *Winter Numbers*. New York, London 1994. *A Note Downriver* (S. 22), *Days of 1987* (S. 28-30), *Chiliastic Sapphics* (S. 34f.), *Cleis* (S. 55-57), *Dusk: July* (S. 58f.), *Year's End* (S. 75f.).

¹²³ *Quai Saint-Bernard* (S. 41f.), *For K. J.*, *Between Anniversaries* (S. 51-53), *Days of 1992* (S. 70-72).

Anders als bei Renée Vivien dient die Verwendung der antiken Strophenformen bei Hacker nicht nur dem Schreiben von Lesbischer Literatur. *Winter Numbers* enthält einige explizite Beschreibungen von lesbischer Sexualität, zugleich ist der Band geprägt durch die Thematisierung von Todesfällen aus dem Bekanntenkreis der Autorin, das Bewusstsein des eigenen Alterns und ihrer Krebserkrankung. Die sapphische Ode *Year's End* beginnt mit der Schilderung, dass bereits zum zweiten Mal die telefonische Benachrichtigung über den Tod einer Frau den sexuellen Akt beendet habe:

Twice in my quickly disappearing forties
someone called while someone I loved and I were
making love to tell me another woman
had died of cancer. [...] (V. 1-4.)

Der Satzbau und Sprachstil – die Verwendung der Umgangssprache ist ein Charakteristikum von Hackers Dichtung – betont die Alltäglichkeit der Situation und steht im Kontrast zur erhabenen Form. Die Funktion der Form ist es, der Situation eine Würde zu verleihen und mit einer gewissen Distanz zu versehen; der intime Moment wird philosophisch betrachtet. Dies wird durch die Sprachmischung in der dritten Strophe hervorgehoben:

[...] Does lip touch lip a memento mori?
Does the blood-thrust nipple against its eager
mate recall, through lust, a breast's transformations
sometimes are lethal? [...] (V. 9-12)

Die Sexualität konfrontiert Hacker mit der eigenen Sterblichkeit. In der sapphischen Ode *Dusk: July* wird diese Thematik fortgeführt. Dabei spielt sie auf das horazische „Carpe Diem“ an:

[...] Seize the days, the days, or the years will seize them,
leaving just the blink of a burnt-out lightbulb
with a shard of filament left inside that
ticks when it's shaken. [...]

Light is still alive in the table lamp I
switch on in the nine o'clock twilight; music
still alive in street noise; mine one more shadow
drawing the curtains.

I just want to wake up beside my love who
wakes besides me. One of us will die sooner;
one of us is going to outlive the other,
but we're alive now. (V. 41-44; 53-60.)

Winter Numbers ist neben diesen intimen Einblicken geprägt durch eine beginnende Politisierung. Der Band bildet zusammen mit den Oden aus *Squares and Courtyards*

(2000)¹²⁴ und *Desperanto* (2003)¹²⁵ den Höhepunkt von Hackers Verwendung antiker Strophenformen. Durch den Kontakt zu arabischsprachigen Dichtern, die im Pariser Exil leben, wird der Nahostkonflikt und später auch der Arabische Frühling in ihren Gedichten verarbeitet. Dies geht in den Bänden *Names* (2010)¹²⁶ und *Blazons* (2019)¹²⁷ mit einer regen Verwendung der Ghaselen-Form einher, die gegenüber den antiken Strophenformen, die in den jüngeren Veröffentlichungen seltener verwendet werden, an Bedeutung gewinnt.

¹²⁴ *Squares and Courtyards*. New York, London 2000.

¹²⁵ *Desperanto*. Poems 1999 – 2002. New York, London 2003.

¹²⁶ *Names*. New York, London 2010.

¹²⁷ *Blazons*. New and Selected Poems, 2000 – 2018. Manchester 2019.

III The classics can console

Blessed are all metrical rules that forbid automatic responses,
force us to have second thoughts, free from the fetters of Self.
(W. H. Auden)¹

Die formale Antikenrezeption wurde bisher kaum außerhalb der Verslehren untersucht (I,1). Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit einem folglich wenig erkundeten Forschungsgebiet. Dabei wirft sie zunächst einen Blick auf die Metrikgeschichte in verschiedenen Literatursprachen (I,2), grenzt sich aber im Folgenden zeitlich und formal zugunsten der Möglichkeit einer intensiven Beschäftigung mit den Texten ein: Das Korpus (I,3) besteht aus Texten, die nach Beginn der literarischen Moderne verfasst wurden sowie eine antike Vers- oder Strophenform verwenden. Diese Formen sind in den europäischen Literaturen unterschiedlich stark etabliert. Im Rahmen der Einzeltextanalysen werden die jeweiligen Autoren in die Literatur ihrer Zeit eingeordnet und biographische und historische Entwicklungen erläutert, sofern dies für das Textverständnis erforderlich ist. Als Grundlage für die Textanalyse werden anhand von Beispielen aus dem Korpus mögliche sprachästhetische Phänomene vorgestellt (I,4.1) und eine Typologie von Bezugnahmen entwickelt (I,4.2), die es ermöglicht, auch Verweise auf außerliterarische ‚Texte‘ zu beschreiben. Wenn in dieser Arbeit von der Modernen Lyrik gesprochen wird, meint dies keine Strömung sondern eine zeitliche Eingrenzung auf die Literatur nach Baudelaire. Es war keine Absicht, etablierte Thesen zur „Struktur der Modernen Lyrik“ (Hugo Friedrich) zu widerlegen. Wenn sich herausstellt hat, dass Lyrik in antiken Vers- und Strophenformen nach Baudelaire keine „kühle Angelegenheit“² mehr sind oder sogar „Humanität im herkömmlichen Sinne“³ behandeln, sind dies Nebenfunde.

Die These der Arbeit ist, dass die Verwendung der antiken Vers- und Strophenformen mit einer Rezeption des Humanismus oder Humanität einhergeht. In der Regel verwenden Beiträge zum Humanismus, wie der Sammelband von Hubert Cancik, ein offenes Konzept. Der Artikel im Lexikon *Geschichtliche Grundbegriffe* beschreibt eine Reihe von Humanismus-Konzepten, wobei die Vielfältigkeit deutlich wird, aber auch eine

¹ Aus: *Shorts II*; Auden: Epistle, S. 47.

² Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Erweiterte Neuausgabe. Hamburg 1989, S. 161.

³ Ebd., S.17.

Traditionslinie erkennbar ist.⁴ Hier liegt gemäß der Konzeption des Lexikons eine Konzentration auf einer europäischen Tradition mit dem Schwerpunkt der deutschen Geistesgeschichte vor, während der Sammelband von Cancik außereuropäische Ansätze einschließt, aber dadurch weniger detailliert auf einzelne Konzepte eingehen kann. Für die vorliegende Arbeit gilt eine engere Humanismus-Definition, die eine Orientierung an der Antike voraussetzt. Demgegenüber steht der Begriff Humanität für das Streben nach Menschlichkeit unabhängig von einer direkten Beeinflussung an der Antike, die über die Verwendung der antiken Vers- oder Strophenform hinausgeht. Die Übergänge dabei sind fließend.

Die analysierten Texte sind Teil einer gesamteuropäischen Traditionslinie, die über eine reine formale Gemeinsamkeit (die Verwendung antiker Vers- und Strophenformen) hinausgeht: Die poetischen Projekte, so verschieden ihre biographischen, gesellschaftlichen und literaturhistorischen Umstände sind, fordern Humanität. Manche Autoren sind dabei Humanisten im strengen Wortsinn. So ist für Carducci, Costa, Vivien und Auden das Erreichen von Humanität direkt mit einer engen Orientierung an der Antike verknüpft. Die Rezeption der antiken Literatur ist dahingegen bei Bobrowski, Tranströmer, Greve und (bis auf einzelne Ausnahmen im Spätwerk) auch bei Reading indirekt erfolgt.

Bei einigen Autoren stehen Humanismus und Humanität im Kontext eines Kollektivs beziehungsweise eines nationalen Konstitutivs. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass die unbestreitbare patriotische Gesinnung Giosuè Carduccis (II,1) dem Aspekt der Menschlichkeit untergeordnet ist. Sein Schreiben für ein vereintes Italien basiert auf dem Wunsch einer Verbesserung der Lebensumstände. Persönliche Freiheit soll durch die politische Stabilität eines freien Italiens ermöglicht werden. Allerdings sei dies nur durch ein Bewusstsein für die italienische Kultur und deren antikes Erbe möglich sowie durch die Abkehr vom katholischen Klerus. Die antiken Vers- und Strophenformen haben – zusammen mit zahlreichen intertextuellen Verweisen zur antiken Literatur und Latinismen im Text – in erster Linie die Funktion, ein Bewusstsein für die antike Tradition zu schaffen und die Kontinuität der antiken Werte bis zur Gründung Italiens zu betonen. Carduccis *Odi barbare* sind Teil einer humanistischen Bildungsoffensive, die sich zunächst an die bereits gebildete Oberschicht richtet. Dies verwundert nicht, denn schließlich haben deren

⁴ Hans Erich Bödeker: Menschheit, Humanität, Humanismus. In: Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck (Hgg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Band 3: H-Me. Stuttgart 1982, S. 1063-1128.

Angehörige die Machtmittel, für Bildung und soziale Sicherheit zu sorgen. In seiner universitären Tätigkeit setzte sich Carducci für eine Bekämpfung der hohen Analphabetenrate ein und modernisierte den Lehrplan der Schulen.

Die *Odi barbare* enthalten u. a. ein Lob für Garibaldis erfolgreiche Kriegsführung und preisen den militärischen Ruhm Italiens. Der Krieg wird jedoch explizit als vergangenes Ereignis beschrieben. Dahingegen ist die Perspektive von Rudolf Alexander Schröder (II,9) in seinen *Deutschen Oden* auf einen potentiellen Krieg gerichtet. Er sieht die starke Nation im Sinne des lateinischen Sprichworts ‚sic vis pacem para bellum‘ als Voraussetzung für Frieden. Durch die Erfahrungen des Ersten Weltkrieges wandelte sich R. A. Schröder und stellte die Vermittlung zwischen den europäischen Literaturen in den Fokus seines Schaffens. Neben weiteren konservativen Autoren (Britting, F. G. Jünger) nutzte R. A. Schröder die antiken Formen beim Rückzug in die innere Emigration während der NS-Zeit. Während sich Carducci nur lose an den Römeroden des Horaz orientiert, ist der Odenzyklus von R. A. Schröder durch die durchgängige Wahl der alkäischen Strophe eng an die ersten sechs Oden des dritten horazischen Odenbuchs angelehnt. Der gemeinsame Nenner ist der Wunsch zur Wiederherstellung antiker und damit humaner Werte.

In Costa i Lloberas *Horacianes* (II,2) ist Katalonien keine Nation im politischen, sondern im regional-kulturellen Sinne. Costa beklagt wie Carducci ein fehlendes Bewusstsein für die Kultur seiner Heimat und das damit verbundene antike Erbe. Durch den Titel wird eine enge Orientierung am antiken Vorbild Horaz markiert. Die inhaltlichen Horaz-Bezüge sowie die Wahl der Odenformen sind Ausgangspunkt für Costas Poetologie, die sich von der modernistischen katalonischen Dichtung abgrenzt und den Weg für eine neue literarische Epoche ebnet. Zugleich ist diese Poetologie mit moralphilosophischen Aussagen verknüpft. Dichtung und Philosophie sind wiederum der Idee einer Kulturnation untergeordnet.

In seinen *Elegies des Bierville* abstrahiert Costas Landsmann Carles Riba (II,9) die persönlichen Erfahrungen des Exils. Folglich kann sich eine große Leserschaft mit dem Text identifizieren. Die *Elegies des Bierville* sind ein Kernwerk der katalanischen Literatur. Durch die heimliche Publikation stellte sich Riba gegen die Unterdrückungen der Sprache und Kultur durch das Franco-Regime: Die Werte von Humanismus und Humanität wurden im Verborgenen verbreitet.

Johannes Bobrowski (II,5) schildert in seinen während des Zweiten Weltkrieges verfassten Oden den Versuch eines Soldaten, Mensch zu bleiben. Humanität zu bewahren,

gelingt dem Sprecher durch das Praktizieren des christlichen Glaubens. Hierzu gehört das Gedenken der Gefallenen unabhängig von ihrer Nationalität. Das ab den fünfziger Jahren veröffentlichte Werk Bobrowskis konzentriert sich auf ein Bekenntnis zur deutschen Schuld. Hierfür schuf er das Gebiet „Sarmatien“, das verschiedene Länder Ost- und Nordeuropas umfasst und durch das friedliche Zusammenleben verschiedener Ethnien und Kulturen geprägt ist.

Auch bei Adam Ważyk und J. C. Bloem (II,9) dient die Verwendung der antiken Odenform zur Bewältigung der Kriegerlebnisse: Ważyk findet in einem Horaz-Vers Trost angesichts der Zerstörung seines Hauses im Zweiten Weltkrieg, wobei das ‚Haus‘ auch im übertragenen Sinn für Polen stehen kann. Seine Ode rezipiert und tradiert die epikureisch-stoische Philosophie des Horaz. Die Ode des Niederländers Bloem ist ein Preislied in Anlehnung an die Kleopatra-Ode des Horaz: Die sapphische Strophe bietet einen angemessenen formalen Rahmen, das Kriegsende würdevoll zu feiern.

Bei vielen der oben genannten Dichter spielt der Austausch mit fremden Kulturen eine immanente Rolle für das Werk: Carducci kam über die deutsche Literatur zu den antiken Strophenformen, R. A. Schröder übersetzte aus zahlreichen Sprachen, Costas Aufenthalt in Rom befruchtete seine dichterische Produktion, und Riba lernte unermüdlich Sprachen, studierte in Deutschland und unternahm nicht nur durch das erzwungene Exil zahlreiche Reisen. Bobrowski war es ein großes Anliegen, in seinem sarmatischen Projekt die Vielfaltigkeit der Kulturen Osteuropas zu vermitteln.

Bei W. H. Auden (II,4) drückte sich die Internationalität zunächst durch Reisen aus, schließlich durch die Emigration in die USA und die Wahl von Ischia und Kirchstetten als Sommerresidenzen. Zwei der betrachteten Oden sind auch Preisgedichte für letztere, die ihm als ländliche Rückzugsorte fern der Stadt New York dienten. Darin ist bereits eine Gemeinsamkeit mit Horaz auszumachen, der in der Ode *The Horatian* zum Ideal erklärt wird. Das Odenwerk von Auden zeigt eine Entwicklung des Autors beginnend von der Bewältigung persönlicher Krisen bis hin zu seelischer Ausgeglichenheit und der Gewissheit, ein erfülltes Leben zu führen. Zentral dabei sind Freundschaften, die Auden in zahlreichen Widmungsgedichten zum Ausdruck bringt, und schließlich die Idylle, im engeren Sinne, seines Gartens in Kirchstetten.

Die sapphische und die alkäische Strophe haben bei Tomas Tranströmer (II,6) in erster Linie eine ästhetische Funktion, die mit Klangfiguren und der Bezugnahme auf Musik einhergeht. Durch diese Ästhetik wirken die Naturerfahrungen des Sprechers erhaben und lassen beim Leser einen Moment der Transzendenz erahnen. Die Anknüpfung an Horaz

ist bei Tranströmer durch eine autobiographische Notiz belegbar. Er lässt sich als Dichter im Sinne von Audens *The Horatians* verstehen: Sein Debütband steht in Opposition zur politisierten Lyrik Schwedens. Sein Rückzug auf das Land erfolgt zwar in Anlehnung an Thoreau, ist aber auch im Sinne des Horaz. Außerdem hat Tranströmer die Dichtung aufgrund seines Berufs völlig unabhängig verfassen können und erfüllte dadurch eines der wesentlichen Merkmale eines ‚Horatian‘.

Peter Reading (II,8) war ein Außenseiter in der britischen Lyrikszene, der aber von einigen Kritikern geschätzt wurde. In seinem mittleren Werk ist die Verwendung der antiken Vers- und Strophenformen eine Provokation: Reading kontrastiert die erhabenen Formen mit der geschilderten sozialen Ungerechtigkeit und moralischem Fehlverhalten. Die antiken Vers- und Strophenformen können nur von der gebildeten britischen Elite, die Zugang zu Privatschulen und dem Studium an den Eliteuniversitäten hat, erkannt werden. Daher konfrontiert Reading den gebildeten Leser mit seiner Verantwortung für die ungleichen Zugänge zu Bildung und sozialer Absicherung in der britischen Klassengesellschaft. Auch im späteren Werk verzichtet er nicht auf zynische Kommentare (bspw. zum Klimawandel), aber zugleich zieht er sich stärker in das Private zurück und preist – im horazischen Sinne – den Wein und die Literatur.

Auden, Tranströmer und Reading lassen ihre Biographie in ihr Werk einfließen. Allerdings abstrahieren sie ihre Erfahrungen und beschäftigen sich primär mit der *conditio humana*. Während Auden und Tranströmer die Entfremdung des Menschen durch die Zivilisation thematisieren, geht Reading radikal mit der Spezies Mensch ins Gericht: Humanes Verhalten ist bei ihm eher die Ausnahme als die Regel. Bei anderen Autoren ist die eigene Biographie das zentrale Thema der Dichtung. Renée Vivien (II,3) schrieb als eine der ersten Dichterinnen der Moderne offen über ihre Homosexualität. Hierfür vollzog sie einen Ort- und Sprachwechsel: In Paris war Homosexualität bereits zu Beginn des 20. Jhd. keine Straftat. Zugleich erhielt sie den Zugang zum literarischen Leben, der ihr im viktorianischen England verweigert wurde. Durch die neue Literatursprache knüpfte sie an französische Autoren an, bei denen die Thematisierung weiblicher Homosexualität bereits eine längere Tradition hatte. Die eigene Sappho-Übersetzung bildet die Grundlage, sich von der Altphilologie der Zeit abzugrenzen und die weibliche Sexualität positiv in ihren Gedichten darzustellen.

Viviens Werk steht zu Beginn einer lesbischen Literatur, die insbesondere Prosatexte hervorgebracht hat. Von den Dichterinnen hat Marilyn Hacker (II,9) die antiken Strophenformen aufgegriffen. Hacker schreibt über ihre eigene Sexualität und existentielle

Thematiken wie ihre eigene Krebserkrankung, den Tod von Bekannten oder die Shoa aus der Perspektive der nachgeborenen Generation sowie politische Konflikte im Nahen Osten. Ihr Stil ist durch eine alltägliche Sprache und humorvolle Einsprengsel geprägt, die im Kontrast zur inhaltlichen Ebene, aber auch zur Erhabenheit der antiken Odenformen stehen.

Ludwig Greves (II,7) Dichtung ist konsequent auf ein autobiographisches Projekt konzentriert. Diese Fokussierung hat zwei wesentliche Gründe: Erstens hatte Greve neben seiner beruflichen Laufbahn wenig Zeit für schriftstellerische Tätigkeiten. Zweitens sah er sich nur durch die eigene Biographie in der Lage, interessante Texte für ein Lesepublikum zu verfassen. Der zentrale Wendepunkt in seinem Werk geht auf die Entdeckung der antiken Strophenformen im Werk von Rudolf Borchardt zurück. Durch die alkäische Odenform fand Greve die geeignete Form, die Ermordung seines Vaters und seiner Schwester durch die Nationalsozialisten zu verarbeiten. Weitere Oden thematisieren das Exil, darunter eine Panegyrik an Hannah Arendt.

Sein formales Vorbild Borchardt war mit den eigenen Ansprüchen an sein Werk (zunächst) gescheitert. Borchardts frühe Gedichte in Distichen sind Rollenlyrik als poeta amator in der Nachfolge der Liebeselegie. Eine Harmonisierung der eigenen Biographie gelang Borchardt kurz vor seinem Tod u. a. mit der teilweise in antiken Epodenformen verfassten Jambendichtung, mit der er nicht mehr nach einer größeren Leserschaft strebte.

Die spielerische Auseinandersetzung mit den antiken Vers- und Strophenformen ist allenfalls in den Nebenbeispielen zentral. Dies war zu Beginn der Arbeit noch nicht abzusehen: Zunächst standen metrische Fragen im Fokus.⁵ Mit der intensiven Auseinandersetzung mit den Texten folgte jedoch schnell die Erkenntnis, dass die ausgewählten Autoren äußerst ernsthafte Ziele mit der Formwahl verknüpfen, auch wenn nicht immer eine (nachweisbare) Auseinandersetzung mit antiker Literatur erfolgt. In Hinblick auf die Intertextualität deuten sich zwei Pole an: Autoren, die sich intensiv an ihren Vorbildern orientieren und Autoren, bei denen die Vorlage beinahe ausschließlich Material für die eigene Position ist. Costa und Auden orientieren sich demnach deutlich strikter an Horaz als Carducci. Bei Tranströmer ist schließlich keine direkte Bezugnahme mehr auf Horaz vorhanden, zugleich ist dessen Lebensweise – der Rückzug auf Land und die Bescheidenheit – deutlich erkennbar. Vivien setzt sich intensiv mit Sappho auseinander, bei Marilyn Hacker ist dies nur bei vereinzelten Texten der Fall. Eine hohe Dichte an

⁵ Diese Entwicklung spiegelt sich in dem Carducci-Kapitel, das entgegen dem späteren Vorgehen mit der Versgeschichte beginnt und den historischen Kontext daran anschließt.

Intertextualität sagt dabei noch nichts über die Nähe zu den Prätexten aus: Bei Carducci dienen die zahlreichen Zitate und Anspielungen auf antike Literatur zu einer Systemreferenz auf die Antike, um Italien als direkten Nachfolger Roms darzustellen.

Die unterschiedlichen Beispiele decken eine große Breite an humanistischen Projekten auf, die mit der Wahl antiker Vers- und Strophenformen einhergehen. Dabei ergibt sich folgende, offene Reihe an Bereichen, die ausgehend vom Politischen ins Private führt. Es sind jeweils die Autoren angegeben, bei denen der jeweilige Aspekt eine bedeutende Rolle spielt:

- Bildung (Carducci, Costa)
- Sozialkritik (Reading)
- Frieden (Bobrowski, Carducci)
- Moralphilosophie (Costa, Auden)
- Kultur (Carducci, Costa)
- Religion (Costa, Auden, Tranströmer)
- Poetologie (Costa, Auden)
- Natur (Tranströmer, Auden)
- Biographie (Vivien, Greve, Auden)
- Sexualität (Vivien, Auden)
- Panegyrik (Auden, Costa, Greve, Bobrowski, Reading)
- ...

Es ließe sich zwischen privater (Auden, Tranströmer, Greve) und politisch engagierter Dichtung (Carducci, Costa, Bobrowski, Reading, Vivien) unterscheiden, allerdings sind die Grenzen schwer zu ziehen, da Humanismus und Humanität per se ein politisches Statement darstellen. Auffallend ist bei den vorliegenden Texten, dass sie eine Verbesserung des Status quo anstreben. Dies kann der Ausweg aus einer persönlichen Krise (Auden) oder das Verarbeiten eines persönlichen Traumas (Greve) sein; das Bewahren humanitärer Werte unter menschenunwürdigen Bedingungen im Krieg (Bobrowski); die Bewältigung politischer Missstände (Carducci) – oder zumindest deren Offenlegung (Reading); ein Bewusstsein für die vernachlässigte Kultur eines Landes (Carducci, Costa); eine Liberalität frei von klerikalen (Carducci) oder patriarchalen Normen (Vivien); die Grundlage für eine Literatur, die es ermöglicht über die eigene Sexualität offen zu schreiben (Vivien); eine Rückgewinnung der Natur (Tranströmer); und letztendlich das Führen eines glücklichen Lebens (Auden).

„The classics can console.“ Ob das Titelzitat von Derek Walcott in einzelnen Fällen (z. B. Reading) vollständig wiedergegeben werden muss („But not enough.“),⁶ sei dahingestellt. Für die classical metres gilt: Sie haben und bieten noch immer Autoren die Möglichkeit einer Orientierung oder einer Bestätigung und Bestärkung, einer Ermunterung oder Erheiterung. Dies gilt für den Schreibenden und zugleich für den Lesenden. Am Beispiel von Adam Ważyk (s. II,9) hat sich gezeigt, dass der Trost eines Klassikers – in diesem Fall Horaz – auch lange nach der Lektüre seine Wirkung entfalten kann. Joseph Brodsky (1940-1996) erhofft sich eine ähnliche Wirkung am Ende seiner *Римские элегии* (*Römische Elegien*). Hier das russische Original sowie Brodskys eigene Übertragung ins Englische:

[...] Я был в Риме. Был залит светом. Так,
как только может мечтать обломок!
На сетчатке моей – золотой пятак.
Хватит на всю длину потёмок. (XII, V. 13-16.)⁷

[...] I was in Rome. I was flooded by light. The way
a splinter can only dream about.
Golden coins on the retina are to stay –
enough to last one through the whole blackout. (XII, V. 13-16.)⁸

Die Erfüllung mit Licht (V. 13) ist eine Erfahrung des Humanismus. Der Sprecher fühlt sich nach seinem Rom-Besuch privilegiert, da eigentlich nur die Ruinen – eine Scherbe oder ein Trümmerstück („обломок“ V. 14) – des antiken Roms von einer solchen Erfahrung „träumen können“ („может мечтать“ V. 14). Dieser Eindruck habe noch lange Bestand und könne ihn durch eine schwere Zeit bringen (V. 15f.).

Joseph Brodsky stellt sich in seinen *Römischen Elegien* durch den Titel explizit in eine Traditionslinie mit Goethe, verwendet aber – anders als Carles Riba – nicht die antike Versform. In seinem Essay *Letter to Horace* betont Brodsky seine Nähe zu Horaz, auch wenn er sich nicht in der Lage sieht, dessen Versmaße vollständig nachzuahmen.⁹ Zugleich betont er, dass die Beschäftigung mit der antiken Metrik eine immense Bedeutung für ihn hat: „Once the beat of a classic enters one’s system, its spirit moves in, too.“¹⁰ Eine Beobachtung, die auf alle Beispielauf Autoren dieser Arbeit anwendbar ist.

⁶ Derek Walcott: *Collected Poems 1948-1984*. New York 1986, S. 297, V. 19.

⁷ Joseph Brodsky: *Rimskie Elegii*. New York 1982, ohne Seiten. Übers.: „Ich war in Rom. Ich war durchflutet mit Licht. So sehr, / wie (es) nur eine Scherbe erträumen kann! Auf meiner Netzhaut – ein goldenes Fünfkopekenstück. / Genug für die ganze Länge einer Finsternis.“

⁸ Ders.: *Collected Poems in English*. New York 2002, S. 279f.

⁹ Vgl. Ders.: *Letter*, S. 392.

¹⁰ Joseph Brodsky: *Letter to Horace*. In: Ders.: *On Grief and Reason. Essays*. London 2011, S. 373-399; hier: S. 383.

IV Literaturverzeichnis

1. Verwendete Kürzel antiker Autoren und Werke

[Cat. carm.] Catull: Carmina.

[Hes. op.] Hesiod: opera et dies (Ἔργα καὶ ἡμέραι).

[Hom. Od.] Homer: Odyssee.

[Hor. carm. / carm. saec. / epist. /serm.] Horaz: Carmina (Oden) / Carmen Saeculare / Epistulae / Sermones (Satiren).

[Liv. ab urbe condita] Livius: Ab urbe condita.

[Ov. am. / met. / trist.] Ovid: Amores / Metamorphoses / Tristia.

[Plin. epist.] Plinius: Epistulae.

[Plut. mor.] Plutarch: Moralia.

[Sen. Her. O.] Seneca: Hercules Oetaeus.

[Verg. Aen. / Georg.] Vergil: Aeneis / Georgica.

2. Primärliteratur

2.1 Antike Texte

Callimachus: Hymns and Epigrams. Lycophron. Aratus. Cambridge MA, London 1977.

Catull: Carmina. Gedichte. Hrsg. und übers. von Niklas Holzberg. Düsseldorf 2009.

Malcolm Davies (Hg.): Poetarum melicorum Graecorum fragmenta. Vol. 1. Alcman, Stesichorus, Ibycus. Oxford 1991.

Epikur: Briefe, Sprüche, Werkfragmente. Griechisch/Deutsch. Hrsg. und übers. von Hans-Wolfgang Krautz. Stuttgart 2010.

Hesiod: Werke und Tage. Griechisch/Deutsch. Hrsg. und übers. von Otto Schönberger. Stuttgart 2007.

Homer: Odyssee. Griechisch/Deutsch. Übers. von Roland Hampe. Stuttgart 2010.

Horatius: Opera. Hrsg. von F. Klingner. München, Leipzig 1970.

Q. Horatius Flaccus: Opera. Hrsg. von Stephanus Borzsák. Leipzig 1984.

Q. Horatius Flaccus: Opera. Hrsg. von D. R. Shackleton Bailey. ⁴Leipzig 2001.

Horaz: Sämtliche Werke. Lateinisch/Deutsch. Übers. von Bernhard Kytzler. Stuttgart 2006.

Bernhard Kytzler (Hg.): Roma Aeterna. Lateinische und griechische Romdichtung von der Antike bis in die Gegenwart. Zürich, München 1972.

Titus Livius: Ab urbe condita. Liber XXII. Römische Geschichte Buch 22. Lateinisch/Deutsch. Hrsg. und übers. von Ursula Blank-Sangmeister. Stuttgart 2000.

- Edgar Lobel, Denys Lionel Page (Hgg.): *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*. Oxford 1955.
- P. Ovidius Naso: *Amores, medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*. Hrsg. von E. J. Kenney. Oxford 1995.
- P. Ovidius Naso: *Tristia*. Hrsg. von John Barrie Hall. Stuttgart 1995.
- P. Ovidius Naso: *Metamorphoses*. Hrsg. von R. J. Tarrant. Oxford 2004.
- Ovid: *Amores. Liebesgedichte. Lateinisch/Deutsch. Übers. von Michael von Albrecht*. Stuttgart 2005.
- Pindar: *Oden. Griechisch/Deutsch. Hrsg. und übers. von Eugen Dönt*. Stuttgart 2007.
- C. Plinius Secundus: *Epistulae Liber VIII. Briefe 8. Buch. Lateinisch/Deutsch. Hrsg. und übers. von Heribert Philips*. Stuttgart 1995.
- Plutarch: *Moralia. XIV. Hrsg. und übers. von Benedict Einarson, Philipp H. de Lacy*. London, Cambridge MA 1967.
- Sextus Propertius: *Carmina*. Hrsg. von E. A. Barber. Oxford 1957.
- Quintilian: *The Orator's Education. III Books 6-8*. Cambridge MA, London 2001.
- Sappho: *Memoir, Text, Selected Renderings, and a Literal Translation by Henry Thornton Wharton*. Amsterdam 1974 [Reprint der vierten Auflage von 1898].
- Sappho: *Lieder. Griechisch/Deutsch. Hrsg. und übers. von Anton Bierl*. Stuttgart 2021.
- Seneca: *IX Tragedies II. Übers. Von Frank Justus Miller*. London, Cambridge MA 1968.
- P. Vergilius Maro: *Opera*. Hrsg. von R. A. B. Mynors. Oxford 1969.
- P. Vergilius Maro: *Aeneis. 1. und 2. Buch. Lateinisch/Deutsch. Hrsg. und übers. von Edith und Gerhard Binder*. Stuttgart 2005.
- P. Vergilius Maro: *Georgica. Vom Landbau. Hrsg. und übers. von Otto Schönberger*. Stuttgart 2010.
- Eva-Maria Voigt (Hg.): *Sappho et Alcaeus Fragmenta*. Amsterdam 1971.

2.2 Moderne Texte in antiken Vers- und Strophenformen

- Marianne Albrecht-Bott (Hg.), Wilhelm Theodor Elwert (Übers.): *Italienische Dichtung aus acht Jahrhunderten ...un cantico che forse non morrà*. Darmstadt 1997.
- Sherman Alexie, David Lehman (Hg.): *The Best Americian Poetry 2015*. New York et. al. 2015.
- Agha Shahid Ali: *The Veiled Suite. The Collected Poems*. New York 2009.
- Urs Allemann: *Holder die Polder. Oden, Elegien, Andere*. Basel, Weil am Rhein, Wien 2001.

- Klaus Anders, Andreas Stuve (Hgg.): So schmeckt ein Stern. Norwegische Lyrik des 20. Jahrhunderts. Berlin, Hörby 2011.
- Friedrich Ani: Die Raben von Ninive. Balladen, andere Gedichte und ein Zwiegespräch. Berlin 2020.
- Hannah Arendt: Ich selbst, auch ich tanze. Die Gedichte. München, Berlin, Zürich ²2015.
- W. H. Auden: The New Year Letter. London 1942.
- W. H. Auden: Nones. New York 1951.
- W. H. Auden: City Without Walls. London 1969.
- W. H. Auden: Epistle to a Godson. London 1972.
- W. H. Auden: Thank You Fog. London 1974.
- W. H. Auden: Collected Poems. London 1991.
- W. H. Auden: Another Time. London 2017.
- Sune Axelsson: Tankebubblor. Linköping 2014.
- Luigi Baldacci (Hg.): Poeti minori dell'ottocento. Tomo I. Milano, Napoli 1958.
- Théodore de Banville: Œuvres poétiques complètes. Tome I. Paris. 2000.
- Werner Bergengruen: Meines Vaters Haus. Gesammelte Gedichte. Zürich, Hamburg 2004.
- Jerónimo Bermúdez: Primeras tragedias españolas. Hrsg. von Mitchell D. Triwedi. Chapel Hill 1975.
- Anna Bers: Frauen. Lyrik. Gedichte in deutscher Sprache. Stuttgart ³2020.
- Ad den Besten (Hg.): Deutsche Lyrik auf der anderen Seite. (Sonderdruck des Eckart 3/59.) Witten, Berlin 1959.
- J. C. Bloem: Sintels. 's Gravenhage 1945.
- J. C. Bloem: Verzamelde gedichten. Amsterdam 1979.
- Johannes Bobrowski: Gesammelte Gedichte. Hrsg. von Eberhard Haufe. München 2017.
- Rudolf Borchardt: Gedichte. Hrsg. von Gerhard Schuster, Lars Korten. Stuttgart 2003.
- Georg Britting: Lob des Weines. Hamburg 1944.
- Georg Britting: Lob des Weines. München ³1950.
- Hindrik J. Brouwer: De klyster (klinget op 't Sapphyske). In: De Tsjerne 6 (1951), S. 310.
- Christoph Buchwald, Ursula Krechel (Hgg.): Luchterhand Jahrbuch der Lyrik 1985. Lamento und Gelächter. Darmstadt, Neuwied 1985.

- Christoph Buchwald, Ludwig Harig (Hgg.): Jahrbuch der Lyrik 2001. München 2001.
- Christoph Buchwald, Adolf Endler (Hgg.): Jahrbuch der Lyrik 2002. München 2001.
- Christoph Buchwald, Michael Lentz (Hgg.): Jahrbuch der Lyrik 2005. München 2004.
- Christoph Buchwald, Silke Scheuermann (Hgg.): Jahrbuch der Lyrik 2007. Frankfurt am Main 2007.
- Christoph Buchwald, Ulf Stolterfoht (Hgg.): Jahrbuch der Lyrik 2008. Frankfurt am Main 2008.
- Christoph Buchwald, Uljana Wolf (Hgg.): Jahrbuch der Lyrik 2009. Frankfurt am Main 2009.
- Christoph Buchwald, Kathrin Schmidt (Hgg.): Jahrbuch der Lyrik 2011. München 2011.
- Christoph Buchwald, Nico Bleutge (Hgg.): Jahrbuch der Lyrik 2018. Frankfurt am Main 2018.
- Christoph Buchwald, Dagmara Kraus (Hgg.): Jahrbuch der Lyrik 2020. Frankfurt am Main 2020.
- Christoph Buchwald, Carolin Callies (Hgg.): Jahrbuch der Lyrik 2021. Frankfurt am Main 2021.
- Basil Bunting: Complete Poems. Oxford, New York 1994.
- Hermann Burger: Kirchberger Idyllen. Frankfurt am Main 1980.
- Tommaso Campanella: Le Poesie. Torino 1998.
- Giosuè Carducci (Hg.): La poesia barbara nei secoli XV e XVI. Bologna 1881.
- Giosuè Carducci: Odi barbare. Bologna 1963.
- Giosuè Carducci: Gedichte. [Nobelpreis für Literatur 1906.] Zürich o. J.
- Lumír Cívrný (Hg.): Básnický Almanach 1955. Praha 1956.
- Arthur Hugh Clough: Poems. Hg. von A. L. P. Norrington. London, New York, Toronto 1968.
- Alfred Corn: Autobiographies. New York et al. 1993.
- Alfred Corn: Present. Washington D. C. 1997.
- Alfred Corn: Tables. Winston-Salem NC 2013.
- Miguel Costa y Llobera: Horacianes. Barcelona ³1930.
- M. Costa i Llobera: Obres completes. Barcelona 1947.
- Miquel Costa i Llobera: Líricas. Palma (Mallorca) 2004.
- Miquel Costa i Llobera: De l'agre de la terra. Palma (Mallorca) 2007.
- Miquel Costa i Llobera: Horacianes. Palma (Mallorca) 2011.
- E. E. Cummings: Complete Poems. 1910-1962. Volume Two. London et al. 1968.

- Philip Dacey, David Jauss (Hgg.): *Strong Measures. Contemporary American Poetry in Traditional Forms*. New York 1986.
- Gabriele D'Annunzio: *Elegie Romane*. Lanciano 1915.
- Daniela Danz: *Pontus: Gedichte*. Göttingen ³2009.
- Massimo Danzi, Guglielmo Gorni, Silvia Longhi (Hgg.): *Poeti del Cinquecento. Tomo 1: Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*. Milano, Napoli 2001.
- Agrippa D'Aubigné: *Œuvres*. Paris 1969.
- Karl Dedecius (Hg.): *Polnische Gedichte des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, Leipzig 2008.
- Heinrich Detering: *Old Glory: Gedichte*. Göttingen 2012.
- Heinrich Detering: *Wundertiere: Gedichte*. Göttingen 2015.
- Heinrich Detering: *Untertauchen: Gedichte*. Göttingen 2019.
- Heinrich Detering: *An der Nachtwand: Gedichte*. Göttingen 2023.
- Mihai Eminescu: *Poezii*. București 1980.
- Evangelisches Gesangbuch. Ausgabe für das Rheinland, Westfalen und Lippe. Gütersloh, Bielefeld 1996.
- Gavin Ewart: *The Collected Ewart 1933-1980*. London et al. 1982.
- Gavin Ewart: *Collected Poems 1980-1990*. London et al. 1991.
- Giovanni Fantoni: *Poesie*. Hrsg. von Gerolamo Lazzeri. Bari 1913.
- Annie Finch: *Eve*. Brownsville OR 1997.
- Annie Finch: *Spells. New and Selected Poems*. Middletown CT 2013.
- Annie Finch, Alexandra Oliver (Hgg.): *Measure for Measure. An Anthology of Poetic Meters*. London Toronto 2015.
- Ernst Fischer: *Elegien aus dem Nachlaß des Ovid*. Leipzig 1963.
- Otto Gelsted: *Emigrantdigte*. København 1945.
- Paul Gerhardt: *Dichtungen und Schriften*. Hrsg. von Eberhard von Cranach-Sichart. München 1957, S. 109-111.
- Allen Ginsberg: *Plutonian Ode. Poems 1977-1980*. San Francisco 1982.
- Albrecht Goes: *Gedichte*. Frankfurt am Main 1958.
- Johann Wolfgang von Goethe: *Werke 2: Gedichte und Epen. Band 1*. Hrsg. von Erich Trunz. München ⁶1962.
- Johann Wolfgang von Goethe: *Werke 2: Gedichte und Epen. Band 2*. Hrsg. von Erich Trunz. München ⁶1962.
- Peter Gosse: *Wohltemperiertes Brevier. Die 111 Gedichte*. Halle (Saale) 2009.

- Ludwig Greve: Die Gedichte. Göttingen 2006.
- Marilyn Hacker: Winter Numbers. New York, London 1994.
- Marilyn Hacker: Squares and Courtyards. New York, London 2000.
- Marilyn Hacker: Desperanto. Poems 1999 – 2002. New York, London 2003.
- Marilyn Hacker: Names. New York, London 2010.
- Marilyn Hacker: A Stranger's Mirror. New and Selected Poems, 1994–2014. New York, London 2015.
- Marilyn Hacker: Blazons. New and Selected Poems, 2000 – 2018. Manchester 2019.
- Lennart Hellsing, Fritz Sjöström (Zeichnungen): Strandbok. Stockholm 1964.
- Stephan Hermlin: Gesammelte Gedichte. Frankfurt am Main 1982.
- Hermann Hesse: Sämtliche Werke. Band 10: Die Gedichte. Hrsg. von Volker Michels. Frankfurt am Main 2002.
- Geoffrey Hill: Broken Hierarchies. Poems 1952-2012. Hrsg. von Kenneth Haynes. Oxford 2015.
- Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke. Gedichte. Dramen I. Hrsg. von Bernd Schoeller. Frankfurt am Main 1979.
- Friedrich Hölderlin: Gedichte. Hrsg. von Jochen Schmidt. Frankfurt am Main 1992.
- Walter Höllerer: Gedichte. 1942-1982. Frankfurt am Main 1982.
- Ricarda Huch: Gesammelte Werke. Fünfter Band. Gedichte, Dramen, Reden, Aufsätze und andere Schriften. Hrsg. von Wilhelm Emrich. Köln, Berlin 1971.
- Gaspar Melchor de Jovellanos: Obras Completas. Tomo 1 Obras Literarias. Hrsg. von José Miguel Caso González. Gijón 1984.
- József Attila: Ein wilder Apfelbaum will ich werden. Gedichte 1916-1937. Übers., ausgewählt und hrsg. von Daniel Muth. Zürich 2005.
- Friedrich Georg Jünger: Sämtliche Gedichte 1. Stuttgart 1985.
- Friedrich Georg Jünger: Gedichte. Frankfurt am Main 1949.
- Uuno Kailas: Runot. Helsinki 2002.
- Rudyard Kipling: The Years Between and Poems from History. London 1919.
- Friedrich Gottlieb Klopstock: Oden. Band 1: Text. Hrsg. von Horst Gronemeyer und Klaus Hurlebusch. Berlin, New York 2010.
- Jan Kochanowski: Pieśni. Hrsg. von Ludwika Szczerbicka-Ślęk. Wrocław 2008.
- Kornelia Koepsell: Epiphanien. Gedichte. Würzburg 2019.
- Kornelia Koepsell: Die Mundharmonika. Gedichte. Frankfurt am Main 2020.

- Gerrit Komrij (Hrsg.): De nederladanse poëzie van de 17de en 18de eeuw in 1000 en enige gedichten. 1986.
- Marya Konopnicka: Poezye. Serie Druga. Warszawa 1883.
- Marya Konopnicka: Poezye. Serie Pierwsza. Warszawa ⁴1896.
- Teresa Koskowieczowa (Hg.): Oda w poezji polskiej. Antologia. Wrocław 2009.
- Björn Kozempel, Silja Aðalsteinsdóttir, Jón Bjarni Atlason (Hgg.): Isländische Lyrik. Berlin 2011.
- Silvije Strahimir Kranjcevic: Sabrana Djela. Pjesme I. Zagreb 1958.
- Karl Kraus: Schriften Band 9. Gedichte. Hrsg. von Christian Wagenknecht. Frankfurt am Main 1989.
- Isolde Kurz: Gesammelte Werke. Erster Band. München 1925.
- Andrzej Lam (Hg.): Ze struny na strune. Wiersze poetów Polski Odrodzonej 1918-1978. Kraków 1980.
- Peider Lancel (Hg.): Musa rumantscha: antologia poetica moderna. Ohne Ort 1950.
- Christian Lehnert: Windzüge. Gedichte. Berlin 2015.
- Heinrich Leuthold: Gesammelte Dichtungen in drei Bänden. Erster Band. Gedichte. Hrsg. von Gottfried Bohnenblust. Frauenfeld 1914.
- Heinrich Leuthold: Gesammelte Dichtungen in drei Bänden. Zweiter Band. Übertragungen. Hrsg. von Gottfried Bohnenblust. Frauenfeld 1914.
- Eirik Lodén: Preludium. Oslo 1993.
- George MacBeth: Collected Poems. 1958-1982. London et al. 1989.
- Jay Macpherson: Poems Twice Told. The Boatman & Welcoming Disaster. Toronto 1981.
- Bruno Maier (Hg.): Lirici del settecento. Milano, Napoli 1959.
- Joan Maragall: Obra poética. Versión bilingüe. Madrid 1984.
- Clément Marot: Œuvres complètes. Paris 1951.
- William Meredith: Effort at Speech. New and Selected Poems. Evanston IL 1997.
- James Merrill: Collected Poems. New York 2001.
- Daniel Möller, Niklas Schiöler (Hgg.): Svensk poesi. Stockholm 2016.
- Jan Andrzej Morsztyn: Poezja wybrane. Warszawa 1976.
- Carlo Muscetta, Pier Paolo Ferrante (Hgg.): Poesia del seicento. Torino 1964.
- Carlo Muscetta, Maria Rosa Massei (Hgg.): Poesia del settecento. Volume secondo. Torino 1967.
- Carlo Muscetta, Elsa Sormani (Hg.): Poesia dell'ottocento. Torino 1968.

- Cyprian Norwid: Pisma wszystkie. Wiersze 1. Warszawa 1971.
- Giuseppe Parini: Le odi, il giorno e poesie minori. Firenze 1947.
- Giovanni Pascoli: Poesie. Milano ¹⁶2000.
- Dirk von Petersdorff: Unsere Spiele enden nicht. Gedichte. München 2021.
- Ruth Pitter: Collected Poems. Milton Keynes 1990.
- August von Platen: Werke Band I. Lyrik. Hrsg. von Kurt Wölfel und Jürgen Link. München 1982.
- Marion Poschmann: Grund zu Schafen. Gedichte. Frankfurt am Main 2004.
- Marion Poschmann: Geistersehen. Gedichte. Berlin 2010.
- Marion Poschmann: Nimbus. Gedichte. Berlin 2020.
- Ezra Pound: Collected Early Poems. Hrsg. von Michael John King. London 1977.
- Emilio Praga: Poesie. Bari 1969.
- Giovanni Prati: Poesie varie. Bari 1933.
- Karl Wilhelm Ramler: Poëtische Werke. 1. Lyrische Gedichte. Bern et al. 1979.
- Nicolas Rapin: Oeuvres. Hrsg. von Jean Brunel. Genève 1982-84.
- Peter Reading: Ukulele Music. London 1985.
- Peter Reading: Collected Poems 1: Poems 1970-1984. Newcastle upon Tyne 1995.
- Peter Reading: Collected Poems 2: Poems 1985-1996. Newcastle upon Tyne 1996.
- Peter Reading: Collected Poems 3: Poems 1997-2003. Newcastle upon Tyne 2003.
- Peter Reading: -273.15. Tarsset 2005.
- Peter Reading: Vendange Tardive. Tarsset 2010.
- Carles Riba: Versions de Hölderlin. Barcelona 1971.
- Carles Riba: Obres Completes 1 Poesia. Barcelona ²1988.
- Carles Riba: Elegies de Bierville. Die Bierviller Elegien. Übers. von Hans Rudolf Picard. Konstanz 1993.
- Gabriele Rossetti: Poesie. Ordinate da Giosuè Carducci. Hrsg. von Mario Cimini. Lanciano 2004.
- Erwin Rotermund (Hg.): Gegengesänge. Lyrische Parodien vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München 1964.
- Tobias Roth: Aus Waben. Gedichte. Berlin ³2016.
- Tobias Roth: Grabungsplan. Gedichte. Berlin 2018.
- Friedrich Schiller: Werke. Zweiter Band. Teil 1. Gedichte (Text). Hrsg. von Norbert Oellers. Weimar 1983.

- Rudolf Alexander Schröder: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Erster Band. Die Gedichte. Berlin, Frankfurt am Main 1952.
- Rudolf Alexander Schröder: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Fünfter Band. Vergil/Horaz Deutsch. Berlin, Frankfurt am Main 1952.
- Toni Schwabe: Komm, kühle Nacht. Verse. München, Leipzig 1908.
- Sten Selander (Hrsg.): Levande svensk dikt. Från fem sekel. I. Stockholm ⁵1956.
- Gustav Siebenmann, José Manuel López (Hgg.): Spanische Lyrik des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1985.
- Leopold Staff: Wiersze wybrane. Warszawa 1951.
- Erik Johan Stagnelius: Samlade skrifter I. Stockholm 1965.
- Timothy Steele: Sapphics Against Anger and Other Poems. New York 1986.
- Jesper Svenbro: Namnet på Sapphos dotter. Stockholm 2017.
- Algernon Charles Swinburne: Poems and Ballads & Atalanta in Calydo. London 2000.
- Sara Teasdale: The Collected Poems. New York 1946.
- Jürgen Theobaldy: Die Sommertour. Gedichte. Reinbeck bei Hamburg 1983.
- B. K. Tragelehn: Neue Xenien. 1959 – 1999. Frankfurt am Main, Basel 2000.
- Tomas Tranströmer: In meinem Schatten werde ich getragen. Gesammelte Gedichte. Übers. von Hanns Grössel. Frankfurt am Main 1997.
- Tomas Tranströmer: Samlade dikter och prosa 1954-2004. Stockholm 2011.
- Keith Tuma (Hg.): Anthology of Twentieth-Century British & Irish Poetry. New York, Oxford 2001.
- Fritz Usinger: Werke. Band 1. Hrsg. von Siegfried Hagen. Waldkirch, Merzhausen 1984.
- Fritz Usinger: Werke. Band 3. Hrsg. von Siegfried Hagen. Waldkirch, Merzhausen 1985.
- Fritz Usinger: Werke. Band 5. Hrsg. von Siegfried Hagen. Waldkirch, Merzhausen 1986.
- Lope de Vega: La Dorotea. Hrsg. von Edwin S. Morby. Madrid 1968.
- Theodor Verweyen, Gunther Witting (Hgg.): Deutsche Lyrik-Parodien aus drei Jahrhunderten. Stuttgart 1983.
- Esteban Manuel de Villegas: Eróticas o Amatorias. Hrsg. von Narciso Alonso Cortés. Madrid 1941.
- Renée Vivien: Sapho. Paris 1903.
- Renée Vivien: Poèmes 1901-1910. Cassaniouze 2009.

Renée Vivien: Poèmes choisis. Paris 2018.

Bernhard von Arx et al. (Hgg.) Rumantscheia. Eine Anthologie rätoromanischer Schriftsteller der Gegenwart. Zürich, Münschen 1979.

Victor E. van Vriesland (Hrsg.): De spiegel van de nederlandse poëzie. Van de Middeleeuwen tot en met de Trachtigers. Amsterdam ⁸1986.

Jan Wagner: Probebohrung im Himmel. Gedichte. Berlin ²2008.

Jan Wagner: Guerickes Sperling. Gedichte. Berlin 2004.

Jan Wagner: Achtzehn Pasteten. Gedichte. Berlin ³2011.

Jan Wagner: Australien. Gedichte. Berlin ²2011.

Jan Wagner: Regentonnenvariationen. Gedichte. Berlin 2014

Jan Wagner: Die Live Butterfly Show. Gedichte. Berlin 2018.

Vernon Watkins: The Collected Poems. Ipswich 2000.

Henrik Wergeland: Samlede skrifter: trykt og utrykt. I,1. Digte 1825-1833. Kristiania (Oslo) 1918.

Arnulf Øverland: Samlede Dikt 1945-1965. Oslo 1999.

2.3 Weitere Primärliteratur

Simon Armitage, Glyn Maxwell: Moon Country: Further Reports from Iceland. London 1996.

W. H. Auden: The English Auden. Poems, Essays and Dramatic Writings 1927-1939. Hrsg. von Edward Mendelson. London, Boston 1986.

W. H. Auden: ‚The Map of All My Youth‘. Early Works, Friends and Influences. Hrsg. von Nicholas Jenkins. Oxford 1990.

W. H. Auden: Prose. Volume IV 1956-1962. Hrsg. von Edward Mendelson. Princeton 2010.

W. H. Auden: The Dyer's Hand and Other Essays. London 2012.

W. H. Auden: The Orators. An English Study. London 2015.

W. H. Auden, Louis MacNeice: Letters from Iceland. London 2018.

Natalie Barney: Souvenirs indiscrets. Paris 1960.

Charles Baudelaire: Œuvres complètes 1. Hrsg. von Claude Pichois. Paris 1993.

Robert Bly: Stealing Sugar from the Castle. Selected and New Poems 1950-2013. New York, London 2013.

Johannes Bobrowski: Die Erzählungen, Vermischte Prosa und Selbstzeugnisse. (= Gesammelte Werke. Vierter Band.) Hrsg. von Eberhard Haufe. Stuttgart 1999.

- Johannes Bobrowski: Nachbarschaft. Gedichte. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Klaus Wagenbach. Berlin 2010.
- Rudolf Borchardt: Prosa I. Hrsg. von Marie Luise Borchardt. Stuttgart 1957.
- Rudolf Borchardt: Der leidenschaftliche Gärtner. Hrsg. von Marie Luise Borchardt. Stuttgart 1968.
- Rudolf Borchardt: Gedichte II. Übertragungen II. Hrsg. von Marie Luise Borchardt. Stuttgart 1985.
- Rudolf Borchardt: Weltpuff Berlin. Hrsg. von Gerhard Schuster. Hamburg 2018.
- Joseph Brodsky: Rimskie Elegii. New York 1982.
- Joseph Brodsky: Collected Poems in English. New York 2002.
- Joseph Brodsky: Letter to Horace. In: Ders.: On Grief and Reason. Essays. London 2011, S. 373-399.
- Giosuè Carducci: Versioni da antichi e da moderni. (OEN XXIX.) Bologna 1940.
- Giosuè Carducci: Ceneri e faville. Serie seconda. (OEN XXVII.) Bologna 1943.
- Giosuè Carducci: Discorsi letterari e storici (OEN VII). Bologna 1942.
- Giosuè Carducci: Lettere II. 1859-1861. Bologna 1944.
- Giosuè Carducci: Lettere IX. 1874-1875. Bologna 1948.
- Giosuè Carducci: Lettere X. 1875-1876. Bologna 1948.
- Giosuè Carducci: Juvenilia e Levia Gravia (OEN II). Bologna 1950.
- Colette: Le Pur et l'Impur. In: Dies.: Œuvres III. Paris 1991, S. 551-653.
- Gianfranco Contini (Hg.): Poeti del duecento. Tomo I. Milano, Napoli 1960.
- Dante Alighieri: La commedia. Die göttliche Komödie: italienisch/deutsch. In Prosa übers. und kommentiert von Hartmut Köhler. Stuttgart 2010.
- T. S. Eliot: The Complete Poems and Plays. London 1970.
- Michael Field: Long Ago. Portland 1897, S. 109.
- Ugo Foscolo: Opere. Tomo I. Hrsg. von Franco Gavazzeni. Milano, Napoli 1974.
- Théophile Gautier: Poésies complètes 2. Hrsg. von René Jasinski. Paris 1970.
- Michael Gratz, Dirk Uwe Hansen (Hgg.): Muse, die zehnte. Antworten auf Sappho von Mytilene. Greifswald 2014.
- Robert Graves: The Complete Poems. In One Volume. Hrsg. von Beryl Graves, Dustan Ward. London 2003.
- Ludwig Greve: Autobiographische Schriften und Briefe. Hrsg. von Friedrich Pfäfflin und Eva Dambacher. Göttingen 2013.

- Durs Grünbein: *Der Misanthrop auf Capri. Historien und Gedichte*. Frankfurt am Main 2005.
- Tony Harrison: *Collected Poems*. London 2016.
- Harald Hartung: *Aktennotiz eines Engels. Gedichte 1957-2004*. Göttingen 2005.
- Seamus Heaney: *The Translations*. Hrsg. von Marco Sonzogni. London 2022.
- Johannes Hösl, Antoni Pous (Hgg.): *Katalanische Lyrik im zwanzigsten Jahrhundert. Eine Anthologie*. Mainz 1970.
- Søren Kierkegaard: *Samlede vaerker 1*. Hrsg. von A. B. Drachmann. Kjøbenhavn 1920.
- Søren Kierkegaard: *Entweder – Oder*. Hrsg. von Hermann Diem und Walter Rest. Übers. von Heinrich Fauteck. München 1975.
- Ursula Krechel: *Ungezügelt. Gedichte*. Frankfurt am Main 1997.
- Philip Larkin: *Collected Poems*. Hrsg. von Anthony Thwaite. New York 2003.
- Anthony Lawrence: *The Sapphic Stanza*. In: *Poetry* 169,1 (Contemporary Australian Poetry; October-November 1996), S. 57.
- Giacomo Leopardi: *Canti e Frammenti. Gesänge und Fragmente*. Hrsg. von Helmut Endrulat, Gero Alfred Schwalb. Stuttgart 1990.
- Leconte de Lisle: *Œuvres 2. Poèmes Barbares*. Hrsg. von Edgard Pich. Paris 1976.
- Leconte de Lisle: *Œuvres 1. Poèmes Antiques*. Hrsg. von Edgard Pich. Paris 1977.
- Maria-Mercè Marçals: *Auf den Spuren der Renée Vivien*. Übers. von Theres Moser. Wien 1998.
- Karl Marx: *Einleitung in die Kritik der politischen Ökonomie*. In: *Marx-Engels-Werke* 13. Berlin (Ost) 1961, S. 615-642.
- Edna St. Vincent Millay: *Collected Poems*. New York ⁸1956.
- Novum Testamentum Graece. Stuttgart ²⁶1979.
- Wilfred Owen: *The Complete Poems and Fragments*. London 1983.
- Fernando Pessoa: *Ricardo Reis. Poesia – Poesie*. Übers. und hrsg. von Inés Koebel. Frankfurt am Main 2005.
- Marion Poschmann: *Geliehene Landschaften. Lehrgedichte und Elegien*. Berlin 2016.
- Margaret Reynolds (Hg.): *The Sappho Companion*. London ²2000.
- Rainer Maria Rilke: *Die Gedichte*. Frankfurt am Main, Leipzig 2006.
- Raoul Schrott: *Die Erfindung der Poesie. Gedichte aus den ersten viertausend Jahren*. Frankfurt am Main 1997.
- Walter Scott: *Pibroch of Donald Dhu*. In: John MacQueen (Hg.): *The Oxford Book of Scottish Verse*. Oxford 1966, S. 434f.

- William Shakespeare: *As You Like It*. Wie es euch gefällt. Englisch/Deutsch. Übers. und hrsg. von Herbert Geisen und Dieter Wessels. Stuttgart 1994.
- Stephen Spender: *Journals 1939-1983*. London 1985.
- Henry D. Thoreau: *Collected Poems*. Baltimore 1964.
- Henry D. Thoreau: *Walden*. Hrsg. von Jeffrey S. Cramer. New Haven, London 2006.
- Tomas Tranströmer, Robert Bly: *Air Mail. Brev 1964-1990*. Hrsg. von Torbjörn Schmidt. Smith. Stockholm 2001.
- [Paul] Verlaine: *Œuvres poétiques complètes*. Hrsg. von Jacques Borel. Paris 1963.
- Renée Vivien: *Une Femme m'apparut...* Paris 1977.
- Jan Wagner: *Die Eulenhasser in den Hallenhäusern. Drei Verborgene. Gedichte*. Berlin 2012.
- Derek Walcott: *Collected Poems 1948-1984*. New York 1986.
- Virginia Woolf: *The Complete Shorter Fiction*. Hrsg. von Susan Dick. New York, London ²1989.

3. Forschungsliteratur

3.1 Sekundärliteratur

- Gerhard Ackermann: *Von Carles Riba zu Bertolt Brecht. Die Rezeption der deutschen Literatur in Katalonien während der Franco-Zeit*. Bonn 1990.
- Eva Adelsbach: *Bobrowskis Widmungstexte an Dichter und Künstler des 18. Jahrhunderts. Dialogizität und Intertextualität*. Saarbrücken 1990.
- Gay Wilson Allen: *American Prosody*. New York 1978.
- Wolfgang Altgeld: *Das Risorgimento (1815-1876)*. In: Ders., Rudolf Lill: *Kleine italienische Geschichte*. Stuttgart 2007, S. 257-324.
- Benedict Anderson: *Imagined Communities*. London, New York ²1991.
- Friedmar Apel: *Jüdischer Selbsthaß. Rudolf Borchardts Buch Joram und die Aporien eines Begriffs*. In: Alo Allkemper, Norbert Otto Eke (Hgg.): *Literatur und Demokratie. Festschrift für Hartmut Steinecke zum 60. Geburtstag*. Berlin 2000, S. 161-168.
- R. Victoria Arana: *W. H. Auden's Poetry. Mythos, Theory, and Practice*. New York 2009.
- Hannah Arendt: *Die verborgene Tradition*. In: Dies.: *Die verborgene Tradition. Acht Essays*. Frankfurt am Main ⁴2016, S. 46-73.
- Arthur Arnholtz: *Den sappfiske strofe i Danmark*. København 1946.
- Hannah Arnold: *'A minor atlantic Goethe': W. H. Auden's Germanic bias*. Oxford 2014.

- Derek Attridge: *Well-weighed Syllables. Elizabethan Verse in Classical Metres*. Cambridge 1974.
- Derek Attridge: *Poetic Rhythm. An Introduction*. Cambridge 1995.
- Eusebi Ayensa: *D'una nova llum: Carles Riba i la literatura grega moderna*. Lleida 2012.
- Rudolf Baehr: *Spanische Verslehre auf historischer Grundlage*. Tübingen 1962.
- Richard Badenhausen: *Double Take: Auden in Collaboration*. In: Tony Sharpe (Hg.): *W. H. Auden in Context*. Cambridge 2013, S. 347-358.
- Andreas Bagordo: *Sappho*. In: Christine Walde (Hg.): *Die Rezeption der antiken Literatur. Kulturhistorisches Werklexikon*. Darmstadt 2010, Sp. 827-847.
- Manuel Balasch: *Carles Riba, hel·lenista i humanista*. Barcelona 1984.
- Armando Balduino: *Barbara, metrica*. In: Vittore Branca (Hg.): *Dizionario critico della letteratura italiana Vol. 1*. Torino 1973.
- Marie-Claire Bancquart, Pierre Cahné: *Littérature française du XXe siècle*. Paris 1992.
- Alberto Mario Banti: *Il Risorgimento italiano*. Roma, Bari 2004.
- Josep Bargalló: *Què és la mètrica? Introducció a la versificació catalana*. Barcelona 2007.
- Roland Barthes: *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris 1993.
- Marie Ange Bartholomot Bessou: *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien. De mémoires en Mémoire*. Clermont-Ferrand 2004.
- Barbara Bauer: *Aptum, Decorum*. In: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band I: A–G*. Berlin, New York 2007, S. 115-119.
- Arthur H. Baxter: *The Introduction of Classical Metres into Italian Poetry*. Baltimore 1901.
- Rebecca Beasley: *Theorists of Modernist Poetry. T. S. Eliot, T.E. Hulme, Ezra Pound*. London, New York 2007.
- Jared M. Becker: *Nationalism and Culture. Gabriele D'Annunzio and Italy after the Risorgimento*. New York et al. 1994.
- Alexander Behrens: *Johannes R. Becher. Eine politische Biographie*. Köln, Weimar, Berlin 2003.
- Andrés Bello: *Obras completas. VI. Estudios Filologicos I*. Caracas 1954.
- Pietro G. Beltrami: *La metrica italiana*. Bologna 1991.
- W. Bennett: *German Verse in Classical Metres*. Den Haag 1963.
- Shari Benstock: *Women of the Left Bank. Paris 1900-1940*. Austin 1987.

- Stephen Benz: The Poet as Rhetor: A Reading of Wilfred Owen's 'Dulce et Decorum Est'. In: *Journal of Modern Literature* 41,3 (Spring 2018), S. 1-17.
- Staffan Bergsten: Den trösterika gåtan. Tio essäer om Tomas Tranströmers lyrik. Falköping 1989.
- Staffan Bergsten: Tomas Tranströmer. Ett Diktarpporträtt. Stockholm 2011.
- Anton Bierl: ‚Ich aber (sage), das Schönste ist, was einer liebt!‘ Eine pragmatische Deutung von Sappho Fr. 16 LP/V. In: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* (Neue Folge) 74,2 (2003), S. 91-124.
- Wolfgang Binder: Hölderlins Odenstrophe. In: Ders.: Hölderlin Aufsätze. Frankfurt am Main 1970, S. 47-75.
- Hans Erich Bödeker: Menschheit, Humanität, Humanismus. In: Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck (Hgg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Band 3: H-Me. Stuttgart 1982, S. 1063-1128.
- Andreas Böhn: Intertextualitätsanalyse. In: Thomas Anz: *Handbuch Literaturwissenschaft*. Band 3 Institutionen und Praxisfelder. Stuttgart 2007, S. 204-216.
- Axel Bolckmans: Några betraktelser över meter och rytm i Tranströmers 17 dikter. In: Wolfgang Butt, Bernhard Glienke: *Der nahe Norden. Otto Oberholzer zum 65. Geburtstag. Eine Festschrift*. Frankfurt am Main 1985, S. 63-69.
- Sandro Boldrini: Prosodie und Metrik der Römer. Übers. von Bruno W. Häupli. Stuttgart, Leipzig 1999.
- Maria del Carme Bosch: Introducció. In: Miquel Costa i Llobera: *Líricas*. Palma (Mallorca) 2004, S. 9-67.
- Helmut Böttiger: Im Halbschatten. In: Johannes Bobrowski: *Gesammelte Gedichte*. III Anhang. Hrsg. von Eberhard Haufe. München 2017, S. 5-18.
- C.M. Bowra: Melinno's Hymn to Rome. In: *Journal of Roman Studies* 47 (1957), S. 21-28.
- Richard Bozorth: Auden: Love, Sexuality, Desire. In: Stan Smith (Hg.): *The Cambridge Companion to W. H. Auden*. Cambridge 2004, S. 175-187.
- Richard Bozorth: *Auden's Games of Knowledge*. New York 2001.
- A. P. Braakhuis: *De thematische structuur van de versregel*. 's-Gravenhage 1962.
- Georg Braungart: Naturlyrik. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart 2011, S. 133-139.

- Detlef Brennecke: Ein Lobredner des Schweigens. Der schwedische Lyriker Tomas Tranströmer. In: Ders.: Von Tegnér bis Tranströmer. Frankfurt am Main 1991, S. 117-130.
- Dieter Breuer: Deutsche Metrik und Versgeschichte. München ⁴1999.
- Johannes Breuer: Der Mythos in den Oden des Horaz: Praetexte, Formen, Funktionen. Göttingen 2008.
- Emil Brocks: Die sapphische Strofe und ihr Fortleben im lateinischen Kirchenliede des Mittelalters und in der neueren deutschen Dichtung. Marienwerder 1890.
- Emil Brocks: Das Fortleben der alcäischen Strophe im lateinischen Kirchenliede des Mittelalters und in der neueren deutschen Dichtung. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift XIII (1925), S. 363-382.
- Ulrich Broich: Formen der Markierung von Intertextualität. In: Ders., Manfred Pfister (Hgg.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985, S. 31-47.
- Ulrich Broich: Zur Einzeltextreferenz. In: Ders., Manfred Pfister (Hgg.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985, S. 48-52.
- Ulrich Broich: Intertextualität. In: Harald Fricke (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 2: H-O. Berlin, New York 2000, S. 175-179.
- Sarah Broom: Contemporary British and Irish Poetry. New York 2006.
- Torben Brostrøm: Otto Gelsted. In: Den Store Danske, Gyldendal. https://denstore-danske.lex.dk/Otto_Gelsted. Zuletzt aufgerufen am 20.04.2022.
- Wolfgang Busch: Horaz in Russland. Studien und Materialien. München 1964.
- Wolfgang Butt: Schwedische Literatur im 20. Jahrhundert. In: Fritz Paul (Hg.): Grundzüge der neueren skandinavischen Literaturen. Darmstadt 1982, S. 297-342.
- Geneviève Cammagre: La Force et la beauté du sens: Houdar de la Motte, théorie et pratique de l'ode. In: Dies., Marie-Catherine Huet-Brichard, Alexandre Didier (Hgg.): L'ode, en cas de toute liberté poétique. Bern 2007, S. 7-21.
- Teresa Campi: Sul ritmo saffico. La vita e le opere di Renée Vivien. Roma 1983.
- Hubert Cancik: Humanismus. In: Ders., Horst Groschopp, Frieder Otto Wolf (Hgg.): Humanismus: Grundbegriffe. Berlin, Boston 2016, S. 9-16.
- Guido Capovilla: Studi carducciani. Modena 2012.
- Ronald Carter (Hg.): Thirties Poets: 'The Auden Group'. A Casebook. London et al. 1989.
- Amorim de Carvalho: Tratado de versificação portuguesa. Lisboa 1974.

- John Chalker: *The English Georgic. A Study in the Development of a Form*. London 1969.
- W. Christ: *Metrik der Griechen und Römer*. Leipzig 1874.
- Bernat Cifre Forteza: *Algunes qüestions conceptuals. Mètrica de les Horacianes*. In: Miquel Costa i Llobera: *Horacianes*. Palma (Mallorca) 2011, S. 145-172.
- Brigitta Coenen-Mennemeier: *Französische Dichterinnen. Studien zur Erweiterung des Lyrikkanons*. Heidelberg 1997.
- Giovanna Cordibella: *Carducci e la cultura tedesca*. In: Emilio Pasquini, Vittorio Roda (Hgg.): *Carducci nel suo e nel nostro tempo*. Bologna 2009, S. 355-383.
- Giovanna Cordibella: *Ancora su Hölderlin e gli scrittori di lingua italiana (da Giosue Carducci a Fabio Pusterla)*. In: *Studia theodisca – Hölderliniana I* (2014), S. 125-145.
- Alfred Corn: *The Poem's Heartbeat. A Manual of Prosody*. Port Townsend WA 2008.
- Clémence Couturier-Heinrich: *Antike Versform als Quelle einer deutschen Dichtung*. In: Veit Elm, Günther Lottes, Vanessa de Senarclens (Hgg.): *Die Antike der Moderne. Vom Umgang mit der Antike im Europa des 18. Jahrhunderts*. Hannover 2009, S. 259-274.
- Willy Dahl: *Arnulf Øverland*. In: *Norsk biografisk leksikon*.
https://nbl.snl.no/Arnulf_%C3%98verland; zuletzt aufgerufen am 20.04.2022.
- Andreas Degen: *Johannes Bobrowski (1917-1965)*. In: Ursula Heukenkamp, Peter Geist (Hgg.): *Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts*. Berlin 2006, S. 384-393.
- Joan DeJean: *Fictions of Sappho 1546-1937*. Chicago, London 1989.
- Joan DeJean: *Sex and Philology: Sappho and the Rise of German Nationalism*. In: *Representations* 27 (1989), S. 148-171.
- Paul Derks: *Die sapphische Ode in der deutschen Dichtung des 17. Jahrhunderts. Eine literaturgeschichtliche Untersuchung*. Münster 1969.
- Heinrich Detering: *Rhetorik und Semantik lyrischer Formen*. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart 2011, S. 49-80.
- Rainer Eisfeld: *Mondsüchtig. Wernher von Braun und die Geburt der Raumfahrt aus dem Geist der Barbarei*. Hamburg 1996.
- Georg Ellinger: *Italien und der deutsche Humanismus in der neulateinischen Lyrik*. Berlin, Leipzig 1929.
- Wilhelm Theodor Elwert: *Fremdsprachige Einsprengsel in der Dichtung*. In: Ders.: *Das zweisprachige Individuum und andere Aufsätze zur romanischen und allgemeinen*

- Sprachwissenschaft. (= Studien zu den romanischen Sprachen und Literaturen Band VI.) Wiesbaden 1973, S. 257-276.
- Wilhelm Theodor Elwert: Italienische Metrik. 2. erweiterte Auflage Wiesbaden 1984.
- Wolfgang Emmerich: Johannes Bobrowski. In: Bernd Lutz, Benedikt Jeßing (Hgg.): Metzler Lexikon Autoren. Stuttgart, Weimar ⁴2010, S. 68f.
- Kjell Espmark: Resans formler. En studie i Tomas Tranströmers poesi. Stockholm 1983.
- Lillian Faderman: Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present. New York 1981.
- Jørgen Fafer: Digt og form. Klassisk og moderne verslære. (Dansk verskunst. Bind 1.) København 1989.
- Lillian Feder: Ancient Myth in Modern Poetry. Princeton 1971.
- Gerhard Feldbauer: Geschichte Italiens. Vom Risorgimento bis heute. Köln ²2015.
- Gabriel Ferrater: La poesia de Carles Riba. Cinc conferències. Hrsg. von Joan Ferraté. Barcelona 1979.
- Jens Malte Fischer: Rudolf Borchardt: Autobiographie und Judentum. In: Horst Albert Glaser (Hg.): Rudolf Borchardt 1877-1945. Referate des Pisaner Colloquiums. Frankfurt am Main et al. 1987, S. 29-48.
- Jenö Fitz: Sarmatia. In: Konrat Ziegler, Walther Sontmeier (Hgg.): Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden. Band 4 Nasidus-Scaurus. München 1979, S. 1558.
- Marc Föcking: Von der Romantik bis zum Naturalismus. In: Jürgen Grimm, Susanne Hartwig (Hgg.): Französische Literaturgeschichte. Stuttgart, Weimar ⁶2014, S. 244-290.
- Laura Fournier-Finocchiaro: Giosuè Carducci et la construction de la nation italienne. Caen 2006.
- Eduard Fraenkel: Horace. Oxford 1966.
- Horst Joachim Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen. Tübingen, Basel ²1993.
- Harald Fricke: Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur. München 1981.
- Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Erweiterte Neuausgabe. Hamburg 1989.
- Birgit Friese: Carles Riba als Übersetzer aus dem Deutschen. Frankfurt am Main, Berlin, New York 1985.
- Stephen Fry: The Ode Less Travelled. London ¹⁰2007.
- Paul Fussell: Poetic Meter and Poetic Form. New York 1965.

- Alfred Gall: *Performativer Humanismus. Die Auseinandersetzung mit Philosophie in der literarischen Praxis von Witold Gombrowicz*. Dresden 2007.
- Roger Garfitt: *The Group*. In: Michael Schmidt, Grevel Lindop (Hgg.): *British Poetry Since 1960. A Critical Survey*. Oxford 1972, S. 13-69.
- Holger Gehle: *Bemerkungen zu Ludwig Greves autobiographischer Prosa*. In: Mireille Tabah et al. (Hgg.): *Gedächtnis und Widerstand. Festschrift für Irene Heidelberger-Leonard*. Tübingen 2009, S. 203-213.
- Holger Gehle: *Ludwig Greves erste Ode „Mein Vater“ und Rudolf Borchardts „Villa“*. In: Mark. H. Gelber, Jakob Hessing und Robert Jütte (Hgg.): *Integration und Ausgrenzung. Studien zur deutsch-jüdischen Literatur- und Kulturgeschichte von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. (Festschrift für Hans Otto Horch zum 65. Geburtstag.)* Tübingen 2009, S. 379-389.
- Hans-Dieter Gelfert: *Einführung in die Verslehre*. Stuttgart 1998.
- Hans-Dieter Gelfert: *Kleine Geschichte der englischen Literatur*. München ²2005.
- Bruno Gentili: *Die pragmatischen Aspekte der archaischen griechischen Dichtung*. In: *Antike und Abendland* 36 (1990), S. 1-17.
- Jürg Glauser: *Frühe Neuzeit (1500-1720)*. In: Ders. (Hg.): *Skandinavische Literaturgeschichte*. Stuttgart ²2016, S. 52-79.
- Michał Głowiński et al. (Hgg.): *Słownik terminów literackich*. Wrocław 2010.
- Richard Gombrich: *Einleitung: Der Buddhismus als Weltreligion*. In: Ders., Heinz Bechert (Hgg.): *Der Buddhismus. Geschichte und Gegenwart*. ²München 2002, S. 15-29.
- Jean-Paul Goujon: *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses. Vie de Renée Vivien*. Paris 1986.
- Peter C. Grosvenor: *Auden, 'Spain' and the Crisis of Literary Popular Frontism*. In: David Garret Izzo (Hg.): *W. H. Auden. A Legacy*. West Cornwall 2002, S. 239-274.
- Ralf Grüttemeier, Lut Missinne: *Vom Eintritt in die Moderne bis zum zweiten Weltkrieg*. In: Ralf Grüttemeier, Maria-Theresia Leuker (Hg.): *Niederländische Literaturgeschichte*. Stuttgart, Weimar 2006. S. 184-235.
- Susan Gubar: *Sapphistries*. In: *Signs* 10,1 (1984), S. 43-62.
- Horst Günther: *Das Erdbeben von Lissabon erschüttert die Meinungen und setzt das Denken in Bewegung*. Berlin 1994.
- Henrik Gustafsson, Niklas Schiöler: *True Fugitives: On Tomas Tranströmer and Thoreau*. In: *The Thoreau Society Bulletin* 225 (1998), S. 1, 3-4.

- Theodore Francis Haas: *The Horatian Auden*. Stanford 1978.
- Adrienne Hacker-Daniels: *Understanding W. H. Auden's The Orators: Understanding Ciceronian Rhetoric*. In: *Izzo: Legacy*, S. 121-149.
- Enid Hamer: *The Metres of English Poetry*. London 1969.
- Karl-Günther Hartmann: *Die humanistische Odenkomposition in Deutschland. Vorgeschichte und Voraussetzungen*. Erlangen 1976.
- Harald Hartung: *Deutsche Lyrik seit 1965. Tendenzen, Beispiele, Porträts*. München, Zürich 1995, S. 83-97.
- Harald Hartung: *Masken und Stimmen. Figuren der modernen Lyrik*. München, Wien 1996.
- Harald Hartung: *Ein Unterton von Glück. Einladung, die Gedichte Ludwig Greves zu lesen*. In: *Ludwig Greve: Die Gedichte*. Göttingen 2006, S. 253-262.
- Paul Harvey: *The Oxford Companion to Classical Literature*. Oxford 1955.
- Eberhard Haufe: *Johannes Bobrowski. Erläuterungen. Gedichte und Gedichte aus dem Nachlaß*. Stuttgart 1998.
- Hugh Haughton: *Eliot, T. S.* In: Ian Hamilton, Jeremy Noel-Tod (Hgg.): *The Oxford Companion to Modern Poetry*. Oxford 2003. <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199640256.001.0001/acref-9780199640256-e-319?rskey=t3eVyp&result=1>; zuletzt aufgerufen am 01.05.2022.
- Anthony Hecht: *The Hidden Law. The Poetry of W. H. Auden*. Cambridge, London 1993.
- Horst Heidmann: *Becher, Johannes R(ober) t*. In: Bernd Lutz, Benedikt Jeßing (Hgg.): *Metzler Lexikon Autoren*. Stuttgart, Weimar 2010, S. 41f.
- Vivien Hennessy: *Seeking Transcendence: Death, Rebirth and Transformation in the poetry of Renée Vivien (1877-1909)*. Limerick 2015.
- Alf Henrikson: *Verskonstens ABC*. Höganäs 1983.
- Andreas Heusler: *Deutscher und antiker Vers. Der falsche Spondeus und angrenzende Fragen*. Straßburg 1917.
- Renate von Heydebrand: *Engagierte Esoterik. Die Gedichte Johannes Bobrowskis*. In: Dies., Klaus Günther Just (Hgg.): *Wissenschaft als Dialog: Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende*. [Wolfdietrich Rasch zum 65. Geburtstag.] Stuttgart 1969, S. 386-450.

- Titus Heydenreich: Mit Volldampf an der Kindheit vorbei. Davanti San Guido (1874/86) von Giosue Carducci. In: Ders., Eberhard Leube, Ludwig Schrader (Hgg.): *Romanische Lyrik. Dichtung und Poetik. Walter Pabst zu Ehren*. Tübingen 1993, S. 93-101.
- Gilbert Highet: *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford 1949.
- Horst Hina: Der deutsche Einfluß in Katalonien im Zeitraum 1895-1920. In: Johannes Hösle, Wolfgang Eitel (Hgg.): *Beiträge zur vergleichenden Literaturgeschichte. Festschrift für Kurt Wais zum 65. Geburtstag*. Tübingen 1972, S. 299-320.
- Horst Hina: *Kastilien und Katalonien in der Kulturdiskussion 1714-1939*. Tübingen 1978.
- Erland Hjärne: Den sapfiska strofen i svensk verskonst. Strödda bidrag till en historik. In: *Språk och stil* 13 (1913), S. 275-317.
- Josef Hoben: Hermann Burger. In: Bernd Lutz, Benedikt Jeßing (Hgg.): *Metzler Lexikon Autoren*. Stuttgart, Weimar ⁴2010, S. 109f.
- Philip Hobsbaum: *Metre, Rhythm and Verse Form*. London, New York 1996.
- Eric J. Hobsbawm: *The Invention of Tradition*. Cambridge ¹²2004.
- Jarich Hoekstra: ‚Im Tone der Begeisterung‘ Der Nordfriesische Odendichter Feodor Wieding (1791-1850). In: *Nordfriesisches Jahrbuch* 2008, S.105-114.
- Niklas Holzberg: *Die römische Liebeselegie. Eine Einführung*. ⁶Darmstadt 2015.
- Hildebrecht Hommel: Antikes Erbgut im evangelischen Kirchenlied. In: *Theologia Viatorum* 1 (1948/49), S. 122-136.
- András Horn: Ästhetische Funktionen der Sprachmischung in der Literatur. In: *Arcadia: internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 16,3 (1981), S. 225-241.
- Johannes Hösle: Die Rezeption der Antike in der neueren katalanischen Literatur. In: Beda Allemann, Erwin Koppen, Dieter Gutzen (Hgg.): *Teilnahme und Spiegelung. Festschrift für Horst Rüdiger*. Berlin, New York 1975, S. 87-98.
- Johannes Hösle: Zur Literatur auf Mallorca. *Iberoromania* 9 (1979), S. 122-135.
- Johannes Hösle: *Die katalanische Literatur von der Renaixença bis zur Gegenwart*. Tübingen 1982.
- Reinhard Hoßfeld: *Die deutsche horazische Ode von Opitz bis Klopstock. Eine metrische Untersuchung*. Düsseldorf 1961.
- Josef Hrabák: *Úvod do teorie verse*. Praha 1964.
- Peter Hühn: *Geschichte der englischen Lyrik 1*. Tübingen, Basel 1995.
- Peter Hühn: *Geschichte der englischen Lyrik 2*. Tübingen, Basel 1995.

- Hildegard Hummel: Rudolf Borchardt. Interpretationen zu seiner Lyrik. Frankfurt am Main, Bern 1983.
- J. E. Hylén: Alkaisk vers i svensk dikt. In: Nysvenska studier 5 (1925), S. 51-67.
- Samuel Hynes: The Auden Generation: Literature and Politics in England in the 1930s. London 1976.
- Christopher Innes: Modern British Drama. The Twentieth Century. Cambridge 2002.
- David Garrett Izzo: W. H. Auden Encyclopedia. Jefferson NC, London 2004.
- Günther Jachmann: Sappho und Catull. In: Rheinisches Museum Neue Folge 107 (1964), S. 1-33.
- Roman Jakobson: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Hrsg. von Elmar Holenstein, Tarcisius Schelbert. Frankfurt am Main ⁵2016.
- Dieter Janik: Geschichte der Ode und der ‚Stances‘ von Ronsard bis Boileau. Bad Homburg, Berlin, Zürich 1968.
- Franca Janowski: Ottocento. In: Volker Kapp (Hg.): Italienische Literaturgeschichte. Stuttgart, Weimar ³2007, S. 245-299.
- Alan Jenkins: George MacBeth. In: Ian Hamilton, Jeremy Noel-Tod (Hgg.): The Oxford Companion to Modern Poetry. Oxford ²2003, S. 318f.
- Nicholas Jenkins: Auden. In: Ian Hamilton (Hg.): Companion to 20th-Century Poetry. Oxford, New York 1996, S. 21-25.
- Nicholas Jenkins: Auden group (act. c. 1930–1939). In: Oxford Dictionary of National Biography.
<http://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-96403>; zuletzt aufgerufen: 01.05.2022.
- Stefan Jordan: Schröder, Rudolf Alexander. In: Neue Deutsche Biographie 23. Schinzel-Schwarz. Berlin 2007, S. 574-576.
- Stefano Jossa: L'Italia: un'identità letteraria? In: Revue Romane 49,2 (2014), S. 333-348.
- Aage Kabell: Metrische Studien II. Antiker Form sich nähernd. Uppsala 1960.
- Lennart Karlström: Tomas Tranströmer. En bibliografi. Del 3. Stockholm 2015.
- Kai Kauffmann: Rudolf Borchardt und der ‚Untergang der deutschen Nation‘. Selbstin-szenierung und Geschichtskonstruktion im essayitischen Werk. Tübingen 2003.
- Kai Kauffmann.: ‚Ein so stummes wie unerschöpfliches Bildungsproblem‘. Rudolf Borchardt zwischen jüdischer Familienherkunft und deutscher Kulturmission. In:

- Ders. (Hg.): Das wilde Fleisch der Zeit. Rudolf Borchardts Kulturgeschichtsschreibung. Stuttgart 2004, S. 83-128
- Wolfgang Kayser: Kleine Deutsche Versschule. ⁵1957.
- G. Kazemier: In de Voorhof der Poezie. Den Haag 1965.
- Alexander Kissler: ‚Alles, was nicht unrein ist, ist Garten.‘ Politische Hygiene, politisierte Liebe und botanische Politik bei Rudolf Borchardt. In: Kai Kauffmann (Hg.): Dichterische Politik. Studien zu Rudolf Borchardt. Berlin et al. 2002, S. 163-181.
- Alexander Kissler: ‚Wo bin ich behaust?‘ Rudolf Borchardt und die Erfindung des Ichs. Göttingen 2003.
- Alexander Kissler: ‚Ein fremdes Blut in deinen Adern‘. Rudolf Borchardt und das Judentum. In: Heinz Ludwig Arnold, Gerhard Schuster (Hgg.): Rudolf Borchardt. (Sonderband von TEXT + KRETIK. Zeitschrift für Literatur.) München 2007, S. 25-35.
- Paul Klopsch: Einführung in die Dichtungstheorien des lateinischen Mittelalters. Darmstadt 1980.
- Stefan Knödler: ‚Durch und durch divinatorisch und visionär‘ Rudolf Borchardt als Fälscher. In: Barbara Potthast (Hg.): Das Spiel mit der Wahrheit – Fälschungen in Literatur, Film und Kunst. Berlin 2012, S. 95-109.
- Jan Knopf: Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten. Biografie. München 2012.
- Elizabeth Knowles (Hg.): Oxford Dictionary of Phrase and Fable. Oxford ²2005.
- Martin Korenjak: Geschichte der Neulateinischen Literatur. München 2016.
- Hermann Korte: Deutschsprachige Lyrik seit 1945. Stuttgart ²2004.
- Dietmar Korzeniewski: Griechische Verslehre. Darmstadt 1968.
- Frank-Lothar Kroll: Intellektueller Widerstand im Dritten Reich. Möglichkeiten und Grenzen. In: Ders., Rüdiger von Voss (Hgg.): Schriftsteller und Widerstand. Facetten und Probleme der ‚Inneren Emigration‘. Göttingen 2012, S. 13-44.
- Bernhard Kytzler: Horaz. Eine Einführung. Stuttgart 1996.
- Otto Ladendorf: Historisches Schlagwörterbuch. Ein Versuch. Straßburg, Berlin 1906.
- Dieter Lamping: Moderne Lyrik. Überarb. und erg. Ausg. Göttingen 2008.
- Dieter Lamping: Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung. Göttingen ³2000.
- Dieter Lamping: Über Grenzen – Eine literarische Topographie. Göttingen 2001.
- Dieter Lamping: Wir leben in einer politischen Welt. Lyrik und Politik seit 1945. Göttingen 2008.

- Dieter Lamping (Hg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart, Weimar 2011.
- Dieter Lamping: Internationale Literatur. Eine Einführung in das Arbeitsgebiet der Komparatistik. Göttingen 2013.
- Dieter Lamping: Karl Jaspers als philosophischer Schriftsteller. Schreiben in welt-bürgerlicher Absicht. Stuttgart 2018.
- Philip Larkin: What's Become of Wystan. In: John Haffenden (Hg.): W. H. Auden. The Critical Heritage. London et al. 1983, S. 414-419.
- Paulette LeBlanc: Les paraphrases françaises des psaumes. À la fin de la période baroque (1610-1660). Paris 1960.
- Yves-Gérard LeDantec: Renée Vivien. Femme Damnée, Femme Sauvée. Aix-en-Provence 1930.
- Eckard Lefèvre: Horaz. Dichter im augusteischen Rom. München 1993.
- Wilhelm Lehmann: Dichtung und Freiheit. In: Ders.: Gesammelte Werke 6 (Essays I). Stuttgart 2006, S. 356-369.
- Gertrud Lehnert: Renée Vivien als sapphische Dichterin. In: Bettina Bosold-DasGupta, Charlotte Krauß und Christine Mundt-Espín (Hgg.): Nachleben der Antike - Formen ihrer Aneignung. (Festschrift anlässlich des 60. Geburtstages von Klaus Ley.) Berlin 2006, S. 353-363.
- Volker Leppin: Franziskus von Assisi. Darmstadt 2018.
- Gayle Levy: ‚J’ai été très amusé(e)‘: Renée Vivien et l’(auto)mythologisation à travers une lettre inédite. In: Nicole G. Albert (Hg.): Renée Vivien à rebours. Études pour un centenaire. Paris 2009, S. 129-140.
- Hallvard Lie: Norsk Verslære. Oslo 1967.
- Eva Lilja: Svensk Metrik. Stockholm 2006.
- C. A. Longhurst: Language and Creativity in the Poetry of Unamuno. In: Forum for Modern Language Studies 52,1 (2015), S. 56-69.
- Paul Lorenz: Sapho 1900: Renée Vivien. Paris 1977.
- Volker Losemann: Barbaren. In: Hubert Cancik, Helmuth Schneider (Hgg.): Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Band 2 Ark-Ci. Stuttgart, Weimar 1997, Sp. 439-443.
- Maria-Kristiina Lotman: Sapphic Hendecasyllable in Estonian Poetry. In: Christoph Küpper (Hg.): Current Trends in Metrical Analysis. Frankfurt am Main et al. 2011, S. 265-276.

- Bernd Lutz: Rudolf Alexander Schröder. In: Ders., Benedikt Jeßing (Hgg.): Metzler Lexikon Autoren. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart, Weimar ⁴2010, S. 703-705.
- D. Mack Smith: Cavour and Garibaldi, 1860: A Study in Political Conflict. Cambridge ²1985.
- Jordi Malé: Carles Riba i la traducció. Lleida 2006.
- Marion Mallmann: ‚Das Innere Reich‘ Analyse einer konservativen Kulturzeitschrift im Dritten Reich. Bonn 1978.
- Thomas Mallon: The Poem That Failed: The Auden Group’s Retreat from Political Verse. In: Bucknell Review 27 (1982), S. 32-48.
- Jacqueline de Man: De struikelende Venus. Hoffham, Bilderdijk en de rozen. In: De Nieuwe Taalgids 86 (1993), S. 340-350
- Albert Manent: Carles Riba. Barcelona 1963 sowie Ders.: Tres escritores catalanes: Carner, Riba, Pla. Madrid 1973, S. 219-292.
- Elaine Marks: Lesbian Intertextuality. In: Dies., George Stambolian (Hgg.): Homosexualities and French Literature. Ithaca, London 1979, S. 353-377.
- Elaine Marks: ‚Sappho 1900‘: Imaginary Renée Vivien and the Rear of the Belle Époque. In: Yale French Studies 75 (1988): The Politics of Tradition: Placing Women in French Literature, S. 175-189.
- J. Marouzeau: Traité de stylistique latine. Paris ⁵1970, S. 58-65.
- Isabel Martin: Das Werk Peter Readings (1970-1994). Interpretation und Dokumentation. Heidelberg 1996.
- Isabel Martin: Reading Peter Reading. Newcastle upon Tyne 2000.
- Maria Renata Mayenowa: Strofika. Wrocław, Warszawa, Kraków 1964.
- Jaume Medina: L’obra de Carles Riba. Barcelona 1990.
- Edward Mendelson: Early Auden. Later Auden. A Critical Biography. Princeton, Oxford 2017.
- Aldo Menichetti: Metrica italiana. Padova 1993.
- Alf Mentzer, Hans Sarkowicz: Literatur in Nazi-Deutschland. Ein biografisches Lexikon. Erweiterte und überarbeitete Neuauflage. Hamburg 2002.
- Reinhold Merkelbach: Sappho und ihr Kreis. In: Philologus 101 (1957), S. 1-29.
- Kai Merten: Antike Mythen – Mythos Antike. Posthumanistische Antikerezeption in der englischsprachigen Lyrik der Gegenwart. München 2004.
- Carles Miralles: Lectura de les ‚Elegies de Bierville‘ de Carles Riba. Barcelona 1979.

- Carles Miralles: Les Horacianes de Miquel Costa i Llobera. In: Miquel Costa i Llobera: Horacianes. Palma (Mallorca) 2011, S. 9-143.
- Jan Mogren: Antik poesi i svensk översättning. Två studier. Lund 1963.
- Christian Mogwitz: Johannes Bobrowski im Ostberliner Union-Verlag. Eine ‚Bajazzo‘ - Situation im geteilten Berlin. In: Günther Stocker, Michael Rohrwasser (Hgg.): Spannungsfelder. Zur deutschsprachigen Literatur im Kalten Krieg (1945-1968). Wuppertal 2014, S. 153-175.
- Édith Mora: Sapho. Histoire d'un poète et traduction intégrale de l'œuvre. Paris 1966.
- Stefan Morawski: The Basic Functions of Quotation. In: A. J. Greimas (Hg.): Sign, Language, Culture. The Hague et al. 1970, S. 690-705.
- Sandra Morris: Twentieth-Century American Poetry. In: Joel Myerson, Sandra Harbert Petrulionis, Laura Dassow Walls The Oxford Handbook of Transcendentalism. Oxford 2010, S. 671-681.
- Christine Mundt-Espín (Hgg.): Nachleben der Antike - Formen ihrer Aneignung. (Festschrift anlässlich des 60. Geburtstages von Klaus Ley.) Berlin 2006, S. 353-363.
- Christoff Neumeister: Fünfzig deutsche Gedichte des 20. Jahrhunderts, textnah interpretiert. Von Stefan George bis Ulla Hahn. Frankfurt am Main 2014.
- R. G. M. Nisbet, Margaret Hubbard: A Commentary On Horace: Odes Book 1. Oxford 1970.
- R. G. M. Nisbet, Margaret Hubbard: A Commentary on Horace. Odes, Book II. Oxford 1998.
- R. G. M. Nisbet, Nial Rudd: A Commentary on Horace, Odes, Book III. Oxford, New York 2004.
- Jan Noordegraaf: Over J.C. Bloem en de NSB. Een voetnoot. <https://www.neerlandstiek.nl/2016/11/over-j-c-bloem-en-de-nsb-een-voetnoot/> Zuletzt aufgerufen am 29.04.2022.
- Dag Norberg: Introduction à l'étude de la versification latine médiéval. Stockholm, Uppsala 1958.
- Denis O'Driscoll: ‚No-God and Species Decline Stuff‘. The Poetry of Peter Reading. In: C. C. Barfoot (Hg.): In Black and Gold. Contiguous Traditions in Post-War British and Irish Poetry. Amsterdam, Atlanta 1994, S. 199-218.
- Óskar Halldórsson: Bragur og ljóðstíll. Reykjavík 1977.
- Ulrich Ott: Die ‚Jamben‘ als politische Dichtung. In: Kai Kauffmann (Hg.): Dichterische Politik. Studien zu Rudolf Borchardt. Berlin et al. 2002, S. 147-161.

- Denys Page: Sappho and Alcaeus: An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry. Oxford 1955.
- Tom Paulin: Junk Britain: Peter Reading. In: Ders.: Minotaur. Poetry and the Nation State. London 1992.
- E. Allison Peers: Introduction. In: Ders. (Hg.): The Poems of Manuel de Cabanyes. Manchester et al. 1923, S. 1-45.
- Francisco Pejenaute: La adaptación de los metros clásicos en castellano. In: Est. Cl. XV (1972), S. 213-234.
- Rienzo Pellegrini: Mezzogiorno alpino di Giosuè Carducci. *Linguistica* 50,1 (2010), S. 143-156.
- Marie Perrin: Renée Vivien. Le corps exsangue. De l'anorexie mentale à la création littéraire. Paris 2003.
- Manfred Pfister: Konzepte der Intertextualität. In: Ders., Ulrich Broich. (Hgg.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985, S. 1-30.
- Manfred Pfister: Zur Systemreferenz. In: Ders., Ulrich Broich. (Hgg.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985, S. 52-58.
- C. Robert III. Phillips: Vesta. In: Hubert Cancik, Helmuth Schneider (Hgg.): Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Band 12/2: Ven-Z Nachträge. Stuttgart, Weimar 2003, Sp. 130-132.
- Thomas Poiss: ‚So ein Unterton von Glück‘ Zur antiken Form im Werk Ludwig Greves. *Wiener Humanistische Blätter* 35, 1993, S. 103-114.
- Thomas Poiss: Die Zeitlichkeit des Gedichts. Überlegungen zu antiker und moderner Lyrik am Beispiel von Sappho frg. 1 (V.), Horaz carm. 1,32 und Ludwig Greves Gedicht Hannah Arendt. In: Ulrich Schmitzer (Hg.): Enzyklopädie der Philologie. Themen und Methoden der klassischen Philologie heute. Göttingen 2013, S. 11-34.
- Uwe Pörksen: Form als Widerstand. In: Marcel Reich-Ranicki: 1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen. Neunter Band. Von Erich Fried bis Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt am Main, Leipzig ²1995, S. 81-83.
- Uwe Pörksen: Fünf Fragen an den Hohen Stil. In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 1996. Göttingen 1997, S. 85-99.
- Neil Powell: Georgian Poetry. In: Ian Hamilton (Hg.): Companion to 20th-Century Poetry. Oxford, New York 1996, S. 183f.

- Simon R. F. Price: Roma. IV. Personifikation. Übers. von T. Heinze. In: Hubert Cancik, Helmuth Schneider (Hgg.): Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Band 10: Pol-Sal. Stuttgart, Weimar 2001, Sp. 1106-1108.
- Oliver Primavesi: Aere perennius? Die antike Transformation der Lyrik und die neuzeitliche Gattungstrinität. In: Klaus W. Hempfer (Hg.): Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie. Stuttgart 2008, S. 15-32.
- Gyburg Radke: Sappho Fragment 31 (LP): Ansätze zu einer neuen Lyriktheorie. Stuttgart 2005.
- Joseph Raith: Englische Metrik. München 1962.
- Mauro Raspanti: „Noi nobile razza ariana.“ Giosue Carducci e il mito ariano. In: *Razismo & modernità* 1 (2001), S. 26-55.
- Walther Rehm: Europäische Romdichtung. Zweite, durchgesehene Auflage. München 1960.
- Justin Replogle: Auden's Poetry. London 1969.
- Ursula Reutner, Sabine Schwarze: Geschichte der italienischen Sprache. Eine Einführung. Tübingen 2011.
- Lucy Riall: Garibaldi. Invention of a Hero. New Haven, London 2007.
- Dick Ringler: Bard of Iceland. Jónas Hallgrímsson, Poet and Scientist. Madison, London 2002.
- Neil Roberts: Poetic Subjects: Tony Harrison and Peter Reading. In: Gary Gray, Brian Docherty (Hgg.): British Poetry from the 1950s to the 1990s. Politics and Art. London 1997, S. 48-62.
- Frithjof Rodi: Anspielungen. Zur Theorie der kulturellen Kommunikationseinheiten. In: *Poetica* 7 (1975), S. 115-134.
- Horst Rüdiger: Das sapphische Versmaß in der deutschen Literatur. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 58 (1933), S. 140-164.
- Horst Rüdiger: Wesen und Wandlung des Humanismus. Zweite, verbesserte Auflage. Hildesheim 1966.
- Emilio Salcedo: Vida de Don Miguel. Salamanca 1964.
- Johannes Saltzwedel: Archimedische Dichtung. Rudolf Borchardt und das Unzeitgemäße. In: Kai Kaufmann (Hg.): Das wilde Fleisch der Zeit. Rudolf Borchardts Kulturgeschichtsschreibung. Stuttgart 2004, S. 64-82.
- Ian Samson: Auden and Influence. In: Stan Smith (Hg.): The Cambridge Companion to W. H. Auden. Cambridge 2004, S. 226-239.

- Virginie Sanders: ‚Vertigineusement, j’allais vers les Etoiles.‘ La poésie de Renée Vivien. Amsterdam 1991.
- Eckart Schäfer: Das Staatsschiff. Zur Präzision eines Topos. In: Peter Jehn (Hg.): Toposforschung. Eine Dokumentation. Frankfurt am Main 1972, S. 259-292.
- Eckart Schäfer: Deutscher Horaz. Conrad Celtis, Georg Fabricius, Paul Melissus, Jacob Balde. Die Nachwirkung des Horaz in der neulateinischen Dichtung Deutschlands. Wiesbaden 1976.
- Eckart Schäfer (Hg.): Sarbiewski. Der polnische Horaz. Tübingen 2006.
- Hans Dieter Schäfer: Bobrowskis Anfänge im ‚Inneren Reich‘. In: Almanach für Literatur und Theologie 4 (1970), S. 66-69.
- Stephan Schlak: Literarische Fernverhältnisse. Über Rudolf Borchardt, neue Freunde und Geschichtsfeinde. In: Kai Kauffmann (Hg.): Das wilde Fleisch der Zeit. Rudolf Borchardts Kulturgeschichtsschreibung. Stuttgart 2004, S. 13-23.
- Ernst A. Schmidt: Notwehrdichtung. Moderne Jambik von Chénier bis Borchardt. München 1990.
- Ernst A. Schmidt: Rudolf Borchardts Antike. Heroisch-tragische Zeitgenossenschaft in der Moderne. Heidelberg 2006.
- Werner Schröder: Der Versbau der Duineser Elegien. Versuch einer metrischen Beschreibung. In: Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main (Band 28,4.) Stuttgart 1992, S. 82ff.
- Wolfgang Schuller: Nation und Nationen bei Rudolf Borchardt. In: Kai Kauffmann: Dichterische Politik. Studien zu Rudolf Borchardt. Berlin et al. 2002, S. 11-25.
- Bernd Schulte-Middelich: Funktionen intertextueller Textkonstitution. In: Ulrich Broich., Manfred Pfister (Hgg.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985, S. 197-242.
- Dieter Schulz: Amerikanischer Transzendentalismus. Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Margaret Fuller. Darmstadt 1997.
- Ingo Schulze: ‚...der gefrorene Schnee knirschte unter den Sommerschuhen‘ Ludwig Greves Sentimental Journey in Briefen und Prosa. In: Ludwig Greve: Autobiographische Schriften und Briefe. Band 1. Hrsg. von Friedrich Pfäfflin und Eva Dambacher. Göttingen 2013, S. IX-XXIX.
- Jutta Schütz: Das 18. Jahrhundert. In: Hans-Jörg Neuschäfer (Hg.): Spanische Literaturgeschichte. Stuttgart 2011, S. 185-235.

- Andrea Schweers: In Sapphos Namen - Die Geschichte einer Begegnung. Renée Vivien (1877-1909) und Natalie Clifford Barney (1876-1972). In: Joey Horsley, Luise F. Pusch (Hgg.): Frauengeschichten. Berühmte Frauen und ihre Freundinnen. ²Göttingen 2010, S. 135-178.
- David Scrase: Correcting Emotion. The Poetry of Ludwig Greve within the Context of West German Trends. In: German Life and Letters 41:4 Juli 1988, S. 494-503.
- Manfred Seidler: Bobrowski, Klopstock und der antike Vers. In: Horst Meller, Hans-Joachim Zimmermann (Hgg.): Lebende Antike. Symposion für Rudolf Sühnel. Berlin 1967, S. 542-554.
- Tony Sharpe: The Church of England: Auden's Anglicanism. In: Ders. (Hg.): W. H. Auden in Context. Cambridge 2013, S. 79-88.
- Antoinette Sherman: A Hermeneutic Reading of Natalie Barney and Renée Vivien. In: Anthós 1,5 (1996), S. 57-97.
- Thomas Seiler: Modernismus (1940-1980). In: Jürg Glauser (Hg.): Skandinavische Literaturgeschichte. Stuttgart ²2016, S. 279-342.
- Egerton Smith: The Principles of English Metre. Westport 1970.
- Stan Smith: Introduction. In: Ders. (Hg.): The Cambridge Companion to W. H. Auden. Cambridge 2004, S. 1-14.
- Jane McIntosh Snyder: Lesbian Desire in the Lyrics of Sappho. New York 1997.
- Monroe K. Spears: The Poetry of W. H. Auden. The Disenchanted Island. New York, Oxford 1963.
- Peter Sprengler: Rudolf Borchardt. Der Herr der Worte. Eine Biographie. München 2015.
- Michael Squires: Biographies. In: Andrew Harrison (Hg.): D. H. Lawrence in Context. Cambridge 2018, S. 3-14.
- Brigitta Steene: Vision and Reality in the Poetry of Tomas Tranströmer. In: Scandinavian Studies 37,3 (1965), S. 236-244.
- Dolf Sternberger: Figuren der Fabel. Essays. Frankfurt am Main 1990.
- Marco Sterpos: L'artista e il vate. L'esperienza poetica di Giosue Carducci. Cosenza 2011.
- Susanne Stich: Jünger, Friedrich Georg. In: Bernd Lutz, Benedikt Jeßing (Hgg.): Metzler Lexikon Autoren. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart, Weimar ⁴2010, S. 390f.
- Gerhard Storz: Der Vers in der neueren deutschen Dichtung. Stuttgart 1970.

- Jenny Stringer (Hg.): *The Oxford Companion to Twentieth-Century Literature in English*. Oxford, New York 1996.
- Enric Sullà: *Una interpretació de les 'Elegies de Bierville' de Carles Riba*. Barcelona 1993.
- Hans Peter Syndikus: *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden*. Band 1. Erstes und zweites Buch. Darmstadt ³2001.
- Hans Peter Syndikus: *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden*. Band II. Drittes und viertes Buch. Darmstadt ³2001.
- Martha Teach Gnudi: Shelley and Carducci. In: *Italica* 13,3 (1936), S. 79-84.
- Arthur Terry: *A Literary History of Spain. Catalan Literature*. London 1972.
- Arthur Terry: *A Companion to Catalan Literature*. Woodbridge 2003.
- Michel Tétu, Anne-Marie Busque: Exotisme. In: Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (Hgg.): *Le dictionnaire du littéraire*. Paris ²2010. S. 268f.
- Heinz Thoma, Hermann H. Wetzel: Novecento. In: Volker Kapp (Hg.): *Italienische Literaturgeschichte*. Stuttgart, Weimar ³2007, S. 300-402.
- T. Navarro Tomás: *Métrica Española*. New York ²1995.
- Margalida Tomàs i Vidal: Introducció. In: Miquel Costa i Llobera: *Líricas*. Palma (Mallorca) 2004, S. 9-64.
- Esteban Torre: *Métrica española comparada*. Sevilla.
- Antonio Tovar: *Ensayos y peregrinaciones*. Madrid 1960.
- Francesco Traniello, Gianni Sofri: *Der lange Weg zur Nation: das italienische Risorgimento*. Stuttgart 2012.
- Jurij Tynjanov: *Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur*. Übers. von Alexander Kaempfe. Frankfurt am Main 1967.
- B. O. Unbegaun: *Russian Versification*. Oxford 1956.
- Eduard Valentí i Fiol: Maragall y los clásicos. In: *Actas del Congreso Español des Estudios Clásicos II*. Madrid 1964, S. 531-541.
- Eduard Valentí i Fiol: Presència de la tradició clàssica en la Renaixença catalana. In: *Convivium* 27 (1968), S. 57-78.
- Eduard Valentí i Fiol: *Els clàssics i la literatura catalana moderna*. Barcelona 1972.
- Victor B. Vari: *Carducci y España*. Madrid 1963.
- Marco Veglia: Carducci professore. In: Emilio Pasquini, Vittorio Roda (Hgg.): *Carducci nel suo e nel nostro tempo*. Bologna 2009, S. 467-479.

- Theodor Verweyen, Gunther Witting: Parodie in der neueren deutschen Literaturwissenschaft. Eine systematische Darstellung. Darmstadt 1979.
- Theodor Verweyen, Gunther Witting: Die Kontrafaktur. Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat. Konstanz 1987.
- Karl Viëtor: Geschichte der deutschen Ode. Darmstadt 1961.
- Helga Volkmann: Märchenpflanzen, Mythenfrüchte, Zauberkräuter: grüne Wegbegleiter in Literatur und Kultur. Göttingen 2002,
- Irmela von der Lühe: Über Hannah Arendts Gedichte. In: Hannah Arendt: Ich selbst, auch ich tanze. Die Gedichte. München, Berlin, Zürich ²2015.
- Hans von Geisau: Parthenope. In: Konrat Ziegler, Walther Sontmeier (Hgg.): Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden. Band 4 Nasidus-Scaurus. München 1979, S. 532.
- Helmuth Vretska: Epikedeion. In: Konrat Ziegler, Walther Sontmeier (Hgg.): Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden. Band 2 Dicta Catonis – Iuno. München 1979, S. 310f.
- Anne Wadman: Fryske Fersleare. Drachten 1953.
- Édith Weber: Les adaptations musicales de la strophe sapphique au moyen âge. In: Danielle Buschinger, André Crépin: Musique, Littérature et société au moyen âge. 1980, S. 39-58.
- Friedrich Gottlieb Welcker: Kleine Schriften zur Griechischen Literaturgeschichte 2. Bonn 1945.
- J. P. Wickersham Crawford: The Influence of Seneca's Tragedies on Ferreira's 'Castro' and Bermúdez' 'Nise Lastimosa' and 'Nise laureada'. In: Modern Philology 12,3 (1914), S. 171-186.
- Arno Widmann: Zeitalter der Angst. Zur Geschichte und Wirkung eines immerwährenden Gefühls. In: Frankfurter Rundschau 01./02.12.2018, S. 34.
- John P. Wiczorek: Johannes Bobrowski und die Gruppe 47. In: Stuart Parkes, John J. White (Hgg.): The Gruppe 47 Fifty Years on a Re-Appraisal of its Literary and Political Significance. Amsterdam, Atlanta 1999, S. 213-228.
- Per Wieselgren: Bröllopskväden på hexameter. Lund 1963.
- Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: Sappho und Simonides. Untersuchungen über griechische Lyriker. Berlin 1966.
- John J. Winkler: Der gefesselte Eros. Sexualität und Geschlechterverhältnis im antiken Griechenland. Übers. von Sebastian Wohlfeil. Marburg 1994.

- Andreas Wittbrodt: Verfahren der Gedichtübersetzung. Definition, Klassifikation, Charakterisierung. Frankfurt am Main et al. 1995.
- Andreas Wittbrodt: Mehrsprachige jüdische Exilliteratur. Autoren des deutschen Sprachraums. Problemaufriß und Auswahlbibliographie. Aachen 2001.
- Andreas Wittbrodt: Hototogisu ist keine Nachtigall. Traditionelle japanische Gedichtformen in der deutschsprachigen Lyrik (1849–1999). Göttingen 2005.
- Gerhard Wolf: Johannes Bobrowski. Leben und Werk. Berlin (Ost) 1967.
- Gerhard Wolf: Beschreibung eines Zimmers. 15 Kapitel über Johannes Bobrowski. ²1973.
- Gregory Woods: Articulate Flesh. Male Homo-Eroticism and Modern Poetry. New Haven, London 1987.
- George T. Wright: W. H. Auden. New York 1969.
- Kristian Wåhlin: Allmän och svensk metrik. Lund 1995.
- Judith Yarnall: Transformations of Circe. The History of an Enchantress. Urbana, Chicago 1994.
- Hubert Zapf (Hg.): Amerikanische Literaturgeschichte. Stuttgart ³2010.
- Konrat Ziegler: Panegyrik. In: Ders., Walther Sontmeier (Hgg.): Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden. Band 4 Nasidus-Scaurus. München 1979, S. 455–457.
- Hans Dieter Zimmermann: ‚Innere Emigration‘. Ein historischer Begriff und seine Problematik. In: Frank-Lothar Kroll, Rüdiger von Voss (Hgg.): Schriftsteller und Widerstand. Facetten und Probleme der ‚Inneren Emigration‘. Göttingen 2012, S. 45–61.
- Günther Zuntz: On the Etymology of the Name Sappho. In: Museum Helveticum 8, 1951 S. 12–35.

3.2 Internetquellen ohne Verfasser

[Associació d’Escriptors en Llengua Catalana]

<https://www.escriptors.cat/autors/costam/biografia>; zuletzt aufgerufen am 05.05.2022.

[ischia.it]

<https://www.ischia.it/feste-popolari/santa-restituta>; zuletzt aufgerufen am 30.04.2022.

[Lannan Foundation]

<https://lannan.org/bios/peter-reading>; zuletzt aufgerufen am 01.05.2022.

[Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek (2002)]

https://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01_01/index.php; zuletzt aufgerufen am 29.04.2022.

[Poetry Foundation]

<https://www.poetryfoundation.org/poets/gavin-ewart>; zuletzt aufgerufen am 30.04.2022.

<https://www.poetryfoundation.org/poets/marilyn-hacker>; zuletzt aufgerufen am 01.05.2022.

[Svenska Akademien] http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2011/press_sv.html;

zuletzt aufgerufen am 25.04.2022.

[Svenska Adademiens Ordbok (1934)] <https://www.saob.se/artikel/?seek=j%C3%A4tte&pz=1>;

zuletzt aufgerufen am 01.05.2022.

[The Telegraph]

<https://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/8907920/Peter-Reading.html>; zuletzt aufgerufen am 30.04.2022.

[Tieteen termipankki] http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:Sapfon_säkeistö; zuletzt aufgerufen am 30.04.2022.

[wikipedia]

https://fi.wikipedia.org/wiki/Sapfon_säkeistö; zuletzt aufgerufen am 30.04.2022.

https://ru.wikipedia.org/wiki/Сапфическая_строфа; zuletzt aufgerufen am 29.04.2022.

