UNIVERSITY OF COPENHAGEN

Københavns Universitet

Sommervögel finden

Ornitophonische Übersetzungspoetiken bei Mette Moestrup und Nico Bleutge

Heine, Stefanie

Published in:
International Journal for Comparative Cultural Studies

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

Publication date:
2024

Document version
Også kaldet Forlagets PDF

Document license:
CC BY

Citation for published version (APA):
Heine, S. (2024). Sommervögel finden: Ornitophonische Übersetzungspoetiken bei Mette Moestrup und Nico Bleutge. *International Journal for Comparative Cultural Studies*, *11*, 89-11. https://doi.org/10.25353/ubtr-izfk-1bfd-e382

Download date: 17. Nov. 2026

Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik
Band 11 (2024): *dal|tal|zahl. Inger Christensen und die Gegenwartslyrik*
Herausgegeben von Yvonne Al-Taie und Stefanie Heine.
Heine, Stefanie: Sommervögel finden: Ornitophonische Übersetzungspoetiken bei Mette Moestrup und Nico Bleutge. In: IZfK 11 (2024). 89-111.
DOI: 10.25353/ubtr-izfk-1bfd-e382

Stefanie Heine (Kopenhagen)

Sommervögel finden: Ornitophonische Übersetzungspoetiken bei Mette Moestrup und Nico Bleutge

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

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

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

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

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

Creative Commons Attribution 4.0 International License

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

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

Christensen beschreibt wiederholt eine Symbiose oder Einheit von Wort und Phänomen,[5] Name und Benanntem,[6] oder Sprache und Wirklichkeit[7], die sich in der Literatur in einem „Schwellenzustand“[8] [„tærskeltilstand“][9] oder „Geheimniszustand“ [„Hemmelighedstilstand“][10] ereignet. Wie sich dieser Zustand zum differenzlosen Paradieszustand verhält, der in „Tilfældighedens ordnede virkning“ als eine immer schon verlorene Einheit präsentiert wird, lässt Christensen unkommentiert. Die Literatur nimmt aber auch in diesem Essay eine zentrale Rolle ein: als Streben, sich der gebrochenen Einheit anzunähern, um so mit dem „unbedingten Mangel“ und dem Verlorenen in einem „ständig weiterge-

[2] Christensen (1999a: 102).

[3] Dies. (2019: 36).

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

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

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

[7] Vgl. ebd.

[8] Christensen (1999a: 38);

[9] Dies. (2019: 42).

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

 (cc) BY

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

In diesem Sinne möchte ich Mette Moestrups und Nico Bleutges Umschreibungen von Christensentexten lesen: als Versuche, sich Christensens Gedichten anzunähern, die dezidiert an den Differenzen und Diskrepanzen festhalten. Differenzen und Diskrepanzen sind auch innerhalb von Moestrups und Bleutges Texten zentral, und zwar insbesondere durch die drei oben hervorgehobenen Elemente. Auseinandersetzungen mit Übersetzung, Flugtieren und akustischen Phänomenen spielen sich in den untersuchten Texten immer in einem doppelten Zwischenraum[13] ab: 1) zwischen dem jeweiligen Text und demjenigen von Christensen, auf dem Bezug genommen wird, und 2) innerhalb des jeweiligen Textes zwischen Sprachen im Falle der Übersetzung, zwischen Namen und Tieren und zwischen Schrift und mündlicher Artikulation. Diese Zwischenräume durch Close Readings zu beleuchten ist das Anliegen des vorliegenden Beitrags. Was den Fokus auf Klang, Rhythmus, etc. angeht, bedeutet das methodisch, dass ich mich sowohl auf die in der Schrift evozierten akustischen Phänomene als auch auf verschiedenen Audiotexte[14] (Aufnahmen von Rezitationen der Autor:innen) beziehen werde.[15] In seinem Buch zur Stimme in der Poesie macht David Novell Smith genau in *diesem* Raum zwischen Text und körperlicher Artikulation einen klanglich-vibratorischen „body-language nexus“ fest,[16] über den sich das achro-

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

[12] Dies., 36; dies. (1999a: 102).

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

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

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

[16] Nowell Smith (2015: 62).

 (cc) BY

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

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

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

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

[17] Moestrup (2012: 47).

[18] Ebd.

[19] Ebd.

 (cc) BY

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

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

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

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

[21] Descartes (2016: 35).

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

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

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

 (cc) BY

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

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

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

[25] Dies., 13.

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

[27] Textor (2022: 13).

[28] Saussure (1931: 23).

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

 (cc) BY

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

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

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

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

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

[31] Saussure (1931, 35).

[32] Ders., 34.

[33] Ders. (1997: 51).

[34] Vgl. Prade (2013).

 (cc) BY

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

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

[35] Wagner (2021: 227).

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

[37] Bleutge (2020: 6).

[38] Ders., 19f.

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

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

 (cc) BY

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

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

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

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

de stiger op[42]

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

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

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

sie steigen auf[43]

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

[41] Ebd.

[42] Moestrup (2012: 56).

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

[44] Moestrup (2012: 58).

[45] Ebd.

 (cc) BY

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

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

de stiger op

& fjäril i nat

de stiger op de stiger op

flutura i nat

de stiger op de stiger op de stiger op[46]

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

sie steigen auf

& fjäril heut Nacht

sie steigen auf sie steigen auf

flutura heut Nacht

sie steigen auf sie steigen auf sie steigen auf[47]

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

de stiger op

& psyche i nat

op op op op[48]

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

sie steigen auf

& psyche heut Nacht

[46] Moestrup (2012: 56).

[47] Dies. (2017).

[48] Dies. (2012: 57).

 (cc) BY

auf auf auf auf[49]

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

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

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

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

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

[49] Moestrup (2017).

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

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

[52] Christensen (1999b: 471).

 (cc) BY

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

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

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

[53] Dies. (2020: 7).

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

 (cc) BY

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

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

[55] Bleutge (2020: 6).

[56] Spitzer (1948: 7).

 (cc) BY

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

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

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

det er døden Tod Tod Tod[59]

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

es ist der Tod Tod Tod Tod[60]

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

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

wrrp wrrp wrrp wrrp op op op op[61]

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

[58] Bleutge (2020: 6).

[59] Moestrup (2012: 58).

[60] Dies. (2017).

[61] Ebd.

 (cc) BY

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

wrrp wrrp wrrp wrrp auf auf auf auf[62]

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

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

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

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

i nat nat i
de stiger op
op stiger de
Tod op op Tod[66]

heut Nacht Nacht heut
sie steigen auf
auf steigen sie
Tod auf auf Tod[67]

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

[62] Ebd.

[63] Cixous (1975: 58).

[64] Christensen (1999b: 485).

[65] Dies. (1995: 35).

[66] Moestrup (2012: 58).

[67] Dies. (2017).

 (cc) BY

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

> En formiddag bliver vinduet og hele landskabet med huset indlejret i en slags sky, i noget udetinget, uforbeholdent, en slags ursuppe. I tusindvis af fugle, stære, tror jeg, men ikke så sort-metalliske som stære, vindrosler måske, som jeg kun har set en enkelt gang i en lille gruppe i Jylland, og som jeg derfor ikke kender, disse fugle, som jeg nu kalder vindrosler, fylder luften over Edenkoben og gør den til en slags jord. Hvor vindruer og vindrosler bliver til et sammenhængende fænomen. Jord og luft er ikke længere to forskellige elementer, men ét, som når alt står i ét.[71]
>
> Eines Vormittags wird das Fenster und die ganze Landschaft mit dem Haus in eine schwarze Wolke eingelagert, in […] eine Art Ursuppe. Tausende von Vögeln, Stare, glaube ich, aber nicht so schwarz-metallisch wie Stare, vielleicht Weindrosseln, die ich nur ein einziges Mal in einer kleinen Gruppe in Jütland gesehen habe und die ich deshalb nicht kenne, diese Vögel, die ich nun Weindrosseln nenne, erfüllen die Luft über Edenkoben und machen sie zu einer Art Erde. Wo Weintrauben und Weindrosseln zu einem zusammenhängenden Phänomen werden. Erde und Luft sind keine zwei verschiedenen Elemente mehr, sondern eines, wie wenn man verschmilzt.[72]

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

[68] Christensen (1999a: 81).

[69] Dies., 82.

[70] Dies., 85.

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

[72] Dies. (1999a: 89).

 (cc) BY

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

Weiter könnte man fragen, was mit Christensens „fiskehejren" [dem Graureiher] passiert, wenn Bleutge ihn „fischhaar" nennt. In seiner Rede beschreibt er, wie er im Nachspüren der Struktur von Christensens „alfabet", auf der Suche nach dem ordnenden Prinzip des Gedichts, zu einem eigenen Gedicht gelangt, indem er durch eine Art freie Oberflächenübersetzung[75] „fischhaare" findet. Im Versuch, „Christensens Variationen zu entschlüsseln", stößt Bleutge im sechsten Kapitel von „alfabet" auf „Dreierreihen", „Drehungen" und „Gleichklänge von Lauten, die […] weit ins Wortinnere hineinreichen", aber auf keinen Schlüssel.[76]

> Und irgendwann, es mag aus reiner Verzweiflung gewesen sein, begann ich oder begann etwas in mir zu übersetzen, wörtlich, lautlich, aus einem Dänisch, das plötzlich ein Phantasiedeutsch war. „fiskehejren findes" murmelte ich vor mich hin – „fischhaare finden" murmelte es zurück. Und die Klänge und Bedeutungsschichten nahmen ihren eigenen Lauf […] hielten sich aber […] an einen Rhythmus im Hintergrund, der Christensens Rhythmus verwandt zu sein schien:
>
> fischhaare finden, heller und trockener als gras
> und fangspuren finden, kalk und gewebefalten
> an schalen mit licht leitenden elementen, immer
> im drehen, immer im streifen von bruchkanten, quer
> zu den wellen, und den windungen folgen, fluchtnahen
> körnern, drehen und finden von flurgras, kanälen
> an stellen für wärme oder feuchte in lang schon
> verlassenen schalen, klar wie perlmutt oder fisch-
> glanz, das helle darin, das höhlenartige
> das fehlende, und das atemwasser filtern, dreh
> über dreh, an den rippen, nah an der spindel, nah
> an der eigenfrequenz, noch den schwingungen
> folgen, den fjorden, den kalten gärten und streifen

[73] Dies., 74.

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

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

[76] Bleutge (2020: 19).

 (cc) BY

von licht, die wie schneehalden leuchten, schnee
der hohfalten bildet, innen, schalen aus kalk
und eis, die nicht weichen, immer noch wachsen
wendig, verändert, sich im gewebe halten[77]

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

fiskehejren findes, med sin gråblå hvælvede
ryg findes den, med sin fjertop sort
og sine halefjer lyse findes den; i kolonier
findes den; i den såkaldt Gamle Verden;
findes også fiskene; og fiskeørnen, fjeldrypen
falken; festgræsset og fårenes farver;
fissionsprodukterne findes og figentræet findes;
fejlene findes, de grove, de systematiske,
de tilfældige; fjernstyringen findes og fuglene;
og frugttræerne findes og frugterne i frugthaven hvor
abrikostræerne findes, abrikostræerne findes,
i lande hvor varmen vil frembringe netop den
farve i kødet abrikosfrugter har[78]

den fischreiher gibt es, mit seinem graublau gewölbten
rücken gibt es ihn, mit seinem federschopf schwarz
und seinen schwanzfedern hell gibt es ihn; in kolonien
gibt es ihn; in der sogenannten Alten Welt;
gibt es auch die fische; und den fischadler, das schneehuhn
den falken; das mariengras und die farben der schafe;
die spaltprodukte gibt es und den feigenbaum gibt es;
die fehler gibt es, die groben, die systematischen,
die zufälligen; die fernlenkung gibt es und die vögel;
und die obstbäume gibt es und das obst im obstgarten wo
es die aprikosenbäume gibt, die aprikosenbäume gibt,
in ländern wo die wärme genau die farbe im fleisch
erzeugen wird die aprikosenfrüchte haben[79]

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

[77] Ders., 19-20.

[78] Christensen (1990: 18).

[79] Ebd., 19.

 (cc) BY

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

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

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

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

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

[82] Vgl. Novak (2011: 68).

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

 (cc) BY

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

> Men digte skrives ikke ud fra […] oplevelser […]. Digte skrives med ord. Det er først ved at lytte til ordene, til deres rytme og klangfarve, deres hele musik, at betydningen i dem sættes fri.“[84]
>
> Gedichte werden nicht von Erlebnissen […] geschrieben. Gedichte werden mit Wörtern geschrieben. Erst dadurch, daß man den Wörtern lauscht, ihrem Rhythmus und ihrer Klangfarbe, ihrer ganzen Musik, wird die Bedeutung in ihnen freigesetzt.[85]

> Indimellem hjælper det at gøre blikket fraværende, og alene lytte til ordenes klang og rytme, forsøge sig frem og lytte så længe til denne musik, at man omsider ved, at musikken er en betydning, den skal bare lokkes frem; så ordene ikke bliver overladt til sig selv i deres egen vellyd, men ved denne stædige lytten, denne vægtning af lyde, hastighed og farve, til sidst kan bringes frem gennem de opspærrede øjne til mødet med forårsregnen eller rimfrosten, eller hvad er det nu, og begynde at indsamle nye ord og sete eller usete ting.[86]
>
> Zwischendurch hilft es, den Blick abwesend zu machen und bloß auf Klang und Rhythmus der Worte zu lauschen, sich voranzutasten und so lange auf diese Musik zu lauschen, bis man schließlich weiß, daß die Musik eine Bedeutung hat, sie muss nur hervorgelockt werden; so daß die Worte […] durch dieses beharrliche Lauschen, diese Gewichtung aus Fülle, Geschwindigkeit und Farbe durch die aufgesperrten Augen am Ende zu der Begegnung mit dem Frühjahrsregen oder dem Raureif oder womit sonst gebracht werden und anfangen können, neue Worte und gesehene oder ungesehene Dinge einzusammeln.[87]

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

[84] Christensen (2019: 127).

[85] Dies. (1999a: 63-64).

[86] Dies. (2019: 112).

[87] Dies. (1999a: 51).

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

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

 (cc) BY

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

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

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

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

---

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

[91] Vgl. Christensen (1999a: 67).

[92] Dies., 68; dies. (2019: 131).

[93] Bleutge (2020: 20).

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

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

 (cc) BY

Literatur

Ammon, Frieder von (2019): Wer spricht beim Gedichtvortrag? Zum Problem der Korrelation von Sprecher und Adressanten in Aufführungssituationen. In: Grundfragen der Lyrikologie. Bd. 1: Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Herausgegeben von Claudia Hillebrandt u.a. Boston. 224-241.

Benjamin, Walter (1991): Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepphäuser. Band II/1. Frankfurt am Main. 140-157.

Bernstein, Charles. (Hg. 1998): Close Listening: Poetry and the Performed Word. New York.

Binczek, Natalie / Wirth, Uwe (2020): Handbuch Literatur & Audiokultur. Berlin.

Bleutge, Nico (2019): Den Wiederholungen folgen. Nico Bleutge über Inger Christensen. Audioaufnahme der Rede vom 5. November 2019 im Lyrik Kabinett München. planet lyrik. http://www.planetlyrik.de/inger-christensen-das-schmetterlingstal-ein-requiem/2010/07/ [26.12.2023].

Bleutge, Nico (2020): Den Wiederholungen folgen. Inger Christensens *alfabet* / *alphabet*. Heidelberg.

Borgards, Roland (2020). Parot Poll: Animal Mimesis in Daniel Defoe's Robinson Crusoe. In: Humanimalia: A Journal of Human/animal Interface Studies. Bd. 11 (2020) Heft 2. 1-24.

Buffon, Compte de (2010). The Natural History of Birds. Übersetzt von William Smellie. Cambridge.

Buselmeier, Michael (2010): „Ich schreibe wie der Schnee". Begegnungen mit Inger Christensen. In: Ders. (Hg.): „die aprikosenbäume gibt es". Zum Gedenken an Inger Christensen. Heidelberg. 7-13.

Christensen, Inger (1990): alfabet / alphabet. Übersetzt von Hanns Grössel. Münster.

Christensen, Inger (1995): Das Schmetterlingstal. Ein Requiem. Übersetzt von Hanns Grössel. Münster.

Christensen, Inger (1999a): Der Geheimniszustand und das „Gedicht vom Tod". Herausgegeben von Michael Krüger, übersetzt von Hanns Gössel. München.

Christensen, Inger (1999b): Sommerfugledalen. In: Samlede digte. København. 471-485.

Christensen, Inger (2009): alfabet og Sommerfugledalen. Von der Autorin gelesen. Audio CD. København.

Christensen, Inger: alfabet 6, fiskehejren findes. Von der Autorin gelesen. lyrikline. https://www.lyrikline.org/de/gedichte/alfabet-6-fiskehejren-findes-3154 [26.12.2023].

Christensen, Inger (2018): Verden ønsker at se sig selv. Herausgegeben von Marie Silkeberg und Peter Borum. København.

Christensen, Inger (2019): Essays. Hemmelighedstilstanden / Del af labyrinten. København.

Cixous, Hélène (1975). Le rire de la Méduse et autres ironies. Paris.

Dembeck, Till (2015) Oberflächenübersetzung: The Poetics and Cultural Politics of Homophonic Translation. In: The Critical Multiculturalism Studies. Bd. 3 (2025) Heft 1. 7-25.

Descartes, René (2016): Abhandlung über die Methode, richtig zu denken und Wahrheit in den Wissenschaften zu suchen. Übersetzt von Julius Heinrich von Kirchmann. Berlin.

---

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

 (cc) BY

Draesner, Ulrike (2010): Zu Inger Christensen. In: Michael Buselmeier (Hg.): „die aprikosenbäume gibt es“. Zum Gedenken an Inger Christensen. Heidelberg. 34-35.

Lyrikporten – 28 danske digtere (2016-2023). Gyldendal Uddannelese. https://28danskedigtere.gyldendal.dk/#show/157d5473-82b8-4206-807f-6706f4859300/active/136d1c37-ff62-4d08-a651-ae45dc4a60ab [02.07.2023].

Moestrup, Mette (2012): DØ, LØGN, DØ. København.

Moestrup, Mette (2017): Was bedeutet es für den Schmetterling. In: Stirb, Lüge, stirb. Übersetzt von Alexander Sitzmann. Berlin. Hier zitiert von lyrikline. https://www.lyrikline.org/en/poems/hvad-betyder-det-sommerfuglen-14385?showmodal=de [02.07.2023].

Nexø, Tue Andersen (1998): Vækstprincipper – Systemernes betydning i Inger Christensens ’alfabet’. Passage - Tidsskrift for Litteratur Og Kritik. Bd. 13 (1998) Heft 30. 77-90.

Nexø, Tue Andersen (2012): Mand for en menses. https://www.information.dk/kultur/anmeldelse/2012/04/mand-menses [02.07.2023].

Novak Julia Lajta (2011): Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance. Leiden.

Nowell Smith, David (2015): On Voice in Poetry. The Work of Animation. London.

Prade, Juliane (2013): Sprachoffenheit. Mensch, Tier und Kind in der Autobiographie. Würzburg.

Saussure, Ferdinand (1931): Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Herausgegeben von Charles Bally, Albert Sechehaye und Albert Riedlinger, übersetzt von Herman Lommel. Berlin.

Saussure, Ferdinand (1997): Cours de linguistique générale. Herausgegeben von Charles Bally, Albert Sechehaye und Albert Riedlinger. Paris.

Seiler, Lutz (2010). „Manchmal ist das so“. In: Michael Buselmeier (Hg.): „die aprikosenbäume gibt es“. Zum Gedenken an Inger Christensen. Heidelberg. 31-33.

Spitzer, Leo (1948): Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics. Princeton.

Textor, Sula (2022): Psittazismus und narrative Vielstimmigkeit: Vom Sprechen des Papageis zur Stimme des Textes. Bielefeld.

Wagner, Jan (2021): Weltenformeln. Zweiter Bamberger Poetikvortrag, vor allem über Inger Christensen. In: Der glückliche Augenblick. Beiläufige Prosa. Berlin. 226-249.

 (cc) BY