

FORUM LITERATURWISSENSCHAFTEN 4

Evi Zemanek

T.S. Eliot und Ezra Pound Die *Divina Commedia*
in der modernen Lyrik
im Dialog mit Dante

m press »

Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung

*Den Dreien, die mich durch den Text
begleitet haben.*

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2008 Martin Meidenbauer
Verlagsbuchhandlung, München

Umschlagabbildung: John Flaxman, *The proud learning humility on the first terrace of Purgatory*.
Aus: John Flaxman's *Umriss* zu Dante Alighieris *Göttlicher Komödie*. Fegefeuer. Karlsruhe 1829.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urhebergesetzes ohne schriftliche Zustimmung des Verlages ist unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Nachdruck, auch auszugsweise, Reproduktion, Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmung sowie Digitalisierung oder Einspeicherung und Verarbeitung auf Tonträgern und in elektronischen Systemen aller Art.

Printed in Germany

Gedruckt auf
chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und
alterungsbeständigem Papier (ISO 9706)

m-press ist ein Imprint der
Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung

ISBN 978-3-89975-671-5

Verlagsverzeichnis schickt gern:
Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung
Erhardtstr. 8
D-80469 München

www.m-verlag.net

Dante and then Dante and then Dante. No one has had a greater influence on me than Dante. There is always something to discover in the Divine Comedy. As a young man, I had other poetic loves, but I betrayed these with the passing of years. I have always returned to Dante, to his poetry.

T.S. Eliot in einem Interview im Jahr 1949

INHALT

| | |
|--|----|
| VORWORT | 9 |
| PRÄLUDIUM: »Io venni in luogo d’ogni luce muto« – Zum Eröffnungsvers der »Hell Cantos« | 15 |
| I IMITATIO UND INTERTEXTUALITÄT | |
| 1 Dantes <i>Commedia</i> und die Tradition der Imitatio | |
| 1.1 Der autoreflexive Diskurs in <i>Inferno</i> I: Bekenntnis zur Vergil-Nachfolge | 21 |
| 1.2 Imitatio im Mittelalter: Dantes Christianisierung antiker Dichtung | 25 |
| 1.3 Spuren der <i>Aeneis</i> in der <i>Commedia</i> | 31 |
| 2 Dantes <i>Commedia</i> in der modernen Lyrik | |
| 2.1 Der neue Blick auf die Tradition: Von der Imitatio zur Intertextualität | 34 |
| 2.2 Pounds Programmgedichte <i>Histrion</i> und <i>Scriptor Ignotus</i> : Dichtung als Gedächtnis | 39 |
| 2.3 Eliots Essay <i>Tradition and the Individual Talent</i> : Der moderne Dichter und die Klassiker | 46 |
| 2.4 Der Dialog der Texte: Modelle von Intertextualität | 56 |
| II INFERNO | |
| 1 Pounds »Hell Cantos«: »Bog of Stupidities« | |
| 1.1 Ein entstelltes Inferno: Der Verfall von Landschaft und Mensch | 61 |
| 1.2 Die infernalische Großstadt: Pounds Chaos vs. Dantes Ordnung | 67 |
| 1.3 Kreaturen der Sünde: Usura und Geryon | 74 |
| 1.4 Gesellschaftskritik: »Without dignity, without tragedy« | 79 |
| 2 Eliots <i>Prufrock</i> und <i>Waste Land</i> : »I had not thought death had undone so many« | |
| 2.1 Stimmen aus dem Jenseits in Widmung und Epigraph | 84 |
| 2.2 Die Höllenwanderung Prufrocks: »Let us go then, you and I« | 87 |
| 2.3 Die Zeitkrankheit der Moderne: »I was neither living nor dead« | 91 |

III PURGATORIO

- 1 Pounds Cantos XV und XVI: »The earth moves«
 - 1.1 Die Flucht aus den »Hell Cantos«: »Andiamo!« 99
 - 1.2 Das Dichtertreffen auf dem Läuterungsberg 105
- 2 Eliots *Ash Wednesday*: »Redeem the vision into the higher dream«
 - 2.1 Ankündigung der Läuterung: Die Worte aus dem Feuer 110
 - 2.2 Entsagung und Selbstkorrektur, Buße und Gebet 113
 - 2.3 Eliots Lady: Moment der Hoffnung und Versprechen der Erlösung 117

IV PARADISO

- 1 Pounds *Cantos*: »By no means an orderly Dantescan rising«
 - 1.1 Venedig in den *Cantos*: Ein Paradies auf Erden 125
 - 1.2 Visionen eines hedonistischen Paradieses 131
 - 1.3 Der Verlust des Paradieses: »The Gods have not returned« 138
- 2 Eliots *Four Quartets*: »At the still point of the turning world«
 - 2.1 Das Epiphanie-Erlebnis im Rosengarten 143
 - 2.2 Eliots Selbstzweifel und Dantes Unsagbarkeitstopos 149
 - 2.3 Das Symbol der Lichtrose: Die Seligkeit im Glauben 153

NACHWORT 157

Anhang 161

Literaturverzeichnis 162

VORWORT

*There is one poet...who impressed me profoundly when I was twenty-two...
one poet who remains the comfort and amazement of my age.*¹

Als T.S. Eliot im Jahr 1948 den Nobelpreis für Literatur erhält, bezeichnet ihn die Stockholmer Akademie in ihrer Laudatio als »one of Dante's latest born successors«.² Damit wird nicht nur die herausragende Bedeutung seines Werkes im englischsprachigen Kulturraum gewürdigt, indem er in die Nachfolge eines exemplarischen Nationaldichters gestellt wird, sondern zugleich auf die besondere Beziehung des angloamerikanischen Lyrikers zu Dante angespielt. Der Autor des *Waste Land* gehört zu den Nachgeborenen, die mit ihrer Dichtung auf die *Commedia* antworten, so dass deren moderne Texte einen Dialog mit dem spätmittelalterlichen *poema sacro* führen. Sechshundert Jahre nach dem Tod Dante Alighieris im Jahr 1321 hört man dessen Stimme in Ezra Pounds *Cantos* und zahlreichen Gedichten T.S. Eliots. Angesichts dieser Tatsache stellen sich einige Fragen: Was hat Dante den Nachgeborenen zu sagen und wie fügt sich seine Rede in den modernen Kontext? Wie muss man sich den intertextuellen Dialog vorstellen und welche Funktion erfüllt er in der Lyrik der beiden modernen Dichter? Dante ist bekanntlich nicht die einzige fremde Stimme in diesen Texten, in denen sich Polyphonie und Intertextualität als wesentliche Organisationsprinzipien manifestieren, doch er verdient besondere Aufmerksamkeit, da er den längsten Atem beweist: Seit Pounds allerersten *Cantos* sowie Eliots *Love Song of J. Alfred Prufrock* meldet er sich im gesamten Werk beider Autoren immer wieder zu Wort und ist bis zu deren letzten Gedichten nicht zum Schweigen zu bringen.

Dante selbst greift von seinem historischen Standpunkt aus betrachtet noch tiefer in die Vergangenheit, indem er Vergil und dessen *Aeneis* in seine *Commedia* holt. Die lange Tradition der *Imitatio* sowie die Intertextualitätstheorien des zwanzigsten Jahrhunderts zeigen zur Genüge, dass die Bezugnahme auf einen viele Jahrhunderte älteren Dichter eine verbreitete Praxis ist. Dennoch ist es von Interesse, welche Bedeutung dem Dialog mit der

¹ Eliot, T.S. *To Criticize the Critic*. S.23.

² Frenz, Horst (Hg). *Nobel Lectures on Literature*. S.434.

Vergangenheit in den Dichtungstheorien Pounds und Eliots zukommt und wie diese ihr Verhältnis zur Tradition definieren. Ist der Rückgriff auf Dante Ausdruck serviler *Imitatio* oder ehrgeiziger *Aemulatio* im Sinne einer Herausforderung zum Dichterwettbewerb? Jedenfalls bekennt Pound bezeichnenderweise in seinem Dante-Aufsatz:

Great poets seldom make bricks without straw; they pile up all the excellences they can beg, borrow, or steal from their predecessors and contemporaries, and then set their own inimitable light atop of the mountain.³

Eine Begründung für die Referenz auf verschiedene Prätexte aller Zeiten liefern die Modernen selbst in ihren literaturtheoretischen Essays und im Fall Pounds überdies in Programmgedichten. Ausgehend davon lautet eine der zentralen Fragen dieser Untersuchung: Warum gerade Dante? Welche Aspekte seines Werkes ziehen die Faszination Pounds und Eliots derart auf sich, dass beide Dante als ihr größtes Vorbild und dessen *Commedia* als ihren wichtigsten Prätext bezeichnen? Darüber geben zwar die Dante-Aufsätze beider Autoren einigen Aufschluss, doch letztlich liegt die Antwort in der Intertextualität der modernen Texte verborgen, welche die Textanalyse zu ergründen versucht.

Bereits zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts erfährt die Dante-Rezeption insbesondere in England eine auffällige Wiederbelebung. Die vielgepriesene Modernität der *Commedia* entdecken nicht erst Pound und Eliot. Von Shelley beispielsweise stammt folgendes Urteil: »The poetry of Dante may be considered as the bridge thrown over the stream of time, which unites the modern and ancient world.«⁴ Derartige Bemerkungen lassen darauf schließen, dass die Beschäftigung mit der *Commedia* nicht nur aus der Faszination resultiert, die der spätmittelalterliche Text durch seine Fremdheit ausübt, sondern mindestens im selben Maße auf der Feststellung ihrer thematischen Aktualität beruht. Es sei vorweg genommen, dass sich die Auseinandersetzung mit Dantes Text in den Werken Pounds und Eliots auf sehr unterschiedliche Weise manifestiert. Obwohl sich beide Autoren auf denselben Referenztext beziehen, fallen ihre Antworten darauf

³ Pound, Ezra. *Dante*. S.162.

⁴ Vgl. Shelley, Percy Bysshe. *A Defence of Poetry*. S.503f.

verschieden aus, da die Interpretation subjektiv und von den individuellen Zielsetzungen des Einzelnen geprägt ist.

Pounds *Cantos* lesen sich als eine Synopse der sozialen, politischen und kulturellen Phänomene seiner Zeit, wobei er diese in Textcollagen mit entsprechenden historischen Ereignissen verknüpft, um direkte kausale Zusammenhänge oder auch zufällige interessante Parallelen sichtbar zu machen. Nach Fertigstellung des größten Teils der *Cantos* charakterisiert er sein dichterisches Ziel im Jahr 1944 wie folgt:

For forty years I have schooled myself, not to write an economic history of the U.S. or any other country, but to write an epic poem which begins ›In the dark forest‹ crosses the Purgatory of human error, and ends up in the light, and, ›fra i maestri di color che sanno.‹⁵

Diese Worte verraten, dass Dantes *Commedia* für den Gesamtplan der *Cantos* eine wichtige Rolle spielt. Aus *ABC of Reading* geht Pounds Wert-schätzung derselben als Dokument der abendländischen Kulturgeschichte hervor. Seine Aufgabe als Dichter sieht er darin, die vorgefundenen Fragmente vergangener und gegenwärtiger Kultur zu einer neuen Ordnung zusammenzufügen, das heißt, er sammelt, urteilt und ordnet: ganz so wie es das Vorbild Dante in der *Commedia* demonstriert. Der moderne Dichter macht seine Wahl bestimmter Ereignisse und Figuren aus dem historischen Paradigma unter anderem vom Inhalt der *Commedia* abhängig: »Dante has said everything there is to be said, so I start with Malatesta.«⁶ Offensichtlich erachtet er es für unangemessen, den bereits von seinem großen Vorbild behandelten Stoff ein zweites Mal anzurühren. Es bleibt demnach der Zeitraum der Geschichte nach der Fertigstellung der *Commedia*: »You had six centuries that hadn't been packaged. It was a question of dealing with material that wasn't in the *Divina Commedia*.«⁷ Darf man daraus folgern, dass die *Cantos* als moderne Fortsetzung der *Commedia* intendiert sind? Inwiefern dies in Pounds Text zutage tritt, wird die Untersuchung zeigen.

Während Pound vorrangig die soziopolitischen Aspekte der *Commedia* analysiert, verleiht Eliot in seinem Vortrag *What Dante means to me* seiner

⁵ Pound, Ezra. *Selected Prose*. S.167.

⁶ Zitiert nach Sicari, Stephen. *Pound's Epic Ambition*. S.9.

⁷ Brooks, Van Wyck. *Writers at Work: The Paris Review Interviews*. S.38.

Begeisterung für die Bandbreite der dargestellten psychischen Zustände – die er als »width of emotional range« bezeichnet – Ausdruck:

The *Divine Comedy* expresses everything in the way of emotion, between depravity's despair and the beatific vision, that man is capable of experiencing. It is therefore a constant reminder of the poet to explore, to find words for the inarticulate, to capture those feelings which people can hardly even feel, because they have no words for them.⁸

Indem Eliot in seinem Vorbild Dante einen »explorer beyond the frontiers of ordinary consciousness« sieht und es sich in dessen Nachfolge zum Ziel setzt, dem Leser das Unbegreifliche verständlich zu machen, definiert er die Aufgabe des Dichters völlig anders als Pound. Während letzterer über den italienischen Nationaldichter sagt: »Dant' had it/ Some sense of civility«⁹ und damit auf dessen Gesellschaftskritik anspielt, nennt Eliot denselben »the greatest religious poet« und konstatiert: »[...] the question what Dante believed is always relevant. [...] My point is that you cannot afford to ignore Dante's philosophical and theological beliefs [...]«.¹⁰ Es ist davon auszugehen, dass sich diese Differenzen hinsichtlich der Interpretation des Prätextes in den modernen Texten abzeichnen werden.

Das Ziel dieser Studie ist die Untersuchung der intertextuellen Strategien sowie die Bestimmung ihrer Funktionen in der Lyrik von Ezra Pound und T.S. Eliot. Dabei konzentriert sich die eigentliche Textanalyse auf einzelne Gesänge der *Cantos*, insbesondere die »Hell Cantos«, sowie auf Eliots Gedichte *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, *The Waste Land*, *Ash Wednesday* und *Four Quartets*. Grundsätzlich beruht die Auswahl dieser Texte auf der semantischen Relevanz ihrer Dante-Referenzen. Die genannten Gedichte bzw. Gesänge behandeln jeweils hauptsächlich einen thematischen Aspekt der *Commedia*, der sich wiederum eindeutig einem der drei Jenseitsreiche zuordnen lässt. Aus diesem Grund ist die Gliederung der Textanalyse dem dreiteiligen Aufbau des Referenztextes nachempfunden: Folglich sind die Einzeltexte als repräsentative Entsprechungen für die drei Teile der *Commedia* anzusehen. Dabei sollen sie jedoch nicht auf den einen thematischen Bereich, in dem sie den Referenztext berühren, festgelegt

⁸ Eliot, T.S. *What Dante means to me*. S.134.

⁹ Pound, Ezra. *The Cantos*. XCIII, V.33-34.

¹⁰ Eliot, T.S. *What Dante means to me*. S.134.

werden. Vielmehr beleuchtet die Untersuchung gezielt vor allem diesen einen Aspekt, da die modernen Konzepte und Darstellungen dreier verschiedener Seinszustände, die als intertextuelle Reaktion auf die *Commedia* zu verstehen sind, von besonderem Interesse sind.

In der Berührung zwischen modernem und spätmittelalterlichem Text wird sowohl ästhetische als auch semantische Differenz erzeugt. Das folgende Präludium gewährt einen ersten Einblick in diese Problematik und wirft einige Fragen auf, die in den anschließenden Kapiteln versuchsweise beantwortet werden. Der eigentlichen Textanalyse ist ein Theorieteil vorangestellt, in welchem zunächst Dantes Verhältnis zur *Imitatio*-Tradition angesprochen wird, bevor diejenigen Konzepte von Intertextualität fokussiert werden, welche die modernen Dichter formulieren.

Die Korrelation von T.S. Eliot und Ezra Pound ist nichts Neues, gelten sie doch – neben James Joyce, der jedoch nicht die Lyrik, sondern die Prosa revolutionierte – als die paradigmatischen modernistischen angloamerikanischen Dichter, deren Zusammenarbeit bekannt ist. Forschungsbeiträge aus der Anglistik und Amerikanistik vergleichen die beiden Autoren im Hinblick auf ihr poetologisches Programm und ihre stilistischen Innovationen. Bislang ist aber meine Studie die einzige selbständige, die ausschließlich und gezielt komparativ die Trias Dante–Eliot–Pound beleuchtet und sich dabei auf intertextuelle Referenzen zur *Divina Commedia* konzentriert. Nur eine genaue Kenntnis der *Commedia* sowie eine detaillierte Analyse der modernen Texte ermöglichen es, die Referenzen sichtbar zu machen und die unterschiedlichen Verfahrensweisen von Pound und Eliot kontrastiv zu profilieren.

Einige Studien, die sich entweder dem Verhältnis zwischen T.S. Eliot und Dante oder demjenigen von Pound und Dante widmen, boten wertvolle Anregungen, so die Dissertation von Inge Chmielewski (*Die Bedeutung der Göttlichen Komödie für die Lyrik T.S. Eliots*, 1969), die Eliots Dante-Bild rekonstruiert und sein Gesamtwerk umsichtig auf Dante-Bezüge untersucht, dabei jedoch noch der Einflussforschung verhaftet ist und demnach Intertextualität nicht konzeptuell reflektiert. Ihre Studie gehört allerdings zu den wenigen, die über das stets mit dem Inferno assoziierte *Waste Land* hinausblickt und auch ein Purgatorium und ein Paradies im Werk Eliots identifiziert. Eine weitere richtungsweisende Untersuchung zu Eliot und

Dante bietet Dominic Manganiello (*T.S. Eliot und Dante*, 1989), der viele punktuelle Berührungspunkte aufzeigt und daraus gemeinsame poetologische Prinzipien ableitet. Außerdem verdienen die erhellenden Beiträge von Steve Ellis (»T.S. Eliot, 'The return to reality« in: *Dante and English Poetry*, 1983) sowie von Stuart McDougal (»T.S. Eliot's Metaphysical Dante« in: *Dante Among the Moderns*, 1985) Erwähnung, die in Sammelbänden zur Dante-Rezeption in der Moderne erschienen.

Pounds Orientierung an Dante, vor allem im ethischen Denken, zeigte erstmals ausführlich James J. Wilhelm (*Dante and Pound: The Epic of Judgement*, 1974). In Anknüpfung daran führt Stephen Sicari in seiner genauen Betrachtung der *Cantos* deren epischen Bauplan plausibel auf die *Divina Commedia* zurück (*Pounds Epic Ambition. Dante and the Modern World*, 1991). Interessante Impulse lieferten überdies Aufsätze von Steve Ellis (»Pound, Dante and Cavalcanti« in: *Dante and English Poetry*, 1983), Hugh Kenner (»Ezra Pound's *Commedia*« in: *Dante Among the Moderns*, 1985) von Matthew Reynolds (»Ezra Pound: Quotation and Community« in: *Dante's Modern Afterlife*, 1998).¹¹ Auf weitere Texte, die als Ideenspender für meine Studie dienten, wird an entsprechender Stelle eingegangen – hier soll die Nennung des unmittelbar Relevanten genügen.¹²

¹¹ Obwohl hier eigentlich nur Studien zu Pounds *Cantos* erwähnt werden, welche die Dante-Referenz in den Mittelpunkt stellen, sei hier auch Wendy Stallard Florys hilfreiche Studie (*Ezra Pound and The Cantos: A Record of Struggle*, 1980) genannt.

¹² Es würde zu weit von Eliot und Pound wegführen, wollte man hier germanistische Forschungsarbeiten zur Dante-Rezeption in der deutschen Literatur diskutieren. Deshalb sei allein auf die beiden neuesten und materialreichsten verwiesen, nämlich Peter Kuons Habilitationsschrift (*lo mio maestro e 'l mio autore*, 1993), welche die produktive Rezeption der *Divina Commedia* in der Erzählliteratur der Moderne nachweist. Anhand der Werke von Joyce, Levi, Camus, Beckett, Borges und Weiss zeigt er, bei Konzentration auf das Inferno, Verfahren der Allegorisierung und der Parodisierung. Ein informatives Panorama der deutschsprachigen Dante-Rezeption, das geschichtliche und systematische Ansätze verbindet, bietet Eva Hölterers Dissertation (*Der Dichter der Hölle und des Exils*, 2002), die ebenfalls die in sämtlichen Gattungen realisierte Höllen- und Exilthematik privilegiert. Ihre Studie beschränkt sich nicht auf Bezüge zu Dantes Werk, sondern betrachtet auch Texte, in denen Dante als Figur auftritt: in Gedichten auf und an ihn, verfasst von Autoren wie A. W. Schlegel, Hugo von Hofmannsthal, Stefan George und Johannes R. Becher.

PRÄLUDIUM: »Io venni in luogo d'ogni luce muto« – Zum Eröffnungsvers der »Hell Cantos«

Obwohl Pound jede Interpretation ablehnt, die seine *Cantos* in Analogie zur *Commedia* streng in drei Teile untergliedern will, ordnet er in einem Brief einzelne Cantos den drei Jenseitsreichen Dantes zu. Dabei identifiziert er unter anderem die so genannten »Hell Cantos«: »You have had a hell in Canti XIV, XV; purgatorio in XVI.«¹ Bereits ein erster Blick auf die *Cantos* verrät, dass sie sich nicht zu einer vorab konzipierten symmetrischen und symbolischen Architektur zusammenfügen – und dennoch spricht Pound immer wieder von bestimmten Ordnungsprinzipien. Seine Figuren zum Beispiel fasst er je nach individueller Lebenshaltung sowie Verhalten im sozialen Kontext in verschiedenen Gruppen zusammen. Verglichen mit Dantes Differenzierung der Sünderklassen in *Inferno* und *Purgatorio* bzw. der Seligen im *Paradiso* beschreibt Pound seine Art der Klassifizierung wie folgt:

I was not following the three divisions of the *Divine Commedy* exactly. One can't follow the Dantesquian cosmos in an age of experiment. But I have made the division between people dominated by emotion, people struggling upwards, and those who have some part of the divine vision.²

Folglich werden wir in den »Hell Cantos« Figuren begegnen, deren Handeln von Neigungen bestimmt ist, die an sich verwerflich sind oder in ihrer Realisierung anderen Menschen schaden. In Canto XIV gelangt der Sprecher der *Cantos* auf seiner Wanderschaft durch die synchronisierten Zeitalter der Geschichte unvermittelt in eine düstere Gegend:³

¹ Pound, Ezra. *The Letters*. Bd.1, S.285. Das Zitat stammt aus einem Brief an den Vater aus dem Jahr 1927. In der Sekundärliteratur hat sich die Bezeichnung »Hell Cantos« für die Cantos XIV und XV etabliert, auch wenn diese in Pounds Werk niemals als Titel in Erscheinung tritt.

² Brooks, Van Wyck. *Writers at Work: The Paris Review Interviews*. S.58.

³ Zur Erleichterung des Verständnisses spreche ich hier von einem Sprecher, präziser ausgedrückt meine ich eine der zahlreichen Stimmen der *Cantos* bzw. den synthetischen Sprecher, der mit verschiedenen Stimmen spricht. Da die aufeinanderfolgenden Cantos inhaltlich miteinander selten auf evidente Weise, sondern höchstens mittels vereinzelt aufgerufener Stichworte, die durch ihre Zusammensetzung letztlich mühevoll eine Art roten Faden rekonstruieren, verbunden sind, darf man die so genannten »Hell Cantos« XIV und XV isoliert betrachten, ohne die unmittelbar vorausgehenden Cantos im Sinne einer Hinführung auf die »Hell-Cantos« zu erwähnen.

Die erste Sinneswahrnehmung ist der Gestank des Ortes und erfolgt gleichzeitig mit dem Anblick seiner Bewohner, identifiziert als Politiker. Ihre Namen sind »verstümmelt« und daher unleserlich bis auf den jeweils letzten Buchstaben, ihre nackten Körper von Händen Unbekannter gewaltsam in unnatürlicher Haltung fixiert. In der dauerhaften Verrenkung übernimmt die nun exponierte Körperpartie die Funktion des Gesichts: die gängige Beschimpfung »butt-head« wird im Bild der entstellten Pose veranschaulicht. Pound beurteilt die Reden der Politiker eindeutig negativ, indem er allein durch das Bild einen qualitativen Vergleich andeutet, welcher der Isotopie der Exkreme zuzuordnen ist.

Welche Assoziationen wecken diese ersten Verse im Leser, dem Dantes *Inferno* präsent ist? Verschiedensten üblen Gerüchen ist der Wanderer Dante so häufig ausgesetzt, dass der Gestank allgemein charakteristisch für die Hölle ist, und es daher nicht sinnvoll scheint, etwa die Suche auf den spezifischen Kohlegestank zu konzentrieren.⁶ Wichtiger ist die Erkenntnis, dass der Geruch des Ortes und das Wesen seiner Bewohner einander bedingen: entweder ist ersterer von der Sündhaftigkeit der Menschen infiziert, und seine Landschaft spiegelt deren Geisteshaltung, oder aber eine derartige Umwelt verursacht charakterliche Deformation. Da sich die Sprache der Bewohner als Kot, oder anders, als Abfallprodukt materialisiert, scheint eher die erste Variante zuzutreffen. Auch Dante verbannte zwei Gruppen von Sündern in Gräben voll von Exkrementen, die Zornigen und die Schmeichler, letztere mit Sicherheit ebenfalls, um für die moralische Qualität ihrer Worte ein visuell erfassbares Äquivalent zu schaffen.⁷ Politiker bevölkern zahlreich Dantes Hölle, beispielsweise die Staatsbetrüger, die sich des Verrats und der Korruption schuldig machten und nun als Strafe dafür von Teufeln mit Spießen immerzu in kochendes Pech getaucht werden. Eine Bemerkung Pounds bestätigt, dass auch er seinen »politicians« Korruption vorwirft, und erklärt zugleich die reduzie-

⁶ Besonders betont wird der Gestank beispielsweise in *Inferno* X, 136 und XI, 4-12: Hier müssen die Wanderer erstmals pausieren, um sich an die schreckliche Sinneswahrnehmung zu gewöhnen.

⁷ Vgl. Inf VII, 121-129 und XVIII, 113ff. Mit dem Prinzip des *contrapasso* versucht Dante, für die verschiedenen Sünden jeweils eine gerechte, entsprechende Strafe zu verhängen. In diesem Beispiel handelt es sich einer von Gmelin vorgenommenen Differenzierung zufolge um eine »analoge Strafe«, da zwischen Tat und Strafe eine sowohl bildliche als auch semantische Analogie hergestellt wird.

rende Auflösung von deren Namen: »not even the first but only the last names have resisted corruption.«⁸ Ihre vom modernen Dichter verhängte »Strafe« erinnert wiederum an zwei andere Bilder des *Inferno*, zum einen die Simonisten, die kopfüber in der Erde stecken, zum anderen die Hellscher, welchen der Kopf derart verdreht wurde, dass ihnen der Rücken zur Brust wurde und sie fortan rückwärts gehen müssen.⁹ Die Verrenkung der »politicians« liest sich als eine Synthese dieser beiden Strafen. Zugleich präsentiert sich Pounds Sprache in denselben Versen jedoch in einem Zustand, der einen größtmöglichen Kontrast zur genauestens bemessenen Terzinenarchitektur der *Commedia* bildet: die im Schriftbild sichtbare Auflösung ganzer Worte veranschaulicht den von Pound seiner Zeit diagnostizierten fortschreitenden Verfall der Sprache. Diese höchst auto-reflexive Darstellungstechnik verweist auf die Entstehungszeit in der Moderne, spiegelt in der Mikrostruktur die auf allen Ebenen vorherrschende Fragmentarizität der *Cantos* und signalisiert in plötzlicher Gegenbewegung eine große Distanz zum mittelalterlichen Text. Weitere mögliche inhaltliche Parallelen zur *Commedia* lassen hingegen die »crowds« und »multitudes« sowie der Katalog der Lebewesen im Sumpf vermuten. Sie laden zur Assoziation mit Dantes Seelenscharen ein, die in den Gräben des *Inferno* dicht zusammengedrängt ihrer Strafe und dabei in einigen Fällen lästigem Ungeziefer ausgesetzt sind.

Die »politicians« der eröffnenden Verse repräsentieren nur eine unter vielen in Pounds Hölle angesiedelten Berufsgruppen. Auf den hier zitierten Ausschnitt folgt eine lange Reihe von »Sündern«, die am Ende der zweiten Strophe unvermittelt durch einen Einschub unterbrochen wird: »And here the placard ΕΙΚΩΝ ΓΗΣ,/ And here: THE PERSONNEL CHANGES.« (Canto XIV, 41-42).¹⁰ Wie ist dieser Kommentar zur dargestellten Szenerie zu verstehen? Wird die Welt hier so dargestellt, wie sie sich präsentiert: als ein modernes Inferno, dessen Sünder keine einzelnen Individuen sind, sondern jederzeit austauschbar? Ist die plakative Aussage überdies möglicherweise ein Metakommentar, der auf das Verhältnis zwischen

⁸ Zitiert nach Terrell, Carroll F. *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*. S.65. Ursprünglich stammt die Erklärung aus einem Brief Pounds.

⁹ Vgl. Inf. XIX, 22-26 sowie XX, 11-15.

¹⁰ Vgl. Pound, Ezra. *Cantos I-XXX*. S.122. Eva Hesse übersetzt die zitierten Verse wie folgt: »und hier das Plakat ΕΙΚΩΝ ΓΗΣ,/ und hier: BELEGSCHAFT WIRD ABGELÖST« [»ΕΙΚΩΝ ΓΗΣ«: gr. »das Bild der Erde«, meine Anmerkung].

Pounds »Hell Cantos« und Dantes *Inferno* aufmerksam machen will? Inwiefern wird die mittelalterliche Belegschaft von Pound übernommen oder durch spezifisch »moderne« Sünder, vorausgesetzt diese gibt es, abgelöst? Was verbirgt sich hinter dem in der Dante-Forschung ebenso wie im Alltagsgebrauch beliebten Schlagwort »modernes Inferno« und inwiefern treten die modernen Lyriker mit diesem scheinbar spätestens seit Baudelaire topischen Thema in einen Dialog mit Dante?

Eine denkbare erste Reaktion auf Pounds Eröffnung seines Canto XIV mit einem Dante-Zitat wäre der Versuch einer genauen Lokalisierung des Sprechers in Dantes *Inferno*. Ein derartiges Vorgehen beruht auf der naheliegenden Annahme, dass bereits allein das Zitat eine kontinuierliche Bezugnahme zu Dantes Text ankündigt, fortan alle von Pounds Sprecher beschriebenen Elemente auf ein Äquivalent im Referenztext referieren und sich der Textsinn erst im Intertext entfaltet. Ist es denn sinnvoll, jedes Element des manifesten Textes auf seine Relation zum Referenztext zu überprüfen?

Folgt man dem Zitat tatsächlich bis ins *Inferno*, so trifft man dort auf die »peccator carnali,/ che la ragion sommettono al talento.« (»Sünder aller Fleischeslüste,/ die die Vernunft den Wünschen unterwerfen.« Inf. V, 38-39). Gerade diesen Sündertyp sucht man in den »Hell-Cantos« vergeblich: offensichtlich hält Pound Dantes Urteil in diesem Fall für nicht mehr zeitgemäß. Dennoch scheint sich der moderne Autor an Dantes Definition der besagten Sünder zu erinnern, als er die Bewohner seiner »Hell Cantos« als »people dominated by emotion« zusammenfasst.

Es stellt sich also die Frage, inwiefern der ursprüngliche Kontext des Zitats für die Sinnkonstitution des neuen Textes von Bedeutung ist. Möglicherweise haben Dantes Worte lediglich die Funktion, den Sprecher in irgendeine Hölle zu transponieren, die sich später als eine ganz andere als diejenige Dantes erweisen wird. Wie verhält sich der moderne Dichter gegenüber dieser Schatzkammer von Zitaten, als welche sich die *Divina Commedia* präsentiert? Entspricht es Pounds Dichtungspraxis, ein Zitat soweit als möglich aus seinem ursprünglichen Kontext zu lösen und eine semantische Neuprogrammierung der sprachlichen Zeichen vorzunehmen, um es in einem neuen Bedeutungszusammenhang dienstbar zu machen?

Die Betrachtung der ersten Verse der »Hell Cantos« vor der Folie ihres mittelalterlichen Referenztextes wirft eine Reihe von Fragen auf, die

unter bestimmten theoretischen Voraussetzungen besser beantwortet werden können. Es lohnt, sich zunächst mit dem Selbstverständnis und Imitatio-Konzept des modernen Autors sowie mit grundlegenden Aspekten der Intertextualitätstheorie zu beschäftigen – nicht zuletzt um Termini einzuführen, mit deren Hilfe Wesen und Funktion einzelner Referenzen präziser erfasst werden können.

I IMITATIO UND INTERTEXTUALITÄT

1 Dantes *Commedia* und die Tradition der Imitatio

1.1 Der autoreflexive Diskurs in *Inferno* I: Bekenntnis zur Vergil-Nachfolge

Zu Beginn seiner Jenseitswanderung befindet sich der Wanderer Dante bekanntlich in einem dunklen Wald, weil er den rechten Weg verloren hat.¹ Dieses Bild des Proömiums wird gewöhnlich ohne das geringste Zögern als moralisch-ethische Verirrung des Erzählers in einem allegorischen »Sündenwald« interpretiert. Kurz nach der Bedrohung des Wanderers durch die drei wilden Tiere nähert sich ihm »ein Mann, der stumm erschien vom langen Schweigen« (Inf. I, 63).² Dieser gibt sich als Vergil zu erkennen, worauf Dante mit großer Freude reagiert:

| | |
|---|---|
| Or se' tu quel Virgilio e quella fonte che spandi di parlar sì largo fiume? [...] | So bist du der Vergil, bist jene Quelle, Die solchen Strom der Sprache spendet? [...] |
| O degli altri poeti onore e lume, vagliami il lungo studio e 'l grande amore che m'ha fatto cercar lo tuo volume. | O du, der andern Dichter Ehr und Leuchte, Es helfe mir der Eifer und die Liebe, Die mich in deinem Buche forschen ließen. |
| Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore; tu se' solo colui da cu' io tolsi lo bello stilo che m'ha fatto onore | Du bist mein Vorbild und du bist mein Meister, Du ganz allein bist der, dem ich verdanke Den schönen Stil, der mich zu Ehren brachte. |

(Inf. I, 79-87)

Bis zu diesem Zeitpunkt war der Sprecher als orientierungsloser Wanderer aufgetreten, dessen Doppelfunktion als erlebender Protagonist und fiktionalisierter Dichter Dante noch nicht zutage getreten war. Die Selbstpräsentation als Dichter mit hohem Kunstanspruch im Unterschied zum bloßen Erzähler geschieht nun unvermittelt in der Identifizierung Vergils als größtes und in seiner Bedeutung singuläres Vorbild. Die Wahl des im Mittelalter als Musterautor geltenden Vergil lässt zweifelsfrei auf eine bewusste Positionierung der *Commedia* im Anschluss an die Tradition des antiken Epos, dessen letzten lateinsprachigen Höhepunkt die *Aeneis* dar-

¹ Vgl. Inf. I, 1-3. Spreche ich vom »Wanderer Dante«, so meine ich stets die Erzählerfigur der *Commedia*, nicht den empirischen Autor.

² Vgl. Alighieri, Dante. *Die Göttliche Komödie*, übers. v. Hermann Gmelin. Im Originalwortlaut: »chi per lungo silenzio pareva fioco«.

stellt, schließen. Die Apostrophe der zweiten Terzine erinnert an einen Musenanruf, wie man ihn in der *Commedia* mehrmals an anderer Stelle, sowie selbstverständlich im Proömium der *Aeneis* findet. Da die Apostrophe aber nicht an die antiken Musen, sondern an Vergil adressiert ist, bildet sie eine Ausnahme: Sie setzt ihren Inhalt, die laut verkündete Vergil-Nachfolge, im selben Atemzug in die Praxis um, indem sie die vergilische *Invocatio imitiert*. Mit der Bitte um das Gelingen seines dichterischen Vorhabens eröffnet Dante explizit seinen metapoetischen Diskurs.

Tatsächlich jedoch können bereits die allerersten Verse der *Commedia* sowie zahlreiche weitere bisher in den gängigen Kommentaren vernachlässigte deskriptive Passagen oder Figurenreden als autoreflexive Äußerungen des Dichters gelesen werden. Folglich empfand letzterer analog zum Jenseitswanderer zu Beginn seines Hauptwerks sorgenvolle Ungewissheit angesichts der dichterischen Neuorientierung, die er sich als große Aufgabe am Ende der *Vita Nuova* gestellt hatte und die der Gegenstand der *Commedia* verlangte. Der nach Überwindung des *dolce stil novo* der Liebeslyrik neu eingeschlagene Weg in Richtung auf ein geplantes Werk epischen Umfangs ist mit der Suche nach einem neuen Stil und damit nach einem neuen *auctor imitandis* verbunden: So gebietet es eine Tradition der *Imitatio*, die auch für die Legitimierung eines innovativen Vorhabens herangezogen werden muss.

Sein Vorbild findet Dante gleich im ersten Gesang in Vergil. Dieser war nach der Blütezeit Roms in Vergessenheit geraten, hatte lange geschwiegen, wie es Dante formuliert, bis er im Mittelalter wiederentdeckt und erneut zum lateinischen Musterautor erhoben wurde. Der Bitte Dantes entsprechend soll Vergil ihm auf allen Ebenen als Führer aus der anfänglichen Orientierungslosigkeit dienen.³ Dante ist sich jedoch von Anfang an bewusst, dass er der Führung des römischen Epikers nur vorübergehend bedarf und selbst diesen mit dem Fortschreiten des auf der epischen Folie entstehenden christlichen »poema sacro« zurücklassen wird. Dieses Wissen um das Streben nach einer konzeptionellen Modifikation des Epos, die als *Aemulatio* zu verstehen ist, klingt in Vergils Antwort auf die Bitte um Beistand mit: »A te convien tenere altro viaggio [...] / se vuo' campar d'esto loco selvaggio« (»Du mußt auf einem andern Wege gehen, [...] / Wenn du aus dieser Wildnis willst entfliehen.« Inf. I, 91-93). Vorerst jedoch eignet

³ Gemeint sind *sensus literalis*, *sensus allegoricus* und überdies der metapoetische Diskurs.

sich Vergil als Vorbild für Dante, denn dessen höchstes Ansehen gilt seinen stilistischen Nachfolgern beinahe als Erfolgsgarantie. In diesem Sinne ist es Vergil, der dem Wanderer das himmlische Paradies und zugleich dem Dichter größten irdischen Ruhm verspricht:

| | |
|---|--|
| <p>Ond'io per lo tuo me' penso e discerno che tu mi segui, e io sarò tua guida, e trarrotti di qui per luogo eterno. (Inf. I, 112-114)</p> | <p>Drum meine ich, zu deinem eignen Heile, Sollst du mir folgen, und ich will dich führen, Von hier dich zu dem ewigen Ort geleiten.⁴</p> |
|---|--|

Wie steht es um das Streben nach Ruhm bei Dante? Mehrmals ruft der Dichter gemäß antiker Konvention die Musen an und bittet, proportional zur wachsenden Schwierigkeit des Gegenstandes, um Steigerung seines sprachlichen Ausdrucksvermögens.⁵ Die anfänglichen Zweifel an den eigenen dichterischen Fähigkeiten weichen allmählich der zunehmend mutiger formulierten Hoffnung auf die Krönung mit dem begehrten Lorbeerkranz

⁴ Einen Beleg für meine Interpretation der ersten Begegnung zwischen dem Wanderer und Vergil als Diskussion über das Verhältnis der beiden Dichter vor dem Hintergrund der Imitatio-Tradition liefert die von Vergil später nachträglich wiedergegebene eigene Unterweisung als Führer Dantes durch Beatrice:

| | |
|---|---|
| <p>Or movi, e con la tua parola ornata e con ciò c'ha mestieri al suo campare, l'aiuta sì ch'?' ne sia consolata. [...] venni qua giù del mio beato scanno, fidandomi del tuo parlare onesto, ch'onora te e quei ch'udito l'hanno. (Inf. II, 67-69 u. 112-114).</p> | <p>Nun geh und hilf mit deinem schmucken Worte Und allem, was zu seiner Rettung nötig, Ihm, daß ich selbst darob getröstet werde. [...] Ich kam hernieder von dem seligen Sitze, Auf deine ehrenwerte Sprache trauend, Die dich und alle, die sie hörten, ehret.</p> |
|---|---|

Die Wahl Vergils liegt ausdrücklich in dessen Qualitäten als Dichter begründet. Sie sorgt nicht für Verwunderung, da sie dank dessen eigener Jenseitsschilderung im vierten Buch der *Aeneis*, die Dante in *Inferno* II, 31-33 selbst als Referenztext identifiziert, im Hinblick auf den Gegenstand der *Commedia* leicht zu rechtfertigen ist. Für den Leser, der dem Weg des Wanderers auf der Ebene des *sensus literalis* folgt sowie parallel dazu den *sensus allegoricus* nicht aus dem Blick verliert, ist ein logischer Bruch spürbar, weil die Wahl Vergils als Führer weder mit dessen Kenntnis der Topographie und verborgenen Gefahren der beiden ersten Jenseitsreiche, noch mit dessen ethisch-moralischer Vorbildlichkeit – wie sie etwa ein Geistlicher besäße, um Dante aus dem Wald der Sünde heraus zu führen – begründet wird, sondern allein auf der metapoetischen Textebene nachvollziehbar ist.

⁵ Dantes Musenanrufe finden sich in Inf. II, 7-12; Purg. I, 1-10; Purg. XXIX, 37-42; Par. I, 13-33; Par. XXX, 97-99.

als höchste Auszeichnung.⁶ Bereits im vierten Gesang der *Commedia* verrät Dante seinen hohen Ehrgeiz in der Begegnung des Wanderers mit den antiken Dichtern. Nur wenige andere Figuren beschreibt er mit derart viel Respekt und Bewunderung wie hier die Mitglieder der »schönen Schule«, namentlich Homer und als dessen »Schüler« die lateinischen Autoren Horaz, Ovid, Lukan und natürlich Vergil. Diese begrüßen den nachgeborenen Dichter Dante und erweisen ihm ihrerseits die denkbar höchste Ehre:

E più d'onore ancor assai mi fenno,
 ch'ei sì mi fecer de la loro schiera,
 sì ch'io fui sesto tra cotanto senno.
 (Inf. IV, 100-103)

Dann taten sie mir noch viel mehr der Ehre,
 Denn sie empfingen mich in ihrem Kreise,
 Daß ich bei so viel Geist der Sechste wurde.

Mit dieser im Hinblick auf die noch bevorstehende Fertigstellung der *Commedia* verfrühte Gleichstellung mit den antiken Vorbildern ist Dantes ambitioniertes Ziel eindeutig formuliert und die Frage nach dem Ruhmstreben beantwortet. Doch wie verträgt es sich mit dem Bekenntnis zur *Imitatio*? Diese wird mit dem Bild der Aufnahme in die antike Dichterschule erneut thematisiert.

⁶ Im Musenanruf zu Beginn des *Paradiso*, der an Apollo gerichtet ist, bindet Dante die Dichterkrönung noch an die Hilfe des antiken Gottes. In *Paradiso* XVIII verspricht ihm sein Urahn Cacciaguida, der wie alle Seelen in die Zukunft sehen kann, höchsten irdischen Ruhm. Gegen Ende der *Commedia*, kurz vor der *visio dei*, sieht sich Dante in *Paradiso* XXV, 7-9 bereits siegessicher mit seinem vollendeten Werk nach Florenz heimkehren, um den Dichterkranz zu empfangen.

1.2 Imitatio im Mittelalter: Dantes Christianisierung antiker Dichtung

Schon seit der griechischen Antike wird die *imitatio auctorum* ambivalent beurteilt: Einmal gilt ihr Ergebnis als unoriginelle epigonale Kopie, ein anderes Mal werden die Möglichkeiten ›schöpferischer Nachahmung‹ positiv bewertet. Die Imitatio stellt in ihrer künstlerischen Praxis eine Möglichkeit der eigenen Relationierung zur literarischen Tradition dar. Sie muss im Hinblick auf die literarische Produktion einerseits grundsätzlich von einer erlernbaren *ars poetica* ausgehen, die sich der Imitator durch das Studium der Musterautoren aneignen kann. Andererseits wird das Prinzip des *ingenium* dabei nicht völlig negiert, da die kanonischen Werke ihren Status einer ihnen attestierten Originalität verdanken, der mutmaßlich ein ingenieuser Schöpfungsakt zugrunde liegt.

Dantes enthusiastisches Bekenntnis zur Vergil-Nachfolge, kombiniert mit dem Anspruch auf individuelle Anerkennung, wirft die Frage nach dem Selbstverständnis des Imitators auf. In vielen Fällen der Literaturgeschichte liegt der Nachahmung eine vermeintliche Einsicht in den Abstand von den großen Klassikern und infolgedessen scheinbar ein Gefühl der eigenen Defizienz zugrunde.¹ Eine derartige Selbsteinschätzung zeigt sich im Werk Dantes lediglich im Rahmen der topischen *humilitas*-Geste, deren Inhalte nur als solche verstanden werden wollen.²

Eine völlig andere Motivation für die Imitatio, die mit einem positiven Selbstverständnis einhergeht, findet sich in der antiken Dichtung beispielsweise bei Horaz, der seine Aufgabe als Dichter als ›deductio‹ und ›translatio‹ versteht. Diese Vorstellung einer konservierenden ›Weiterführung‹ älterer Werke, die ›Verpflanzung‹ derselben in die Zeit der Nachgeborenen sowie die ›Übertragung‹ ins eigene Werk prägt fast zweitausend Jahre später auch Ezra Pounds Verhältnis zur Tradition. Letzterer proklamiert immer wieder sein kulturelles Sendungsbewusstsein und versucht dieses mit

¹ Zum einen kann dies für einzelne Autoren verschiedenster Zeiten gelten, deren Werke in besonderem Maße von der Bezugnahme zu älteren Texten gekennzeichnet sind, zum anderen ist eine solche Haltung symptomatisch für Zeiten, in denen im kulturellen Diskurs vermehrt von Dekadenz oder Nachholbedarf die Rede ist.

² Vgl. z.B. Inf. II, 31-36.

seinen sogenannten ›translations‹, die er häufig durch Montage in die eigene Lyrik integriert, in die Praxis umzusetzen.³

Eine weitere mögliche Haltung gegenüber kanonischen Musterautoren stellt die Herausforderung zum Wettstreit dar. Dieser scheint für Dante notwendige Konsequenz des Ruhmstrebens und zugleich der Weg zum Ziel zu sein. Hermann Gmelin betont Dantes Willen zum Wettstreit mit den antiken Dichtern und belegt mit Zitaten aus der *Monarchia*, dass dieser die reine Wiederholung des Alten als unnütz ablehnt, den Ruhm von Neuerungen abhängig macht und letztere im Rahmen eines Wettstreits entstehen.⁴ In der *Commedia* nimmt Dante meines Erachtens keine derartig offen erklärte agonale Haltung gegenüber Vergil ein, stattdessen aber ist der Wettstreit mit dem Zeitgenossen Guido Cavalcanti spürbar, in dem allerdings das Bekenntnis zu Vergil eine Rolle spielt. Im sechsten Höllenkreis trifft Dante auf den Vater seines Freundes Guido, der unter Ketzern auf ewig im Flammengrab liegt. Der alte Cavalcanti fragt den Wanderer: »Se per questo cieco/ carcere vai per altezza d'ingegno,/ mio figlio ov'è? perché non è ei teco?« (»Wenn durch den blinden Kerker/ Du gehst um deines hohen Geistes willen,/ Wo ist mein Sohn? Ist er nicht mitgekommen?« Inf. X, 58-60). Er impliziert damit, dass er den Sohn seinem Gegenüber als Dichter für ebenbürtig hält, Guido mit derselben Gnade ausgezeichnet werden und daher hier ebenfalls als Reisender an der Seite Dantes vorbeikommen müsste. Dante ist jedoch mit Vergil unterwegs: »Da me stesso non vengo:/ colui ch'attende là, per qui mi mena,/ forse cui Guido vostro ebbe a disdegno« (»Ich komme nicht alleine./ Der, der dort wartet, hat mich hergeleitet./ Vielleicht hat Euer Guido ihn verachtet.« Inf. X, 61-63). Im Gegensatz zu Guido darf er die Jenseitsreise unternehmen, weil er sich für die Nachfolge des Autors der *Nekyia* im vierten Buch der

³ Pound verwendet den Begriff ›translation‹, der sogleich an die Horazsche ›translatio‹ erinnert, undifferenziert für seine Übersetzungen und Nachdichtungen.

⁴ Vgl. Gmelin, Hermann. *Das Prinzip der Imitatio*, S.89. Dante schreibt in der *Monarchia*, I, 1,3: »publice utilitati non modo turgescere quinymo fructificare desidero et intempatas ab aliis ostendere veritates« sowie I, 1,5 »[...] tum ut utiliter mundo pervigilem, tum etiam ut palmam tanti bravii primus in meam gloriam adipiscar.« (»deshalb strebe ich danach, für den öffentlichen Nutzen nicht nur zu grünen, sondern vielmehr reiche Früchte zu tragen.«; »Zum einen, damit ich zum Nutzen der Welt wachsam sei, und zum anderen, damit ich zu meinem Ruhm als erster den Siegeskranz eines solchen Wettstreites erringe.« Alighieri, Dante. *Monarchia*. S.60/61; 62/63).

Aeneis entschieden hat. Dante unterstellt Guido Cavalcanti, Vergil nicht gebührend gewürdigt zu haben, und gründet darauf die eigene Überlegenheit. Einer vergleichbaren Strategie bedienen sich Ezra Pound und T.S. Eliot, die beizeiten den Eindruck erwecken, ihre kontinuierliche Referenz auf Dante in der Funktion eines Bildungsnachweises bewusst in den Dienst einer Aufwertung der eigenen modernen Lyrik zu stellen.

Zahlreiche Stimmen aus der Geschichte der Imitatio-Debatte vertreten die Meinung, dass die auch von Dante postulierte *novitas* nicht unbedingt in eigener Originalität gründen muss, sondern ebenso gut aus einem ›synthetischen Eklektizismus‹ hervorgehen kann. Dieses Verfahren der Rekurrenz auf Mustertexte aus verschiedensten Traditionen war bereits kennzeichnend für die augusteische Dichtung.⁵ Ein Zitat Quintilians zeigt eine resignative Haltung, die auf der Überzeugung beruht, dass das qualitative Optimum bereits vom Mustertext erreicht wurde und jede Imitatio notwendigerweise hinter diesem zurückbleibt. Deshalb stellt er den Zwang der Imitatio in Frage und deckt zugleich ein ihr inhärentes Paradoxon auf:

Nam qui hoc agit, ut prior sit, forsitan, etiam si non transierit, aequabit.
Eum vero nemo potest aequare cuius vestigiis sibi utique insistendum putat:
necesse est enim semper sit posterior qui sequitur.

(Denn wer sich bemüht, vorne zu sein, dem wird es vielleicht gelingen, auf gleicher Höhe zu sein, wenn auch nicht zu überholen. Niemand aber vermag mit dem auf gleicher Höhe zu sein, in dessen Spuren er stets glaubt treten zu müssen; denn wer folgt, muss immer zurückbleiben.)⁶

Seneca stimmt zu, dass das ›Original‹ von einer Kopie niemals erreicht werden könne, schlägt aber ein Remedium vor:

Non est unus, quamvis praecipuus sit, imitandus, quia numquam par fit imitator auctori.

(Nicht nur einen soll man nachahmen, sei er auch noch so vorzüglich, denn niemals erreicht der Nachahmer das Original.)⁷

⁵ Vgl. Kaminski, Nicola. *Imitatio auctorum*. S.243.

⁶ Quintilianus, Marcus Fabius. *Institutio Oratoria*. X, 210. Vgl. dazu auch: Kaminski, Nicola. *Imitatio auctorum*. S.244f.

⁷ Seneca, Lucius Annaeus. *Controversiae*. I praef. 6. Vgl. dazu auch: Kaminski, Nicola. *Imitatio auctorum*. S.245.

Sein Vorschlag verrät einen Perfektibilitätsglauben, wonach eine eklektische *Imitatio* ihre einzelnen Vorlagen durchaus übertreffen könnte, indem sie jeweils deren beste Merkmale nachahmt und deren Schwächen im neuen Werk vermeidet. Mit dem Begriff »synthetischer Eklektizismus« lässt sich eine wesentliche Technik in Pounds *Cantos* und Eliots *Waste Land* beschreiben, wo zahlreiche Prätexte übereinander geblendet werden.

Hinsichtlich der *Aeneis*-Referenzen in der *Divina Commedia* spricht Gmelin von »schöpferischer Nachahmung«. Dante selbst weist die Übernahme prägnanter Bilder und sprachlicher Wendungen aus anderen Werken in seiner Poetik *De Vulgare Eloquentia* der *exornatio* zu. Reduziert Dante die *Imitatio* damit auf eine ornamentale Funktion? Gmelin deutet die Unterschiede zwischen einer solchen mittelalterlichen Auffassung und der humanistischen der Renaissance nur an. Er stellt fest, Dante schöpfe mit unreflektierter Selbstverständlichkeit aus der antiken Dichtung und differenziere nicht zwischen der Referenz auf einen einzelnen Text, eine mündlich überlieferte Legende oder etwa die christliche Religion.⁸ Wie darf man sich das Verhältnis mittelalterlicher Autoren zur Antike und die Praxis der *Imitatio* zur Zeit Dantes vorstellen?

Im Vergleich zur Renaissance, in der die *Imitatio* sowohl als produktionsästhetische Kategorie als auch im literaturtheoretischen Diskurs ihre Blütezeit erlebt, hat sie im Mittelalter noch deutlich andere Bedeutung. Während man in der Renaissance um eine Wiederbelebung der idealisierten Antike bemüht ist, kennzeichnet das Mittelalter ein Überlegenheitsanspruch gegenüber der vorchristlichen Zeit. Die antike Tradition ist durchaus präsent, das Verhältnis zur heidnischen Literatur jedoch ambivalent. Da Rezeption und Produktion literarischer Texte im Dienst der Biblexegese stehen, müssen die paganen Werke durch Umdeutung christianisiert werden, damit sie die obligatorische heilsgeschichtliche Funktion erfüllen. Die hierarchische Unterordnung der heidnischen Antike unter die christliche Offenbarung tritt auch in der *Commedia* an einigen Stellen zutage, am offensichtlichsten in der Ablösung Vergils als Führer durch Beatrice, da Vergil keinen Zutritt zum himmlischen Paradies hat. Dennoch ist Vergil zugleich das beste Beispiel für die Vereinnahmung eines antiken Autors seitens der christlichen Kultur, denn er gilt im Mittelalter aufgrund seiner vierten Ekloge als Prophet Christi. Einer ähnlichen Verwandlung unter-

⁸ Vgl. Gmelin, Hermann. *Das Prinzip der Imitatio*. S.91-92.

zieht Dante den römischen Dichter Statius, dessen Bekehrung zum Christen er in logischer Konsequenz auf die Lektüre Vergils zurückführt. Nun legt er also Statius zum einen – nach dem eigenen nun ein zweites – Bekenntnis zur *Imitatio Vergils* und zum anderen die Interpretation desselben als Verkünder des Christentums in den Mund:

[Statius zu Vergil:]

Al mio ardor fuor seme le faville,
 che mi scaldar, de la divina fiamma
 onde sono allumati più di mille;
 de l'Eneida dico, la qual mamma
 fummi e fummi nutrice poetando:
 sanz'essa non fermai peso di dramma.
 [...] Tu prima m'inviasti
 verso Parnaso a ber ne le sue grotte,
 e prima appresso Dio m'alluminasti.
 Facesti come quei che va di notte,
 che porta il lume dietro e sé non giova,
 ma dopo sé fa le persone dotte,
 quando dicesti: Secol si rinnova;
 torna giustizia e primo tempo umano,
 e progenie scende da ciel nova.

Per te poeta fui, per te cristiano.

(Purg. XXI, 94-99; XXII, 64-73)

Mein Feuer ist entsprungen von den Funken,
 Die mich erwärmten aus der göttlichen Flamme,
 An der noch mehr als tausend sich entzündet.
 Ich meine die Aeneis, die zur Mutter
 Mir wurde und zur Amme meines Dichtens;
 Ich wöge ohne sie nicht eine Unze.
 [...] Du hast mich erst gesendet
 Auf zum Parnaß, an seinem Quell zu trinken,
 Dann hast du mir den Weg zu Gott erleuchtet.
 Du tatest, wie wenn einer nächtens wandert,
 Das Licht nach hinten hält und sich nicht nützet,
 Doch hinter sich den Weg weist für die Leute,
 Als du gesagt: Es kommt ein neu Jahrtausend,
 Gerechtigkeit und Zeit der ersten Menschen
 Kommt wieder und ein neu Geschlecht vom
 Himmel.
 Durch dich ward ich zum Dichter und zum
 Christen.

Aus der Perspektive meiner Untersuchung irrt sich der Sprecher in seiner Behauptung, Vergil habe ihn zum Christen gemacht: Denn es ist der Autor Dante, der ihn christianisiert. Bei genauer Betrachtung erkennt man Dantes geschickte *mise en abyme*: Ebenso wie er in der Fiktion eine seiner Figuren das Werk einer anderen nachträglich umdeuten lässt, verfährt er selbst auf übergeordneter Ebene mit paganen Autoren und Werken. In den zitierten Terzinen spricht er aus der Maske eines anderen zum eigenen Vorbild, die Dankesrede des Statius ist eigentlich diejenige Dantes, der Vergil nicht noch einmal selbst huldigen wollte, es aber auch nicht lassen konnte.⁹ Drei

⁹ In der *Thebais* findet man folgenden metapoetischen Abschiedsgruß an das eigene Werk: »Vive, precor; nec tu divinam Aeneida tempta,/ sed longe sequere et vestigia semper adora.« (»Leb' wohl, wünsche ich! Doch fordre nicht die göttliche Aeneis

Dinge erfüllen diese Worte außerdem: Indem Dante seine eigene *Imitatio* auf den antiken Dichter überträgt, verweist er auf sein Wissen um den Horizont der Tradition, in die er sich bewusst stellt. Des Weiteren findet sich hier die gesuchte Gelegenheit, die *Aeneis* als Prätext der *Commedia* explizit zu nennen, ohne beide Werke direkt in Verbindung zu bringen, denn hier ist das Erstgenannte ja nur die Vorlage für die *Thebais* des Statius. Zuletzt nimmt Dante geschickt eine rückwirkende Christianisierung der epischen Tradition seit Vergil vor, indem er die *Aeneis*, die *Thebais* und schließlich seine *Commedia* – in Abgrenzung zur heidnischen homerischen Epik – als miteinander verknüpfte Kette christlicher Epik ausweist.

Statius bezieht seine Nachfolge auf zwei Bereiche, die er durch die Gliederung seiner Rede sorgfältig voneinander trennt: Vergils Einfluss erstreckt sich zum einen auf seine Dichtung, zum anderen auf seinen Glauben. Ersteres verwundert nicht, Letzteres ist insofern interessant, als daraus ersichtlich wird, dass Dante die *Imitatio* nicht auf die Nachbildung von Sprachstil und Gattung beschränkt, sondern ihren Wirkungsbereich offenbar auf Religion, Ethik und Philosophie ausweitet.

zum Kampf heraus,/ sondern folge ihr in weitem Abstand und ehre stets die Spuren.« Statius, Publius Papinius. *Thebais*. XII, 816f.).

1.3 Spuren der *Aeneis* in der *Commedia*

Im Anschluss an die ausgesprochen expliziten und stark autoreflexiven Bekenntnisse zur Vergil-Nachfolge ist ein Blick auf ein repräsentatives Beispiel praktischer Umsetzung derselben interessant. Im siebten Höllenkreis gelangen Dante und Vergil in den Wald der Selbstmörder. Dort sind die Seelen, weil sie sich einst selbst mit Gewalt ihres Körpers entledigten, gestaltlos in dornige Sträucher gebannt. Da Dante ihre Klagen vernimmt, jedoch zu seiner Verwirrung niemanden sehen kann, fordert Vergil ihn auf, einen Zweig vom Strauch zu trennen.

| | |
|---|--|
| E 'l tronco suo gridò: »Perché mi schiante?« Da che fatto fu poi di sangue bruno, ricominciò a dir: »Perché mi scerpi? Non hai tu spirto di pietà alcuno? Uomini fummo, e or siam fatti sterpi. [...]« Come d'un stizzo verde ch'arso sia Da l'un de' capi, che da l'altro geme e cigola per vento che va via; sì de la schieggia rotta usciva insieme parole e sangue; ond'io lasciai la cima cadere, e stetti come l'uom che teme. (Inf. XIII, 33-37; 40-45) | Und es schrie sein Stamm: »Warum so reißen?« Als er sich dann gefärbt mit dunklem Blute, Rief er aufs neue: »Warum mich zerreißen? Kannst du denn gar kein Mitleid haben? Wir waren Menschen, jetzt sind wir Gestrüppe.« So wie aus einem grünen Zweig beim Brennen Des einen Endes der am andern seufzet Und zischelt von dem ausgeströmten Dampfe, So kam zu gleicher Zeit aus diesem Splitter Blut und die Worte; drum ließ ich die Spitze Zu Boden fallen und blieb starr vor Schrecken. |
|---|--|

Im dritten Buch der *Aeneis* gelangen die verbliebenen Trojaner nach ihrer Niederlage ins Land der Thraker, wo Aeneas seinem Volk eine neue Stadt errichten will. Da jedem Vorhaben der Schutz der Götter durch ein Opfer erbeten werden muss, macht er sich auf die Suche nach geeigneten Zweigen, die den Altar schmücken sollen. Dreimal reißt er an diversen Zweigen und jedes Mal »entquellen ihm Tropfen schwarzen Blutes und besudeln mit Eiter die Erde« (»liquontur sanguine guttae et terram tabo maculant.« Aen. III, 28/29) Dann hört er »ein tränenerregend Jammern« (»gemitus lacrimabilis« Aen. III, 39):

Quid miserum, Aenea, laceras? Iam parce sepulto,
parce pias scelerarenaus. Non me tibi Troia
externum tulit aut cruor hic de stipite manat.
Heu fuge crudelis terras, fuge litus avarum;

Was zerreißt du, Aeneas, mich Armen? La ruhn mich im Grabe,
 la deine frommen Hände vom Frevel: nicht bin ich fremd dir,
 Troja ist meine Heimat; auch quillt das Blut nicht vom Holze.
 Flich, ach flich dieses grausame Land, dies Gestade der Habsucht!
 (Aen. III, 41-44)

Beide Stimmen aus den Sträuchern geben sich bald darauf zu erkennen. In der *Commedia* ist es Pier della Vigna, einstiger Kanzler des Stauferkaisers Friedrich II., in der *Aeneis* Polydorus, Sohn des trojanischen Königs Priamus.¹ Dante übernahm das Motiv des blutenden Strauches mitsamt der dazugehörigen Klagerede eines Toten aus der *Aeneis*. In beiden Fällen fügen die Protagonisten den toten Seelen die Verletzungen unabsichtlich zu. Welche Bedeutung hat ihr Handeln? In der *Aeneis* ist die Rede von »Frevel«, der die Funktion eines bösen Omens erfüllt: Die Begegnung mit Polydorus soll den Helden veranlassen, sein Siedlungsvorhaben an diesem unglücklichen Ort aufzugeben. Das Ereignis korrigiert also die Bewegungsrichtung der Haupthandlung. Die Rede des Pier della Vigna bewegt Dante zu großem Mitleid und leistet – ebenso wie viele andere Begegnungen auf ihre Weise – seinen spezifischen Beitrag zur notwendigen Veränderung des Wanderers. Sowohl Pier della Vigna als auch Polydorus dienen mit ihrem exemplarischen Schicksal dem Protagonisten zur Warnung.

Ein scheinbarer Widerspruch auf der Ebene des *sensus litteralis* geht mit einer metapoetischen Äußerung einher. Der Wanderer Dante wurde einerseits von Vergil direkt aufgefordert, den Zweig abzubrechen, andererseits beschuldigt er ihn, dass dies nicht notwendig gewesen wäre, wäre Dante ein besserer »Schüler« gewesen. Vergil zu Pier della Vigna:

»S'egli avesse potuto creder prima«
 rispuose il savio mio, »anima lesa,
 ci c'ha veduto pur con la mia rima,
 non avrebbe in te la man distesa; [...]«
 (Inf. XIII, 46-49)

»Wenn er schon früher hätte glauben können«,
 Sprach da mein Weiser, »o verletzte Seele,
 Das, was er dort in meinem Vers gelesen,
 Htt er nicht mit der Hand nach dir gegriffen; [...]«

¹ Pier della Vigna war von seinen Neidern zu Unrecht des Verrats am Kaiser beschuldigt worden und hatte sich deshalb im Gefängnis das Leben genommen. Polydorus war, mit Reichtümern ausgestattet, dem Thrakerknig zur Erziehung anvertraut worden, als der trojanische Krieg ausbrach. Letzterer erschlug ihn aus Gier nach dem Gold. Die Figuren aus den verschiedenen Texten waren beide Opfer zweier verwandter Motive – Neid und Habgier – geworden.

Vergil tadelt den Wanderer, dass er diesen Fehler – und darin andere inbegriffen, die dem Dichter Dante unterliefen – nicht begangen hätte, wäre ihm die *Aeneis* präsent gewesen. Dantes Imitatio erweist sich als komplex und kompliziert: Während der Autor der *Commedia* ein Motiv der *Aeneis* nachbildet, lässt er sich von seinem Vorbild paradoxerweise dafür kritisieren, aus eben dieser nichts gelernt zu haben. Gerade dort, wo der Dichter Dante ein Motiv übernimmt, hätte der Wanderer Dante den Aeneas gerade nicht nachahmen sollen. Also ist der Tadel zugleich Aufforderung, sich weiterhin an die *Aeneis* zu halten, dabei jedoch mit Verstand vorzugehen. Mit dem Vorwurf Vergils, das falsche Handeln seines Aeneas imitiert zu haben, thematisiert er die Imitatio selbst.

Erfüllt das übernommene Motiv darüber hinaus eine weitere Funktion im neuen Kontext? Verglichen mit seiner Darstellung in der *Aeneis* erfährt es bei Dante nicht nur selbst eine Dramatisierung, sondern wird für die Dramatisierung der ›Erzählung‹ funktionalisiert. Die Verletzung des Zweiges und seine Klage werden durch den Vergleich mit dem brennenden Ast besonders anschaulich gemacht.² Wenn nicht bei Pier della Vigna, so stellt sich zumindest im Fall des Polydorus die Frage, warum dessen Seele aus der Pflanze spricht. Die Erklärung passt nur in die Welt Vergils, nicht in diejenige Dantes: Der Held ist bisher unbestattet und findet daher keine Ruhe. Die Szene gehört zu jenen Passagen, die Rituale eines antiken Totenkults darstellen. Während Polydorus eher zufällig aus einer Pflanze spricht, entspricht die Verbannung des Selbstmörders in die dornigen Sträucher dessen gerechter Strafe. Dante verwendet das Motiv zur Veranschaulichung seines Strafsystems, des *contrapasso*: Vergils Bild des blutenden Baumes war einprägsam und das Fortleben eines Toten in einer solchen Hülle schien ihm bestens geeignet für diejenigen Sünder, die gewaltvoll ihre Seele vom Körper trennten.

Über die deutliche Ausweisung der Szene als Referenz auf die *Aeneis* wurde bereits gesprochen. Zuletzt sei erwähnt, dass Dante der oben zitierten Rede Vergils eine Erwähnung der Harpyien vorausschickt, die in den Sträuchern der Selbstmörder nisten und diese kontinuierlich quälen. Die Fabelwesen, die ebenfalls der *Aeneis* entnommen sind, dienen in der *Commedia* als Vorboten der komplexen motivischen Referenz. Mit dieser

² Vgl. Gmelin, Hermann. *Das Prinzip der Imitatio*. S.92.

profiliert sich Dante als Begründer einer neuartigen Imitatio-Poetik, die Ezra Pound und T.S. Eliot zur Kenntnis nehmen.

2 Dantes *Commedia* in der modernen Lyrik

2.1 Der neue Blick auf die Tradition: Von der Imitatio zur Intertextualität

Blickt man aus großer Distanz auf das historische Feld von Imitatio und Intertextualität, so sind nur noch besondere Höhepunkte der Theorie-Diskussion erfassbar. Fokussiert man denjenigen Abschnitt, der die Zeit zwischen Dante und dem zwanzigsten Jahrhundert umfasst, so erblickt man zunächst den in der Renaissance ausgetragenen Streit zwischen Ciceroianern und Anticiceroianern, gegen Mitte des sechzehnten Jahrhunderts das auf Kombinatorik beruhende Dichtungsprogramm der französischen »Pléiade« vor dem Hintergrund des europäischen Petrarkismus und nochmals hundert Jahre später die »Querelle des Anciens et des Modernes«.¹

Das Kernproblem der neuzeitlichen Imitatio-Diskussion scheint der Widerspruch zwischen der Akzeptanz des historischen Stilwandels und dem Postulat überzeitlich gültiger ästhetischer Normen zu sein, der auf den Gegensatz von einem historisch-linearen und einem ahistorisch-zyklischen Geschichtsmodell zurückzuführen ist. Im achtzehnten Jahrhundert vollzieht sich ein entscheidender Einschnitt: Die Genieästhetik erklärt dem Nachahmungspostulat den Krieg, indem sie die literarische Tradition negiert und normative Kunstregeln generell ablehnt. Die Gegenbewegungen

¹ Die konträren Positionen im Ciceroianismus-Streit, der sich im Briefwechsel zwischen P. Cortesi und A. Poliziano manifestiert, sind, knapp zusammengefasst, einerseits die Perfektion anstrebende Berufung auf den Musterautor Cicero seitens des Ersteren und andererseits die mit Individualität argumentierende Berufung auf das eigene *ingenium* bei Poliziano.

In der »Querelle« geht es bekanntlich um die Frage dichterischer Überlegenheit und folglich um einen Wettstreit zwischen »Anciens« und »Modernes«. Obwohl die letztere Partei dabei die Abschaffung des klassischen Kanons propagiert, wird nicht wirklich das Prinzip der Imitatio verworfen, denn an die Stelle der antiken Klassiker wollen sie selbst als zukünftige Musterautoren treten. Deshalb kann man hier noch nicht von einem einschneidenden Richtungswechsel in der Imitatio-Diskussion sprechen. Vgl. Kaminski, Nicola. *Imitatio auctorum*. S.273f.

dazu, die sich wieder einmal als Rekurrenz auf antike Vorbilder im Rahmen der verklärenden Vorstellung eines Goldenen Zeitalters manifestieren, erfolgen im Zuge der klassizistischen bzw. neoklassizistischen Strömungen.² Erst das Konzept der frühromantischen Universalpoesie kann als Überwindung des Nachahmungspostulats verstanden werden, denn es zielt nicht auf Negation der Tradition, sondern auf universelle Integration und Synthese aller literarischer Traditionen.³ Die Tradition wird also nicht mehr als Norm, sondern als Kapital angesehen, das Nachgeborenen zur Verfügung steht.

Obwohl der Paradigmenwechsel von der Normativität zur Historizität literarischer Tradition die *imitatio auctorum* ihrer Grundlage beraubt, stirbt die Imitatio nicht aus – so bezeugen es die Texte von Ezra Pound und T.S. Eliot. Das Verfahren sprachlich-stilistischer Imitierens fächert sich fortan in unterschiedlichste Spielarten der »Literatur aus Literatur« auf, und so mutiert die Imitatio zur Intertextualität: Das Resultat neuer Impulse in der Theoriedebatte ist das literaturtheoretische Paradigma der Intertextualität.

Meine Studie möchte weder die im Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts entstandenen Intertextualitätskonzepte diskutieren, noch den theoretischen Diskurs fortschreiben. Vielmehr interessiert, welche Konzepte die modernen Dichter Pound und Eliot selbst artikulieren. Letzterer beispielsweise formuliert in seinem Aufsatz *Tradition and the Individual Talent* eine These von der gleichzeitigen Präsenz aller Werke der Literaturgeschichte und verwendet dabei den Begriff »Simultaneität«. Er definiert seine Vorstellung vom Verhältnis aller Texte zueinander als »conception of poetry as a living whole of all poetry that has ever been written.«⁴ Damit skizziert Eliot ein Intertextualitätskonzept, das einige Jahrzehnte später, nun aber in die Formulierungen anderer gekleidet, in den Mittelpunkt der öffentlichen Theoriediskussion rückt. Eliots Gedanken finden sich in den poststrukturalistischen Grundvorstellungen von einem »Universum der Texte« und

² Vgl. Kaminski, Nicola. *Imitatio auctorum*. S.276-279.

³ Vgl. Kaminski, Nicola. *Imitatio auctorum*. S.281. Dort heißt es: »Nicht mehr Selektion und Kanonisierung einer Zeit, einer Nation zum klassischen Muster geben das Paradigma vor, sondern Synthese und Synchronisierung aller Zeiten und aller Nationen, Zusammenschau der ganzen Literaturgeschichte [...]«

⁴ Eliot, T.S. *Tradition and the Individual Talent*. S.1308f.

einer »Bibliothèque Générale« wieder.⁵ Der moderne Dichter Eliot zeigt sich davon überzeugt, dass es in der literarischen Produktion keine »tabula rasa« gibt, sondern jeder Text Reaktion auf vorausgegangene Texte ist.⁶ Der Fragmentarismus und die Collage-Technik als Kennzeichen seiner Lyrik spiegeln das Bewusstsein, dass jeder Text ein Mosaik aus Zitaten und somit Absorption und Transformation anderer Texte ist.

Die Untersuchung der intertextuell organisierten Texte von Pound und Eliot sieht sich mit verschiedensten Formen des Text-Text-Kontakts konfrontiert, die sowohl intentional als auch unbewusst oder gar zufällig sein können.⁷ In der Regel versteht man unter intendierter Intertextualität diejenige, welche sich auf der Textoberfläche manifestiert, während man von latenter Intertextualität sprechen kann, wenn letzteres nicht der Fall ist, jedoch die Sinnkonstitution durch den Bezug beeinflusst wird.⁸ Grundsätzlich kann zwischen der zuerst genannten Produktionsintertextualität, die

⁵ Auf die Unterschiede der Intertextualitätstheorien von Literaturwissenschaftlern und Linguisten wie Bachtin, Kristeva, Barthes, Bloom und Genette, sowie auf deren Nähe zu Eliot soll hier nicht eingegangen werden. Es sei aber erwähnt, dass viele Axiome der Intertextualitätsforschung, zum Beispiel die subjektlose Produktivität des Textes, sprich der Autor als bloßer Projektionsraum des intertextuellen Spiels und infolgedessen der Verlust der Individualität eines Werkes, in den theoretischen Schriften Eliots angedeutet – man denke an seine »Theory of Impersonality« – sowie in seinem Werk verwirklicht sind.

⁶ Roland Barthes beschreibt den Text als »chambre d'échos«; Vincent B. Leitch konzipiert ihn als Intertext: »Every text is intertext«; Harold Bloom schließlich negiert die Existenz von Einzeltexten überhaupt: »There are no texts, but only relationships between texts.« Vgl. Pfister, Manfred/Broich, Ulrich. *Intertextualität*. S.12.

⁷ Geht man von einem universell-ontologischen Intertextualitätsbegriff und somit von der Dezentrierung der Subjekte und Entgrenzung der Texte aus, so spielt es nahezu keine Rolle, ob sich der Autor bewusst und intentional auf einen anderen Text bezieht oder nicht, und ob der Rezipient über die Kenntnis des Textes verfügt. Es gibt jedoch auch Ansätze zu einer Differenzierung von intendierter und nicht-intendierter Intertextualität: »Man unterscheidet dabei produktionsästhetisch zwischen zufälligen und oft unbewußten Reminiszenzen des Autors, die zwar in den Text eingehen, deren Aufdecken diesem jedoch keine zusätzliche oder pointierte Bedeutung verleiht, und der eigentlichen intertextuellen Anspielung, die vom Autor intendiert ist und vom Leser erkannt werden muss, soll das Sinnpotential des Textes ausgeschöpft werden.« Pfister, Manfred/Broich, Ulrich. *Intertextualität*. S.23. Meine Untersuchung konzentriert sich fast ausschließlich auf intendierte Bezüge, die der Rezeptionssteuerung durch den Text selbst dienen.

⁸ Dementsprechend differenziert Kuon zwischen »essenzieller« vs. »kontingenter« Referenz. Vgl. Kuon, Peter. *Lo mio maestro e 'l mio autore*. S. 15.

meine Studie fokussiert, und der zuletzt erwähnten Rezeptionsintertextualität, deren Untersuchung in den Aufgabenbereich der Rezeptionsästhetik fällt, unterschieden werden.⁹

In seinem Vortrag *Talk on Dante* demonstriert Eliot seinem Publikum anhand von exemplarischen Zitaten aus dem eigenen Werk einige Formen seiner Bezugnahme auf Dantes Werk.¹⁰ Seine knappe Aufzählung beinhaltet etwa den Hinweis auf ›Allusionen‹ zu Dante im *Waste Land* oder die Übernahme und eventuelle Modifikation einzelner Textfragmente. Die ausführlichste Erklärung Eliots für seine Vorgehensweise lautet folgendermaßen:

I have borrowed lines from him [Dante], in the attempt to reproduce, or rather to arouse in the reader's mind the memory, of some Dantesque scene, and thus establish a relationship between the medieval inferno and the modern life.¹¹

Eine sinnvolle systematische Differenzierung der verschiedenen Arten ihrer Bezugnahme auf andere Autoren nehmen Eliot und Pound in ihren literaturtheoretischen Schriften nicht vor. Häufig sorgt die unklare und inkonsequente Verwendung verschiedenster Termini in ihren eigenen Kommentaren für Verwirrung. Ziel meiner Analyse ist die Beschreibung der spezifischen Strategien der Intertextualität und deren Funktion: Deshalb muss im Zuge der aus praktischen Gründen notwendigen Eingrenzung eines weiter gefassten Intertextualitätsbegriffs auf die textanalytische Perspektive ein geeigneter deskriptiver Apparat entwickelt werden. Die vier grundlegenden Termini wurden in der bisherigen Betrachtung bereits mehrfach verwendet: der manifeste Text und sein Referenztext, das Referenzsignal, das die Berührung zwischen den beiden Texten und somit die Doppelkodierung markiert, sowie die Intertextualität als diejenige neue textuelle Qualität, die durch die Beziehung zwischen den Texten entsteht. Letztere kann seitens des Rezipienten nur durch die Identifizierung der Referenzsignale erfahren werden. Diese lassen auf hauptsächlich zwei mögliche Beziehungen zwischen manifestem Text und Referenztext schließen, die nach Lachmann als Kontiguitäts- und Similaritätsbeziehung bezeichnet werden können:

⁹ Vgl. Lachmann, Renate. *Gedächtnis und Literatur*. S.57.

¹⁰ Eliots Vortrag *Talk on Dante*, gehalten am 4. Juli 1950 am Italian Institute in London, basiert weitgehend auf dem im selben Jahr verfassten Aufsatz *What Dante means to me*.

¹¹ Eliot, T.S. *What Dante means to me*. S.128.

Die Kontiguitätsbeziehung liegt vor, wenn ein konstitutives Element eines fremden Textes (seine thematische, sequenziell-narrative oder stilistische Ebene betreffend) im manifesten Text wiederholt wird, das den Referenztext als ganzen evoziert, oder wenn eine signifikante Textstrategie eines fremden Textes repräsentiert wird, die den Referenztext in seiner Zugehörigkeit zu einer Poetik, zu einer literarischen Konvention mit spezifischen stilistischen, thematischen oder narrativen Mustern aufruft. Die pars-pro-toto-Relation sagt allerdings noch nichts über die Art und Weise – parodistisch, affirmierend, etc. – der Evokation aus.

Wenn dagegen im Phänotext Strukturen als fremdtextlichen Strukturen äquivalente signalisiert sind, läßt sich von einer Similaritätsbeziehung sprechen. Diese Relation realisiert sich nicht in zitierten Elementen oder Verfahren, sondern im Aufbau von analogen Strategien, die ihre Entsprechungen in bestimmten Referenztexten haben. Die Analogie kann hierbei eine formale Äquivalenz bei völliger Umbewertung der Funktion oder die funktionale Äquivalenz bei völliger Umbesetzung der Form bedeuten.¹²

Dem Leser des *Waste Land* und der *Cantos* tritt deutlich vor Augen, dass die Produktion dieser Texte unter anderem auf einem Auswahl- und Kombinationsprozess im Rückgriff auf Prätexte beruht. An der Sinnkonstitution dieser intertextuell organisierten Texte sind die verschiedenen Formen des Text-Text-Kontaktes maßgeblich beteiligt. In der Berührung der Texte – so auch ein Kerngedanke der Dialogizitätstheorie Bachtins – findet immer eine semantische Reibung oder gar Explosion statt, das heißt es wird ästhetische und semantische Differenz erzeugt.¹³ Die Interferenz verschiedener Texte bewirkt eine Sinnkomplexion, die es in der Textanalyse zu beschreiben gilt.

Bevor im Rahmen der Festlegung einer deskriptiven Terminologie drei verschiedene Modelle von Intertextualität und zwei unterschiedliche Arten der Textaneignung vorgestellt werden, soll nun den Reflexionen der modernen Dichter über ihr Verhältnis zur literarischen Tradition Beachtung geschenkt werden. Es wird sich zeigen, dass sie ihrer Bezugnahme auf Prätexte einen kulturellen Sinn zuschreiben.

¹² Lachmann, Renate. *Gedächtnis und Literatur*. S.60f.

¹³ Die völlige Abwesenheit von ideologischer Differenz in der Intertextualität bei Pound und Eliot ist nahezu ausgeschlossen – nicht nur, weil durch die Veränderung des Kontexts funktionale Divergenzen entstehen, sondern auch da im Modernismus die intertextuelle Bezugnahme häufig die Funktion der Destabilisierung und Innovation besitzt. Vgl. Pfister, Manfred/Broich, Ulrich. *Intertextualität*. S.22f.

2.2 Pounds Programmgedichte *Histrion* und *Scriptor Ignotus*: Dichtung als Gedächtnis

Tradition is a beauty which we preserve
and not a set of fetters to bind us.¹⁴

In Pounds früherer Sammlung *A Lume Spento* von 1911 findet man zwei relativ unbekanntere oder zumindest wenig besprochene Gedichte, *Histrion* und *Scriptor Ignotus*, die den Dichter Dante namentlich nennen und auf seine *Commedia* anspielen. Darüber hinaus thematisieren sie die Aufgabe des Dichters und demonstrieren in ihrer Autoreflexivität dessen Haltung zu Tradition und Imitatio. Trotz ihrer relativ geringen Bekanntheit werden sie hier als frühe Programmgedichte Pounds interpretiert, die alle wichtigen Stichwörter zur Rekonstruktion seiner Dichtungstheorie, insbesondere seines Verhältnisses zu Dante, liefern.

Histrion

No man hath dared to write this thing as yet,
And yet I know, how that the souls of all men great
At times pass through us,
And we are melted into them, and are not
Save reflexions of their souls.
Thus am I Dante for a space and am
One François Villon, ballad-lord and thief,
Or am such holy ones I may not write
Lest blasphemy be writ against my name;
This for an instant and the flame is gone.

'Tis as in midmost us there glows a sphere
Translucent, molten gold, that is the »I«
And into this some form projects itself:
Christus, or John, or eke the Florentine;
And as the clear space is not if a form's Imposed thereon,
So cease we from all being for the time,
And these, the Masters of our Soul, live on.¹⁵

¹⁴ Pound, Ezra. *The Tradition*, S.91.

¹⁵ Pound, Ezra. *Collected Early Poems*. S.71. *Histrion* wurde erstmals 1908 veröffentlicht, später in die Sammlung *A Lume Spento* aufgenommen.

Eine Variation des Unsagbarkeitstopos dient als Auftakt für die auto-reflexive Rede, die von einer Wiedergeburt der großen alten Dichter handelt. Diese realisiert sich in der Begegnung und ›Verschmelzung‹ zwischen deren unsterblichen Seelen, welche die Zeiten durchwandern, und den jeweils lebenden Dichtern. Pound legt die Vorstellung nahe, dass der moderne Dichter zeitweise in den Zustand einer Transparenz übergeht, damit seine Vorbilder in ihm sichtbar werden.¹⁶ Unter diesen wird Dante an erster Stelle genannt, bevor die Liste der Namen bald ein jähes Ende findet, denn die Flamme, aus der gesprochen wird, verlischt. Diejenigen, vor deren namentlicher Anrufung sich der Sprecher scheut, sind mit einiger Sicherheit die antiken Klassiker, allen voran Homer. Im Gegensatz dazu wird auf Dante nicht weniger als dreimal verwiesen. Denn das Motiv der sprechenden Flamme stammt aus dem *Inferno* und die Paraphrase »the Florentine« bezieht sich auf keinen anderen.¹⁷

In der zweiten Strophe wird die Vorstellung von der Projektion eines anderen Sprechers in das moderne Dichtersubjekt mit leicht modifizierter Metaphorik fortgeführt, bis zur zentralen Aussage im letzten Vers, der das ewige Leben der Klassiker zugleich beschwört und feiert. Das für Pound offenbar nicht mehr geeignete Konzept einer geschlossenen Einheit des

¹⁶ Pound skizziert verschiedene Bilder für die Berührung zwischen altem und nachgeborenem Dichter: ein Hindurchwandern des einen durch den Schatten des anderen, eine Verschmelzung beider bis hin zur Vereinnahmung des Lebenden durch den Toten, und zuletzt eine Spiegelung des Klassikers im modernen Dichter. In der zweiten Strophe wird die Seele eines Dichters als formloser Glanz beschrieben, in den sich abwechselnd die Bilder verschiedener historischer Persönlichkeiten projizieren.

¹⁷ In *Inferno* XXVI sind die Sünder entweder einzeln oder paarweise jeweils in eine Flamme gebannt, unter anderem Odysseus und Diomedes. Der Vorgang des Sprechens aus der züngelnden Flamme wird am deutlichsten in der Rede des Guido da Montefeltro veranschaulicht. Vgl. Inf. XXVII, 61-66. Dessen Bekenntnis wählte T.S. Eliot als Epigraph für *The Lovesong of J. Alfred Prufrock*. Die Vermutung, dass vor allem Homer mit der Paraphrase »such holy ones I may not write« (V.10) gemeint ist, wird durch die Allusion auf die Sünder in der Flamme – und damit über Umwege auf Odysseus, den Helden Homers – unterstützt. Warum wird Dante, nicht aber Homer genannt? Zweifelsohne zählt Dante zu Pounds größten Vorbildern. Den allerhöchsten hierarchischen Rang in Pounds ›moderner Poetik‹ *ABC of Reading* nimmt jedoch Homer, allein schon wegen seiner historischen Position, ein. Bei T.S. Eliot ist diese Rangordnung übrigens genau umgekehrt. Das Weglassen der anderen großen Namen in *Histrion* mit der Begründung, sich nicht der Blasphemie schuldig machen zu wollen, könnte allerdings auch eine Rechtfertigungsstrategie dafür sein, in diesem einen Fall insbesondere Dante zu würdigen.

Dichtersubjekts wird von Anfang an unterlaufen. Während später in den *Cantos* Pounds eigene Stimme von unzähligen anderen gleichzeitig übertönt wird – oder anders: ihren Klang überhaupt erst durch die Synthese erhält –, handelt es sich in *Histrion* um eine Vorstufe der zeitweise chaotischen Polyphonie im späteren Werk, nämlich das bewusste Sprechen mit der Stimme jeweils eines alten Dichters.

Pounds Methode des Schreibens aus unterschiedlichsten ›lyrischen Masken‹, nach der seine Sammlung *Personae* benannt ist, wurzelt in der Erfahrung, dass sich ein einziges stets identisches lyrisches Ich als nicht ausreichend flexibel erweist und eine unerwünschte räumliche und zeitliche Einschränkung der Perspektive verursacht. Pound ist darum bemüht, die personale Fixierung des Sprechers zu lösen, indem er diesen die Masken historischer oder fiktiver Persönlichkeiten überstreifen lässt, damit er Zeit und Raum beliebig durchschreiten kann.¹⁸ Eine große Stimmenvielfalt innerhalb der Gedichtsammlungen Pounds ist das Resultat und bereitet das alle Zeitalter synchronisierende und folglich synkretistische ›Stimmengewirr‹ der *Cantos* vor. Vermutlich empfand auch Dante die eine Perspektive des Wanderers als Selbstfiktion zu beengend und ließ daher unzählige Stimmen über die Erfahrung des menschlichen Daseins sprechen.¹⁹

¹⁸ Der Titel *Personae* geht auf die »persona«, die Maske des Schauspielers im römischen Drama, zurück.

¹⁹ Dante löst die historischen Ereignisse, die er in der *Commedia* zusammenträgt, von ihren irdischen Schauplätzen und transponiert sie in die drei Jenseitsreiche, indem er das Handeln der Menschen summarisch in einem für ihr ganzes Leben repräsentativen Bild fixiert. Jeder einzelnen Seele wird bekanntlich nach Beurteilung ihres irdischen Handelns genau der Platz in der ewigen göttlichen Ordnung zugewiesen, der ihr gebührt. Dante schafft einen fiktiven Raum, der jeder Zeitlichkeit entbehrt: Der lineare Fortlauf der Geschichte ist zu Ende, die Seelen werden außer der verordneten Buße, ewigen Strafe oder Seligkeit nichts Neues mehr erleben; sie haben, mit den Begriffen der scholastischen Lehre ausgedrückt, den *status viatoris* verlassen und befinden sich nun im *status recipientis pro meritis*. Das Prinzip der Darstellungstechnik Dantes ist die Wiedergabe der zeitlichen Ereignisse durch die Erinnerung der Seelen, sodass die irdische Wirklichkeit über Umwege im Jenseits aktualisiert wird. Der Handlungsfortgang speist sich aus einer langen Reihe von Selbstdarstellungen aus der Erinnerung, welche die Illusion einer Gleichzeitigkeit aller berichteten historischen Ereignisse bewirkt. Vgl. Auerbach, Erich. *Dante als Dichter der irdischen Welt*. S.108. Pound bezeichnet seine Masken als ›dramatic personae‹, weil der Wechsel ihrer Stimmen zur Dramatisierung der Lyrik beitragen soll. Die Figurenrede bei Dante hat unter anderem diesselbe Funktion.

In *Histrion* wird die Rolle des Dichters im Hinblick auf die literarische Tradition programmatisch festgelegt: Er muss seinen unentbehrlichen Beitrag zum Fortleben seiner Vorbilder leisten. Dennoch finden weder der Begriff *Imitatio* noch mögliche Verfahren der Nachahmung im Rahmen der dominanten Metaphorik einer mystischen Seelenlehre Erwähnung. Anstelle ihrer Werke stehen hier vielmehr die mythisierten Persönlichkeiten der großen Dichter im Fokus des Interesses.

Das Gedicht *Scriptor Ignotus* leistet einige Ergänzungen zum frühen Imitatio-Konzept Pounds und seiner Selbstpositionierung in der Tradition. Der sogenannte »unbekannte Verfasser« der Verse verspricht ebenfalls ewiges Leben, diesmal nur mitunter den alten Dichtern, vor allem jedoch seiner geliebten Dame. Er stellt sich in die Tradition der Liebesdichtung, deren Inspiration und Gegenstand die Schönheit der Dame ist. Aus verstreuten Anspielungen lässt sich die selbstinszenierte Parallelisierung des Sprechers mit Dante rekonstruieren: in der ersten Strophe kündigt der Dichter ein großes Epos an – »[...] that great forty-year epic/ That you know of, yet unwrit« (SI, 8-9) – welches für das Lob der Dame endlich einen angemessenen Rahmen darstellen soll.²⁰ Diese Referenz auf Dantes Ankündigung der *Divina Commedia* am Ende seines Jugendwerkes *Vita Nuova* wird bis zum Ende des Gedichts fortgeführt, das insgesamt gerade diesen Moment der Konzeption eines noch größeren Werkes – fixiert im Versprechen an die Geliebte – fokussiert. In der Traumvorstellung des Dichters erkennen die Nachgeborenen später die Bedeutung seiner Dame für ihn:

She 'twas that played him power at life's morn, [...]
 She drew from out the shaddows of the past,
 And old-world melodies that else
 He had known only in his dreams
 Of Iseult and of Beatrice. (SI, 24-30)

Die zeitliche Perspektivierung weist die Dame rückblickend ausdrücklich als Jugendliebe des Dichters aus, wie Beatrice dies für Dante verkörperte. Die Funktion der Geliebten des Sprechers wird nun deutlicher: Sie ist insofern Inspiration, als ihr Anblick die einst an Beatrice adressierte stilnovistische

²⁰ Vgl. Pound, Ezra. *A Lume Spento and Other Early Poems*. S.38-40.

Liebeslyrik aus der Vergessenheit heraufbeschwört. Sie weckt die Erinnerung an Sprache und Stil Dantes, einem Dichter aus der ›Alten Welt‹, im Gedächtnis des Sprechers, der sich selbst implizit kontrastiv dazu in der ›Neuen Welt‹ verortet. Es fällt auf, dass Pound beide Programmgedichte in einen historischen Sprachstil kleidet. Indem er sich der Sprache seiner Vorgänger annähert, macht er deutlich, dass sie durch ihn sprechen. Die Rekurrenz auf die Anfänge des neuzeitlichen Englisch kann durchaus auch als Referenz auf Dante verstanden werden, da dieser zu den Begründern einer modernen Nationalliteratur zählt. Dem direkten Aufruf Beatrices folgt – nach einem exkursorischen Vergleich des Sprechers mit Ronsard, der mit seiner Lyrik seiner Dame ebenfalls Unsterblichkeit garantierte – der Name Dantes:

So hath the boon been given, by the poets
of old time,
(Dante to Beatrice – an' I profane not –)
Yet with my lesser power shall I not strive
To give it thee? (SI, 43-47)

Sowohl Dante als auch Ronsard gelten dem Sprecher als Musterautoren der Liebeslyrik. Mit der Nennung beider rekonstruiert er eine Tradition, an deren Ende er sich selbst lokalisiert, allerdings nicht ohne sich mit einer *humilitas*-Geste bescheiden unterzuordnen. Gegen Ende des Gedichts werden die Allusionen auf Dante zunehmend dichter und ausschließlicher. Nachdem der Sprecher die Gefahr der Hybris diskutiert und sein episches Vorhaben dennoch bekräftigt hat, beginnt er die letzten Zeilen der *Vita Nuova* zu paraphrasieren:²¹

²¹ Vgl. Alighieri, Dante. *Vita Nuova*. XLII: »[...] Apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei. [...] Sì che, se piacere sarà di colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna.« (»[Ich hatte] eine wunderbare Erscheinung, welche mir Dinge offenbarte, die mich veranlaßten, nichts mehr auszusagen von der Gebenedeiten, bis ich es würdiger zu tun imstande wäre. [...] Sollte es daher dem gefallen, durch den alle Dinge bestehen, dass mein Leben noch einige Jahre währe, dann hoffe ich, von ihr so zu sprechen, wie nie zuvor von einer Frau gesprochen wurde.« Vgl. Alighieri, Dante. *Das neue Leben*. Übers. v. Hanneliese Hinderberger).

When having put all his heart
 Into his »Youth's Dear Book«
 He yet strove to do more honor
 To that Lady dwelling in his inmost soul,
 He would wax yet greater
 To make her earthly glory more.
 Though sight of hell and heaven were price thereof,
 If so it be His will, with whom
 Are all things and through whom
 Are all things good,
 Will I make for thee and for the beauty of thy music
 A new thing
 As hath not heretofore been writ.
 Take then my promise! (SI, 55-68)

Dieser letzte Abschnitt der letzten Strophe lässt sich in drei Teile gliedern: zunächst die summarische Paraphrase der Worte Dantes, mit denen er die *Divina Commedia* ankündigt, wobei Dante aus zeitlicher Distanz als dritte Person betrachtet wird. Darauf folgt ein einzelner Konzessivsatz aus dem Mund des Sprechers, der den Inhalt der geplanten *Commedia* aus seiner Perspektive als Nachgeborener bereits kennt und darauf anspielt. Im Anschluss daran verschmelzen die Stimmen Dantes und des Sprechers zu einer einzigen, wobei Dante nun in der ersten Person mitklingt, als wäre er plötzlich in die Gegenwart geholt worden. Der »Scriptor Ignotus« schließt sich Dante in seiner indirekten Apostrophe an Gott an, von dem sich beide die Legitimierung ihrer Dichtung erhoffen. Es stellt sich die Frage, warum Pound zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts ein derartiges Gedicht verfasst: Aus welcher Maske spricht der moderne Dichter? In einer Bemerkung am Ende des Gedichts wird der »Scriptor Ignotus« als »English Dante scholar« Bertold Lomax identifiziert, der 1723 in Ferrara starb.²² Offensichtlich parallelisiert Pound seine eigene Situation zur Entstehungszeit des Gedichts mit der von Lomax und Dante, das heißt er kündigt

²² Pound vermerkt, dass Lomax ebenfalls ein großes Epos geplant hatte, es vor seinem Tod jedoch nicht mehr verwirklichen konnte; ansonsten wird nichts Nennenswertes angegeben.

hiermit seine epischen *Cantos* an, die er kurz darauf beginnt.²³ Dies würde bedeuten, dass er auch auf der Ebene seiner Entwicklung als Dichter bewusst einen ähnlichen Weg geht wie Dante und es zum Thema seines autoreflexiven Diskurses macht.

Das Interesse gilt nun jedoch den Versen, in denen der maskierte Pound beschreibt, wie *Imitatio* funktioniert. Er sieht sich selbst in seiner Traumvorstellung, sein großes Epos in den Händen »as some child's toy 'tween my fingers,/ And see the sculptors of new ages carve me thus,/ and model with the music of my couplets/ in their hearts« (SI, 10-13). Er träumt davon, selbst zum Musterautor zu werden, dessen Dichtung durch Verinnerlichung und schließlich modifizierende Reproduktion von den Nachgeborenen bewahrt wird. Der Vergleich mit dem Kinderspielzeug wird folgendermaßen fortgeführt:

E'en so, did one make a child's toy,
He might wright it well
And cunningly, that the child might
Keep it for his children's children
And all have joy thereof. (SI, 17-21)

Die Vererbung des »Spielzeugs« entspricht dem Konzept der *translatio* als kulturstiftende Handlung. Die Interpretation der beiden Programmgedichte zeigt, dass Pound – in *Scriptor Ignotus* noch deutlicher als in *Histrion* – ohne explizite Begriffs-nennung das Gedächtnis, den Vorgang des Memorierens und Erinnerns von Literatur sowie das produktive Aktualisieren des Erinnerten als Aufgabe des nachgeborenen Dichters thematisiert.

Ein letzter Blick auf *Scriptor Ignotus* soll der Tatsache Aufmerksamkeit schenken, dass sich gleich drei der oben zitierten Passagen mit der Vorstellung von Dichtung als handwerkliche Kunst befassen.²⁴ Dieses Konzept

²³ Wilhelm zitiert die entsprechende Stelle aus *Scriptor Ignotus* als Beleg für Pounds frühe Ankündigung seines epischen Projekts. Vgl. Wilhelm, James J. *The Epic of Judgement*. S.40f.

²⁴ Vgl. SI, 11-12, 18 u. 59. Der Sprecher selbst stellt an sich den Anspruch, sein Werk gut zu machen, und sei es in den Augen Gottes auch nur ein Kinderspielzeug; des weiteren erwartet er das von ihm positiv bewertete Schicksal, von den »Bildhauern« nachfolgender Generationen »bearbeitet« zu werden; zuletzt legt er Dante in seiner Paraphrase die Worte in den Mund, er werde seine Dichtung noch mehr polieren, sprich unermüdlich daran arbeiten, um sein Handwerk zu verbessern. Dante selbst

hat Konsequenzen für die Aufgabe des Dichters und steht somit auch mit dessen Verhältnis zu Tradition und Imitatio in engem Zusammenhang.

2.3 Eliots Essay *Tradition and the Individual Talent* – Der moderne Dichter und die Klassiker

T.S. Eliots Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition und seine diesbezügliche Selbstpositionierung manifestieren sich am konzentriertesten in seinen beiden Aufsätzen *What is a Classic?* und *Tradition and the Individual Talent*. Der Versuch, aus letzteren das theoretische Konzept zu rekonstruieren, das den zahlreichen Dante-Referenzen zugrunde liegt, sieht sich mit folgender komplexen Situation konfrontiert: Eliots Theorie sollte dazu beitragen, seine praktische Arbeitsweise bei der Bezugnahme auf Dante zu erklären. Stattdessen stellt Eliot rückblickend fest, sein Verhältnis zur Tradition sei vor allem das Resultat seiner Beschäftigung mit Dante. In jedem Fall kann festgehalten werden, dass die frühe Dante-Lektüre Eliots eigene Dichtungstheorie maßgeblich beeinflusste und die praktische Umsetzung letzterer wiederum die kontinuierliche Rekurrenz auf Dantes Werk in seiner Lyrik darstellt.

Verglichen mit den anderen modernen Dichtern, die sich ebenfalls mit Dantes *Commedia* beschäftigen, ist Eliot am nachdrücklichsten darum bemüht, sowohl die sprachlich-stilistischen Charakteristika als auch die Thematik für seine eigene Dichtung fruchtbar zu machen.²⁵ Seine Untersuchung der *Commedia* resultiert in der Formulierung bestimmter Prinzipien – universality, poetic lucidity, allegory, common style, directness of speech, objective correlative –, die er im modernen Kontext realisiert.

In *Tradition and the Individual Talent* stellt Eliot die Absenz eines eigenen Traditionsbegriffs als Phänomen der englischsprachigen Literaturwissenschaft seiner Zeit fest. Implizit drückt er seine Unzufriedenheit darüber aus, dass im Werk eines Dichters die größte Anerkennung zumeist

verwendet nicht dieselbe Metaphorik des Handwerkers, aber sein Versprechen, Beatrice noch würdiger darzustellen, verrät eine ähnliche Auffassung der Dichtung als perfektionierbarer *ars*.

²⁵ Dies geht sehr deutlich aus seinen Aufsätzen *Dante* und *What Dante means to me* hervor.

diejenigen Aspekte finden, welche die geringsten Ähnlichkeiten zu den Werken seiner literarischen Vorgänger aufweisen. In jenen Merkmalen meine der Exeget scheinbar, die als so kostbar empfundene Individualität des Verfassers zu entdecken. Das Kriterium der Neuartigkeit – als unkommentierte Negierung des unmittelbar Vorhergegangenen – scheint zum offensichtlichen Missfallen Eliots eine zentrale Rolle bei der Bewertung von Literatur zu spielen. Einem derartigen Begriff von Individualität setzt Eliot seine eigene Stellungnahme zur Problematik der scheinbaren Unvereinbarkeit von Traditionsgebundenheit und Individualität entgegen:

[...] we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his [the poet's] work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously.²⁶

Individualität beruhe also nicht per definitionem auf einer Neuartigkeit, die sich primär als radikale Abgrenzung vom bereits Vorhandenen versteht – im Gegenteil, denn Eliot konzipiert einen positiven Begriff von Individualität, der den Rückgriff auf das literarische Erbe der Vorgänger nicht nur legitimiert, sondern ausdrücklich dazu ermutigt. Dieses Postulat ist allerdings an ein bestimmtes Verständnis von Tradition gebunden: Demnach darf die Beschäftigung eines Künstlers mit den Werken seiner Vorgänger nicht zu unkritischer Nachahmung des Alten führen, sondern zunächst zur Ausbildung eines Traditionsbewusstseins im Sinne von historischem Verständnis. Letzteres wiederum ist mit einer bestimmten Wahrnehmung der Vergangenheit als etwas immer noch Gegenwärtiges verbunden.

Eliot geht von einer simultanen Koexistenz aller Werke der Weltliteratur aus, die in ihrer Gesamtheit eine bestimmte Ordnung bilden. Denselben Gedanken formuliert Pound mit besonders einprägsamen Worten – übrigens ausgerechnet in seinem Dante-Aufsatz:

All ages are contemporaneous. (...) This is especially true of literature, where the real time is independent of the apparent, and where many dead men are our grandchildren's contemporaries....²⁷

²⁶ Eliot, T.S. *Tradition and the Individual Talent*. S.1306.

²⁷ Pound, Ezra. *The Spirit of Romance*. S.8. Das Zitat stammt aus dem Vorwort, das mit dem Titel *Praefatio ad lectorem electum* überschrieben ist.

Das Bewusstsein von dieser Simultaneität ist nach Meinung Eliots notwendig für jedes künstlerische Schaffen, denn Künstler und Kunstwerk können niemals unabhängig bewertet werden, sondern beide erhalten ihre Bedeutung erst durch ihre Relation zum bereits Vorhandenen. Eliot beschreibt das Verhältnis zwischen dem Neuen und dem Alten als das einer Konformität aufgrund permanenter wechselseitiger Anpassung: Einerseits wird jedes neue Werk vom bereits Vorhandenen beeinflusst und daran bemessen, andererseits aber wird gerade durch die Einordnung des Neuen die alte Ordnung mitsamt der Beurteilung ihrer Einzelwerke modifiziert.²⁸

Das Wissen um die Bewertung des eigenen Werkes durch den Vergleich mit den Vorgängern stellt für Eliot zugleich eine Schwierigkeit und eine Verantwortung dar. Das ideale Verhältnis zur Vergangenheit verwirklicht sich in einer Balance zwischen Imitation und Originalität:

The persistence of literary creativeness in any people, accordingly, consists in the maintenance of an unconscious balance between tradition in the large sense – the collective personality, so to speak, realized in the literature of the past – and the originality of the living generation.²⁹

In *The Use of Poetry and the Use of Criticism* nimmt Eliot Stellung zu den von Ben Johnson festgelegten drei Grundvoraussetzungen für das Dichten: Die ersten beiden sind Talent und Praxis, letzteres im Sinne von Übung und somit Erfahrung. Eliot interessiert sich jedoch insbesondere für das dritte Kriterium, nämlich die Nachahmung: »[Ben Johnson's] third requisite in a poet pleases me especially: It is *Imitation*, to be able to convert the substance, or riches of another poet, to one's own use.«³⁰ Eliot formuliert hier einerseits explizit eine Definition von *Imitatio* und weist andererseits implizit auf eine Gefahr der Rezeption und Interpretation hin – derjenigen, dass die von ihm als ›Substanz‹ bezeichnete Übernahme von Material zwar

²⁸ Eliot legt großen Wert darauf, dass seine Vorstellung von einem ›Vergleich‹ des einzelnen Neuen mit der Gesamtheit des Alten richtig verstanden wird: Es geht dabei weniger um ein qualitatives Urteil als vielmehr um das Erkennen und Verstehen des wahrhaft Neuartigen, das nur im Kontrast zum Alten wahrgenommen werden kann. Das Kriterium der Neuartigkeit entscheidet darüber, ob der Gegenstand überhaupt als Kunstwerk betrachtet werden darf. Dennoch ist Neuartigkeit nur von Wert, wenn sie einen Zusammenhang zum Alten herstellt.

²⁹ Eliot, T.S. *Tradition and the Individual Talent*. S.1308.

³⁰ Zitiert nach Williamson, George. *A Reader's Guide to T.S. Eliot*. S.54.

bemerkt wird, nicht jedoch deren ›Konversion‹. Gerade diese ›Umwandlung‹ durch Integration in einen neuen Kontext ist die künstlerische Leistung des Dichters.³¹

Eliots kritischer Hinweis auf die Absenz eines ›produktiven‹ Traditionsbewusstseins ist mit Überlegungen Pounds zur kulturellen Situation seiner Zeit vergleichbar. Sowohl aus dessen literatur- und kulturkritischen Aufsätzen als auch aus persönlichen Briefen geht der Wunsch hervor, eine kulturelle Wiederbelebung der Gesellschaft in Gang zu bringen. Seine nachweisliche Förderung der künstlerischen Entwicklung zahlreicher Zeitgenossen zeigt seine Bemühung um eine allgemeine kulturelle Lebendigkeit seines sozialen Umfeldes – nicht nur, aber insbesondere im Bereich der Literatur. Eine umfassende Bildung, welche die Kenntnis der Klassiker beinhaltet, sowie ein Klima kreativer Aktivität erachtet er als notwendige Voraussetzungen dafür.

Diese scheinen nach Meinung Pounds allerdings weder im morbiden Europa des *Fin de Siècle* noch im kulturarmen Amerika des frühen zwanzigsten Jahrhunderts gegeben zu sein. Pounds generelle Kritik an seiner Zeit kann vor den *Cantos* bereits der frühen Lyrik entnommen werden. Im Hauptwerk attestiert er später speziell seiner ursprünglichen Heimat Amerika die Absenz einer kohärenten Bildungstradition und als Folge den Mangel an einer gemeinsamen historischen und einheitlichen gegenwärtigen Identität, so in Canto LXXXV: »No classics, no American history, no centre, no general root«.³² Die Aufgabe des Dichters im Rahmen einer kulturellen Erziehung der amerikanischen Gesellschaft sei folglich die

³¹ Man denke hierbei an das *Imitatio*-Konzept in Antike und Renaissance, das stets mit der *Aemulatio* verbunden war. Zuletzt trifft Eliot eine Aussage über die relativ leichte Imitierbarkeit der Danteschen Dichtung, indem er einen Vergleich zu Shakespeare zieht. Eliots Meinung, eine Imitation Dantes könne keinesfalls künstlerischen Schaden anrichten und in jedem Fall nur von Nutzen für die eigene stilistische Entwicklung sein, beruht auf der Qualität der Sprache Dantes als Ideal des »common style«. Auch die leichte Imitierbarkeit scheint also nach Meinung Eliots ein Qualitätsmerkmal zu sein – offenkundig trat der moderne Autor unter anderem aus diesem Grund die Nachfolge Dantes an. Vgl. Eliot, T.S. *Dante*. S.213.

³² Eine Versangabe ist aufgrund des Schriftbildes dieses Cantos – der großteils aus chinesischen Zeichen besteht – nicht möglich.

›Revitalisierung‹ des klassischen Kanons.³³ Wie Pound versucht, dies am Beispiel Dante zu realisieren, wird die Untersuchung seiner *Cantos* zeigen.

In *ABC of Reading*, das sich als Anleitung zur Lektüre der Klassiker versteht und dabei selbst einen Kanon aufstellt, findet sich folgender Versuch einer Definition: »A classic is a classic not because it conforms to certain structural rules, or fits certain definitions (of which its author had quite probably never heard). It is a classic because of a certain eternal freshness.«³⁴ An anderer Stelle beschreibt Pound diejenige Besonderheit von ›Literatur‹, welche sie von nicht-poetischen Texten unterscheidet, als »Literature is news that STAYS news.«³⁵ Die jeweilige literaturgeschichtliche Bedeutung bemisst der moderne Dichter nach dem Kriterium der kontinuierlichen Aktualität bzw. Aktualisierbarkeit eines Werkes. Eben dies zeichnet nach Meinung von Pound und Eliot Dantes *Commedia* aus. Eliots große Wertschätzung der *Commedia* findet unter anderem darin Ausdruck, dass er diese als einzigen postantiken Klassiker bezeichnet: »In the *Divine Comedy*, if anywhere, we find the classic in a modern European language.«³⁶ Dieses Urteil fällt Eliot nach den Kriterien der ›Universalität‹ und der ›Reife‹. Die Universalität der *Commedia* beruhe einerseits auf der relativen Nähe ihrer Sprache zum mittelalterlichen Latein als Universalsprache und andererseits auf ihrer philosophischen Allgemeingültigkeit und Unpersönlichkeit. Mit Reife ist sowohl die persönliche Reife des Dichters, dessen allgemeiner und literarischer Bildungshorizont, als auch diejenige der Kultur und Sprache seiner Zeit gemeint. Voraussetzung für letztere sei laut Eliot, dass sich eine

³³ Auf den Import des klassischen Kanons führt Pound das Wunder der italienischen Renaissance zurück. In der Sammlung *Personae* heißt es: »Der Gedanke, wie's um Amerika stünde/ Wenn die Klassiker allbekannt wären/ Stört meinen Schlaf.« Pound hofft auf eine Wiederholung des Wandels, der sich in der Renaissance vollzogen hatte, sprich: auf eine Wiedergeburt des Humanismus. Für Amerika prophezeit er ein folgenreiches kulturelles Erwachen: »[...] our American Risorgimento is dear to me. That awakening will make the Italian Renaissance look like a tempest in a teapot! The force we have, and the impulses but the guiding sense, the discrimination in applying the force, we must wait and strive for.« Pound, Ezra. *The Letters*. S.44.

³⁴ Vgl. Ezra Pound. *ABC of Reading*. S.14.

³⁵ Vgl. Ezra Pound. *ABC of Reading*. S.29. Mit »Literature« meint Pound alle denkbaren poetischen Gattungen.

³⁶ Vgl. Eliot, T.S. *What is a classic?* S.61. Dieser Essay war von Eliot als Ansprache vor der Virgil Society im Jahr 1944 gehalten worden.

Zivilisation zum Zeitpunkt der Entstehung des Werkes auf einem entwicklungsgeschichtlichen Höhepunkt befindet.³⁷

Pound bindet die ideale Voraussetzung für die Entstehung eines ›Klassikers‹ auf ähnliche Weise an einen bestimmten historischen Moment. Während Eliot die Merkmale des Klassikers an Vergils *Aeneis* und Dantes *Commedia* exemplifiziert, basiert Pounds Argumentation in *ABC of Reading* zunächst auf Homers *Odyssee*, gilt jedoch größtenteils ebenso für die *Commedia*. Pound richtet seine Aufmerksamkeit auf eine wesentliche Gemeinsamkeit der beiden Werke: In ihrer Darstellung der *conditio humana* summierten Homer und Dante jeweils am Ende einer kulturgeschichtlichen Epoche das bisherige Wissen und fixierten damit den geistigen Horizont ihrer Zeit.³⁸ Infolge ihrer breiten Rezeption dienten sie innerhalb ihres Sprachkreises der Sprachregelung, denn sie seien der Treibstoff für die ganze Mechanik der gesellschaftlichen Ordnung und des individuellen Denkens.³⁹ »A civilization was founded on Homer«⁴⁰, fasst Pound ihre soziale Funktion zusammen, die er in Nachfolge Homers und Dantes mit seinen *Cantos* zu erfüllen strebt. Die Rekonstruktion der spezifischen Bedeutung der *Commedia* für die modernen Dichter beantwortet bereits teilweise die zu Beginn gestellte Frage ›Warum Dante?‹.

Im Hinblick auf das Verhältnis zur Tradition sind über die Gemeinsamkeiten der beiden angloamerikanischen Dichter hinaus tiefgreifende Berührungspunkte mit der russischen Avantgardegruppe der Akmeisten festzustellen. Deren Konzept des literarischen Textes als Gedächtnis lohnt einen Exkurs, weil Dante auch dabei eine zentrale Rolle spielt.

³⁷ Diese Festlegung beruht auf der Überzeugung, dass die Leistung eines einzelnen Autors von der seiner Vorgänger abhängt. Dantes Sprache zeichne sich nach Meinung Eliots aus durch eine seltene »maturity of language«, die nur erreicht wird, wenn ihr Autor ein kritisches Verständnis der Vergangenheit, Vertrauen in die Gegenwart und keine Zweifel an der Zukunft habe. Übertragen auf die Literatur bedeutet dies, dass sich der Dichter der Leistung seiner Vorgänger bewusst ist, zugleich aber begründet hoffen darf, selbst etwas zu schaffen, was den Vorgängern nicht gelungen war.

³⁸ Dies erachtet der moderne Dichter als zentrales gattungstypisches Merkmal des Epos. Ihre intertextuelle Wiederbelebung durch Pound verdanken die *Odyssee* und die *Divina Commedia* unter anderem ihrem enzyklopädischen Charakter.

³⁹ Und umgekehrt: »If a nation's literature declines, the nation atrophies and decays.« Pound, Ezra. *ABC of Reading*. S.32.

⁴⁰ Ezra Pound, *How to read*. S.165.

In seinem Aufsatz *Das Wort und die Kultur* diskutiert Osip Mandel'stam ebenfalls Charakteristika und Bedeutung der Klassiker und äußert den Wunsch nach Wiederholung, der auch in Pounds Dichtung spürbar ist.⁴¹ Für Mandel'stam jedoch sind die »Klassiker« ausdrücklich nicht nur »Erinnerungen« – wie sie etwa im *Scriptor Ignotus* reproduziert werden –, sondern vielmehr »außergewöhnliche Vorahnungen«.⁴² Mit dieser subtilen Differenzierung versucht er jedem Aktualitätsverlust entgegenzuwirken, denn der Klassiker habe sein Sinnpotenzial noch nicht ganz entfaltet, bleibt ewiges Versprechen. Während Pound von großer Literatur »eternal freshness« verlangt, die sich das Werk von »damals« bis zum jeweiligen »Jetzt« kontinuierlich bewahrt, geht Mandel'stam also noch etwas weiter, indem er dessen Inhalt nicht einmal gegenwärtige Gültigkeit, sondern nur Prospektivität zugesteht: »Die spezifische Eigenheit klassischer Poesie ist, daß sie als das wahrgenommen wird, was sein müsste, und nicht als das, was bereits war.«⁴³ Die Überzeugung von einer potenziellen zukünftigen Bedeutung steht im Einklang mit Mandel'stams Verständnis von Dichtung als Dialog mit den Nachgeborenen: Adressat sei nie ein Zeitgenosse, sondern immer ein »Leser in der Nachwelt«.⁴⁴ Folglich fordert er eine offene Ausrichtung der Dichtung auf die Zukunft und erwartet einen zukünftigen Dialogpartner, ebenso wie er selbst es für die Dichter der Vergangenheit sein will. Für das Verhältnis zur Tradition gilt also, dass der Dichter keine Angst vor »Wiederholung« habe, im Gegenteil, ihn ergreife eine »tiefe Freude der Wiederholung«.⁴⁵ Der Rückgriff auf andere Texte ist nicht nur erlaubt, sondern sogar Programm dieser Modernisten – *par excellence* realisiert in Pounds *Cantos* und Eliots *Waste Land*.

Die spezielle Bedeutung Dantes und seiner *Commedia* in den Poetiken von Pound, Eliot und den Akmeisten erschließt sich aus deren Kulturkonzepten, die Aufgabe des Dichters, Traditionsverhältnis und letztlich sogar intertextuelle Arbeitsweise diktieren. Grundlegend ist hierbei ein Ge-

⁴¹ Aufgrund einiger signifikanter Gemeinsamkeiten im poetologischen Programm und im Dante-Bezug wäre eine genauere Gegenüberstellung beider Avantgardisten interessant. Als vergleichsweise weniger fruchtbar erweist sich jedoch Mandel'stams Lyrik für eine Untersuchung von Referenzen speziell auf die *Divina Commedia*.

⁴² Mandel'stam, Osip. *Das Wort und die Kultur*. S.85.

⁴³ Mandel'stam, Osip. *Das Wort und die Kultur*. S.85.

⁴⁴ Mandel'stam, Osip. *Über den Gesprächspartner*. S.12-14.

⁴⁵ Mandel'stam, Osip. *Das Wort und die Kultur*. S.85.

schichtverständnis, wie es Mandel'stam in seiner Vorstellung des Dichtens als Pflügen eines Feldes artikuliert:

Poesie ist ein Pflug, der die Zeit in der Weise aufreißt, daß ihre Tiefenschichten, ihre Schwarzerde zutage tritt. [...] Es gibt Epochen, wo die Menschheit sich nicht mit dem heutigen Tag begnügt, wo sie sich sehnt nach den Tiefenschichten der Zeit und wie ein Pflüger nach dem Neuland der Zeiten dürstet.⁴⁶

Dem Dichter präsentiert sich die Zeit als Schichtenfolge: Alle vergangenen Zeitalter lagern mitsamt ihren kulturellen Phänomenen, die sich in Texten manifestieren, in Schichten aufeinander. Diese gilt es umzupflügen, um längst vergessene Zeichen an die Oberfläche zurück zu holen und in einem neuen Text wieder lesbar zu machen. Die Aufgabe des Dichters ist das »Wiederschreiben« der vergangenen Kultur: Auf diese Weise wird sein Text zum kulturellen Gedächtnis. Dabei ist es allerdings nicht das Ziel, das Vergangene identisch zu restituieren, sondern es muss eine Reinterpretation erfolgen, wie sie auch Eliot fordert. Innovation realisiert sich in den Augen der drei Avantgardisten Pound, Eliot und Mandel'stam nicht in einem absoluten Neubeginn, sondern in einem neuen, synchronisierenden Blick auf das Vorgängige.⁴⁷ Die treibende Kraft für die sich im Schreiben vollziehende kulturelle Handlung ist eine von Mandel'stam bekundete »Sehnsucht nach Weltkultur«, die im Dialog mit den Texten aller Zeiten und Kulturen gestillt werden soll. Pounds *Cantos* zeugen in besonderem Maße von diesem Verlangen nach einer synchronen Koexistenz aller Kulturen und Texte. Aus dieser Idee ergibt sich in letzter Konsequenz das Bild einer a-chronischen oder anachronischen Geschichte. Der kulturell motivierte intertextuelle Dialog manifestiert sich im Text zwangsläufig in Form einer Heterogenität, die eine komplexe dynamische Zeitstruktur aufweist: denn die Zeiten aller Texte verschmelzen miteinander ebenso wie sich ihre Stimmen vereinigen.⁴⁸

Bemerkenswert ist, dass die Poetik der Akmeisten ein scheinbarer Widerspruch kennzeichnet: Obgleich das Kulturverständnis der Akmeisten insofern von einem »Konservatismus« geprägt ist, als das Speichern und

⁴⁶ Mandel'stam, Osip. *Das Wort und die Kultur*. S.84.

⁴⁷ Vgl. dazu Lachmann, Renate. *Gedächtnis und Literatur*. S.354f.

⁴⁸ Vgl. Lachmann, Renate. *Gedächtnis und Literatur*. S.359ff.

Bewahren zu kulturstiftenden Mechanismen erklärt werden, realisiert sich das damit verbundene dichterische Anliegen in Gestalt avantgardistischer Strategien wie Intertextualität, Synchronismus und Polyphonie.

Es ist wichtig, sich diese Charakteristika vor Augen zu halten, denn Dantes *Commedia* nimmt sie allesamt als Strukturprinzipien vorweg. In seinem Aufsatz *Gespräch über Dante* stellt Mandel'stam begeistert fest:

Udenkbar, Dantes Gesänge zu lesen, ohne sie auf die Gegenwart zu beziehen. Dazu sind sie geschaffen. [...] Sie verlangen einen Kommentar im Futurum. [...] [Dantes] Gegenwart ist unerschöpflich, unermesslich, unversiegbar.«⁴⁹

Hier wird dem mittelalterlichen Text eine ausgeprägte Prospektivität diagnostiziert: Die *Commedia* spricht den »Leser in der Nachwelt« an, sie verleitet den modernen Dichter zu einem Dialog. Nun ist es von größtem Interesse, sich darüber klar zu werden, mit welchen Mitteln ihr Autor diese Prospektivität erzeugt. Einen Hinweis darauf gibt uns Mandel'stam, indem er sagt, Dante sei »der größte Dirigent der europäischen Kunst, der die Formierung eines Orchesters um Jahrhunderte vorweggenommen hat.«⁵⁰ Aus diesen Worten geht hervor, dass die *Commedia* als ein polyphones Orchester wahrgenommen wird, dessen verschiedenartige Stimmen von Dante zusammengeführt werden. An anderer Stelle beschreibt Mandel'stam diese Polyphonie nochmals auf folgende Weise:

Sich Dantes Poem als lineare Erzählung oder nur als eine Stimme vorzustellen, ist völlig verfehlt. Lange vor Bach und in einer Zeit, als man noch keine monumentalen Orgeln baute, sondern nur sehr bescheidene, embryonale Prototypen des künftigen Monstrums, [...] baute Alighieri im Raum der Sprache eine unendlich mächtige Orgel, genoß bereits alle nur denkbaren Register, ließ die Bälge sich blähen, dröhnte und girrte mit allen Orgelpfeifen.⁵¹

In diesem Bild klingen zusätzlich andere Aspekte der *Commedia* an, nämlich die Wirkung ihrer melodischen Sprache sowie ihre beeindruckende

⁴⁹ Mandel'stam, Osip. *Gespräch über Dante*. S.145.

⁵⁰ Mandel'stam, Osip. *Gespräch über Dante*. S.173.

⁵¹ Mandel'stam, Osip. *Gespräch über Dante*. S.126.

Themenvielfalt. Letztere ist nicht zuletzt das Ergebnis der Synchronisierung unzähliger geschichtlicher Ereignisse:

Das Unvereinbare vereinend, veränderte Dante die Struktur der Zeit, und vielleicht auch umgekehrt: Er war gerade deshalb gezwungen, den Weg der Glossolie der Fakten, den Weg des Synchronismus durch Jahrhunderte getrennter Ereignisse, Namen und Überlieferungen zu gehen, weil er die Obertöne der Zeit hörte. Die von Dante gewählte Methode ist anachronistisch.⁵²

Fasst man die Resultate der besprochenen Darstellungsverfahren zusammen, oder umgekehrt, rekonstruiert man aus letzteren Dantes dichterische Zielsetzung, so liest sich sein Text als Zusammenschau aller vergangener Zeitalter und Kulturen, die vor allem das Ergebnis der Intertextualität der *Commedia* ist. Eine Reinterpretation liegt insofern vor, als bekanntlich sowohl die persönliche Beurteilung von Ereignissen und Figuren als auch christliche Umdeutungen zu den Darstellungsprinzipien gehören. Im Grunde kann der gesamte Bauplan der *Commedia* als Reinterpretation der Geschichte verstanden werden, da bei der Transposition aller Figuren und Verhältnisse der irdischen Welt in die drei Jenseitsreiche diese insgesamt einer fiktiven Neuordnung unterzogen werden. Damit demonstriert Dante wahrhaft einen neuen, synchronisierenden Blick auf das Vorgängige. Es scheint nun, als seien die zuvor genannten Grundsätze des akmeistischen Dichtungsprogramms auf Dantes *Commedia* zurückzuführen. Diese gilt der Avantgardegruppe als Musterbeispiel der Gedächtnisdichtung von nicht mehr zu überbietendem semantischen Volumen.⁵³ Aufgrund dieser kulturellen Leistung gilt Dante selbst als unumstrittenes Paradigma des intertextuellen dialogischen Dichters, in dessen Text Mandel'stam die berühmte Zikade des Zitats entdeckt, die nicht mehr verstummt: »Ein Zitat ist keine Abschrift. Ein Zitat ist eine Zikade. Es läßt sich nicht zum Schweigen bringen.«⁵⁴

⁵² Mandel'stam, Osip. *Gespräch über Dante*. S.171.

⁵³ Vgl. Lachmann, Renate. *Gedächtnis und Literatur*. S.387.

⁵⁴ Mandel'stam, Osip. *Gespräch über Dante*. S.119.

2.4 Der Dialog der Texte: Modelle von Intertextualität

Wenngleich sich die poetologischen Reflexionen der modernen Dichter in ihren individuellen Formulierungen voneinander unterscheiden, ist ihnen das Grundverständnis des literarischen Textes als Gedächtnisort der Kultur gemeinsam. Pound, Eliot und Mandel'stam erachten das Memorieren und Erinnern von Texten als notwendige kulturstiftende Mechanismen: Sie leisten Gedächtnisarbeit, indem sie in ihren eigenen Texten auf vorgängige referieren, die Gefahr laufen, vergessen zu werden. Auf den Punkt gebracht lautet die Formel: »Das Gedächtnis des Textes ist seine Intertextualität.«⁵⁵

Ausgehend davon stellt sich die Frage, wie man sich das Vorgehen der modernen Dichter bei der Herstellung des Kontaktes zwischen dem eigenen Text und einem Referenztext vorstellen darf. Ein schönes Bild für die intertextuelle Arbeitsweise findet sich im Manifest der Akmeisten (1913): Sie vergleichen sich mit Baumeistern, die mit Hilfe ihres Handwerkes die Vision eines zu errichtenden Gebäudes verwirklichen wollen. Der einzelne Stein ist das Wort, das als bereits vorhandenes Baumaterial vorgefunden wird und an jene Gebäude der Vorgänger erinnert, in deren Mauern es einst seinen Platz hatte. »Die Akmeisten heben diesen Stein mit Verehrung auf und setzen ihn ins Fundament ihres eigenen Gebäudes. Der Stein dürstet gleichsam nach einem anderen Dasein.«⁵⁶ Die Tradition wird als eine Herausforderung empfunden, auf die nur mit Architektur geantwortet werden könne – ganz so wie dies Pound und Eliot tun. Klar ist das Grundprinzip, zu untersuchen bleiben die Details.

Die Intertextualität des manifesten Textes ist immer Ausdruck der Haltung seines Autors zum Referenztext, da sie auf einer Interpretation

⁵⁵ Lachmann, Renate. *Gedächtnis und Literatur*. S. 35. Da zwar die Vorstellung vom Text als Gedächtnis und der intertextuellen Bezugnahme als Gedächtnisarbeit aus den Äußerungen der modernen Dichter deutlich hervorgeht, diesen jedoch eine gemeinsame, kohärente Metasprache fehlt, bietet es sich an, einige Beobachtungen mit Hilfe von Lachmanns Begriffsapparat zu beschreiben (vgl. ebd. S.19ff). Die Funktion der Texte als Gedächtnisorte und deren Relation untereinander wird dort wie folgt erklärt: »Texte sind Gedächtnisstifter einer Kultur: sie entwerfen selbst einen Gedächtnisraum und treten in einen sich zwischen den Texten erstreckenden Gedächtnisraum ein. So wie der Text in das Gedächtnistheater der Kultur als einen Außenraum eintritt, entwirft er dieses Theater noch einmal, indem er die anderen Texte in seinen Innenraum hereinholt.« (ebd. S.35).

⁵⁶ Mandel'stam, Osip. *Der Morgen des Akmeismus*. S.19.

desselben beruht. Folglich kann der durch den Kontakt zwischen den Texten entstehende Intertext so unterschiedliche Funktionen wie einerseits das Bewahren, andererseits das Verbergen und Entstellen der »Originalbedeutung«⁵⁷ erfüllen und ein gezieltes Verschieben von Sinn bewirken. Die folgende Besprechung der verschiedenartigen Manifestationen von Intertextualität in der Lyrik von Pound und Eliot orientiert sich an der von Lachmann vorgeschlagenen Unterscheidung zwischen drei Modellen von Intertextualität, der Partizipation, der Tropik und der Transformation.⁵⁸

Der Versuch einer sich im Schreiben vollziehenden Partizipation am Referenztext, dessen praktische Ausführung als Weiter- und Wiederschreiben verstanden werden kann, ist von einer »Sehnsucht nach der Weltkultur« oder einer »Lust der Wiederholung« motiviert, wie sie die Akmeisten proklamieren.⁵⁹ Im Gegensatz dazu verbirgt sich in der Tropik – wird sie im Sinne des Tropus-Begriffs Harold Blooms verstanden – ein Widerschreiben, denn es handelt sich dabei um den Kampf gegen die fremden Texte, die sich zwangsläufig in den eigenen Text einschreiben. Dieses zweite Modell realisiert sich im Bemühen, jeden Einfluss abzuwehren und die Spuren der Vorläufertexte zu löschen, wobei das Ziel letztlich immer deren Überbietung ist. Jenseits der vorwiegend affirmativen Partizipation einerseits sowie der adversativen Tropik andererseits situiert sich das Modell der Transformation: Hierbei liegt insofern eine größere Distanz zu den Vorgängertexten vor, als weder ein ernsthaftes Weiter- und Wiederschreiben noch ein gezieltes Widerschreiben angestrebt wird, sondern ein eher spielerisches Umschreiben stattfindet. In der Praxis werden häufig die Spuren verschiedenster fremder Texte übereinander geblendet, ineinander verschlungen, dabei entstellt und unkenntlich gemacht. Wird die

⁵⁷ Der Begriff »Originalbedeutung« oder auch »ursprünglicher Sinn« wird hier unter Vorbehalt verwendet: gemeint ist die Bedeutung des betreffenden Elements im Kontext desjenigen Prätextes, der zu diesem Zeitpunkt als Referenztext fokussiert wird. Tatsächlich mag diese »Originalbedeutung« wiederum eine Referenz auf einen anderen Prätext darstellen, usw. Im Rahmen meiner Textanalyse der modernen Gedichte verweist der Begriff in den meisten Fällen auf den Kontext der *Commedia*.

⁵⁸ Lachmann, Renate. *Gedächtnis und Literatur*. S.38f.

⁵⁹ Dieses erste Modell von Intertextualität kann die explizite Thematisierung des Schreibens als Gedächtnisarbeit beinhalten, wie es in der Lyrik der Akmeisten mehrmals der Fall ist und in Ezra Pounds Programmgedichten *Histrion* und *Scriptor Ignotus* beobachtet wurde.

Textaneignung mit einem dezidiert usurpierenden Gestus vollzogen, erfolgt nicht selten eine respektlose Umpolung der ›Originalbedeutung‹.

Im Vorfeld meiner Untersuchung konkreter Einzelfälle sei bereits darauf hingewiesen, dass die genannten drei Modelle nur als konzeptuelle Stütze für die Beschreibung verschiedener intertextueller Verfahren gedacht sind, da sie nicht klar voneinander abzugrenzen sind. Grundsätzlich gilt nämlich: »Alle Texte partizipieren, wiederholen, sind Gedächtnisakte, alle sind Produkte der Abweisung und der Überbietung des Vorläufertextes, alle haben neben manifesten Spuren fremder Texte und evidenter Transformationsformen kryptische Elemente [...]«⁶⁰

Nimmt man rhetorische Kategorien zu Hilfe, so besteht die Möglichkeit, im Rahmen der drei aufgezeigten Grundhaltungen der intertextuellen Bezugnahme zwei komplementäre Arten der Textaneignung zu unterscheiden: Während der Metonymismus auf einer Kontiguitätsbeziehung beruht, liegt dem Metaphorismus eine Similaritätsbeziehung zugrunde. Man kann von Metonymismus sprechen, wenn bei einer Berührung zwischen manifestem Text und Referenztext eine Verlagerung von Elementen des letzteren in den ersteren bewirkt und dabei ihr Sinn weitgehend konserviert wird – ähnlich wie der metonymische Ausdruck das Resultat der Verschiebung des semantischen Inhaltes eines Begriffes in einen angrenzenden ist. Eine konkrete Manifestation des Metonymismus kann beispielsweise das Zitat sein, das zu den Partizipationsfiguren gehört, denn in diesem »erscheinen die Grenzen zwischen den Texten verschoben, die Texte geraten gewissermaßen ineinander.«⁶¹ Obwohl sich die drei Modelle von Intertextualität nicht grundsätzlich auf die metonymische oder metaphorische Art der Textaneignung festlegen lassen, weist das Modell der Partizipation in logischer Konsequenz eine Tendenz zum Metonymismus auf. Eine metaphorische Bezugnahme zum Referenztext liegt vor, wenn dieser im manifesten Text als Trugbild erscheint, vergleichbar mit der Metapher, die ein Simulacrum des Verbum proprium ist. Anstelle einer Verschiebung wie im Fall des Metonymismus, findet im Metaphorismus sozusagen ein Sprung statt. Während ersteres mit Hilfe der bereits erwähnten sinnbewahrenden Partizipationsfiguren erfolgt, wird letzteres von den so genannten

⁶⁰ Lachmann, Renate. *Gedächtnis und Literatur*. S.39.

⁶¹ Lachmann, Renate. *Gedächtnis und Literatur*. S.39.

Sprung- und Umpolungsfiguren bewirkt, die den Originalsinn dekonstruieren.

Ist dies erst einmal geschehen, lesen sich die durch komplexe Transformationsvorgänge entstandenen intertextuellen Texte als Kryptogramme. Die Lektüre der manifesten Texte wird zum Versuch, die einzelnen Schritte der Transformation gedanklich zu rekonstruieren, ihre jeweilige Funktion zu begreifen und sich in diesem fortschreitenden Entzifferungsprozess allmählich der ›Originalbedeutung‹ zu nähern. Das Ziel dieser »recollectio der verborgenen Zeichen« ist die »Restitution des Gedächtnisses, das der Gesamttext repräsentiert«. ⁶² Der Leser kann also die im manifesten Text von den Prätexten hinterlassene Spur als eine »Leseanweisung für die in der Lektüre zu generierende Bedeutung« verstehen. ⁶³

⁶² Lachmann, Renate. *Gedächtnis und Literatur*. S.49.

⁶³ Greber, Erika. *Intertextualität und Interpretierbarkeit*. S.7. In diesem Zusammenhang wird folgendes festgestellt: »[...] dem intertextuellen Text ist das Bild seines impliziten Lesers wohl mehr noch als dem monologischen Text eingeschrieben. Der Leser ist an der Herstellung des Textsinns ebenso beteiligt wie der Autor [...]«. Dabei wird jedoch keineswegs behauptet, dass die intertextuelle Lektüre die einzig denkbare sei.

II INFERNO

Noi siam venuti al loco ov'io t'ho detto
che tu vedrai le genti dolorose
c'hanno perduto il ben de l'intelletto.¹

1 Pounds »Hell Cantos«: »Bog of stupidities«

1.1 Ein entstelltes Inferno: Der Verfall von Landschaft und Mensch

Angenommen Pound würde seine »Hell Cantos« nicht mit dem bereits im Präludium besprochenen Zitat aus Dantes *Inferno* »Io venni in luogo d'ogni luce muto« eröffnen – welche Elemente des manifesten Textes suggerieren dem Leser darüber hinaus die Szenerie einer »Hölle« und signalisieren die Referenz auf die *Commedia*?² Indem das besagte Zitat gezielt das *Inferno* als einen einzelnen bestimmten Referenztext aufruft, evoziert es mittels implizierter inhaltlicher Parallelisierung automatisch dessen Landschaft. Ein ähnliches Bild eines negativen Raumes scheint allerdings auch ohne dieses Referenzsignal als Eigenleistung des manifesten Textes allmählich vor den Augen des Lesers zu entstehen.

Der Sprecher befindet sich in einer übelriechenden, düsteren Sumpflandschaft, die von Ungeziefer und Fäulnis beherrscht ist. Dort vegetieren beispielsweise Menschen, die Pound als Lügner beschimpft, im »Sumpf der Dummheiten« dahin, während sich zu ihren Füßen inmitten der umgreifenden Verwesung die Würmer vermehren²:

The slough of unamiable liars,
bog of stupidities
malevolent stupidities, and stupidities,
the soil living pus, full of vermin,
dead maggots begetting live maggots, [...]
slow rot, foetid combustion, [...]. (Canto XIV, 68-85)

Jegliche Konturen sind in der Auflösung begriffen:

¹ »Wir sind zum Ort gekommen, wo ich sagte,/ Daß du die schmerzenvollen Leute findest,/ Die der Erkenntnis Gut verloren haben.« (Inf. III, 16-18).

² In den folgenden Blockzitaten hebe ich einige Lexeme, auf die ich mein besonderes Augenmerk richte, durch Unterstreichung hervor.

Black-beetles, burrowing into the shit,
 The soil a decrepitude, the ooze full of morsels,
lost contours, erosions. (Canto XIV, 53-55)

Mit dem Gestank der Verwesung – wie er bei Pound vom »slow rot« ausgeht – wird der Wanderer Dante erst im letzten Graben der *Malebolge* nahe am tiefsten Grund des *Inferno* konfrontiert. Nur die schlimmsten Sünder, nämlich die Fälscher, müssen den schrecklichen Geruch ertragen, den Dante mit dem von Kranken in mittelalterlichen Spitälern vergleicht:

| | |
|---|--|
| Qual dolor fora, se de li spedali Di Valdichiana tra luglio e 'l settembre, e di Maremma e di Sardigna <u>i mali</u> fossero in una fossa tutti insembre; tal era quivi, e tal <u>puzzo</u> n'usciva qual suol venir de le <u>marcite membre</u> . (Inf. XXIX, 46-51) | So wie wenn man von Juli bis September Die <u>Kranken</u> der Spitäler Valdichianas, Aus der Maremma und Sardinien alle In einem Graben hier versammelt hätte, So war es dort, solch ein <u>Gestank</u> erhob sich, Wie er aus <u>faulen Gliedern</u> pflegt zu kommen. |
|---|--|

Es ist tatsächlich der Verwesungsgestank, auf dessen Spur der Leser in jenen Gesang (*Inferno* XXIX) gelangt, der einige über die »Hell Cantos« verstreute Referenzen in wenigen Versen bündelt. Im *Inferno* wird die Strafe der Fälscher mit dem Schicksal eines anderen Volkes verglichen:

| | |
|---|--|
| Non credo ch'a veder maggior tristizia fosse in Egina il popol tutto <u>infermo</u> , quando fu l'aere sì pien di malizia, che li animali, infino al picciol <u>vermo</u> , cascaron tutti, e poi le genti antiche, secondo che i poeti hanno per fermo, si ristorar di seme di formiche. (Inf. XXIX, 58-64) | Ich glaube nicht, daß man ein größres Elend Beim <u>kranken</u> Volk Äginas sehen konnte, Als aus der Luft die große Seuche tobte, So daß die Wesen bis zum kleinsten <u>Wurme</u> Zu Boden fielen und die alte Menschheit, So wie die Dichter sicher uns berichten, Sich aus der Emsen Brut erneuern musste. ³ |
|---|--|

³ Dante bezieht sich hier auf einen griechischen Mythos, wonach Hera der Insel Ägina im Zorn eine furchtbare Pest schickte, weil Zeus sie mit der Nymphe Ägina, die von der Insel stammte und derselben den Namen gab, betrogen hatte. Alle Bewohner wurden dabei ausgerottet, bis auf den Sohn Äginas. Dieser bat Zeus, die Ameisen zu seinen Füßen zu Menschen zu verwandeln, und so geschah es. Vgl. Gmelin, Hermann. *Die Göttliche Komödie. Kommentar*. S.428.

Dante bringt die Sündhaftigkeit seiner Höllenbewohner mit Krankheit in Zusammenhang, das *tertium comparationis* ist der fortschreitende Verfall, sei er körperlich oder moralisch. Auch Pounds Figuren sind krank, ihre Bösartigkeit wird mit derselben Metaphorik sichtbar gemacht. Die »usurers« sind von Läusen, die »inciters to violence« von Milben befallen, und als letzte Steigerung sind einige Sünder, die er als »bores« bezeichnet, durch ekelhafte Hautkrankheiten stigmatisiert:

Usurers squeezing crab-lice, pandars to authority, [...]
 The air without refuge of silence,
 the drift of lice, teething, [...] (Canto XIV, 74-79)

the cowardly inciters to violence
n andh eaten away by weevils, [...] (Canto XV, 17-18)

In this *bolge* bores are gathered,
Infinite pus flakes, scabs of a lasting pox.
Skin-flakes, repetitions, erosions,
endless rain from the arse-hairs, [...] (Canto XV, 56-57)

Aus den Versen geht hervor, dass der anfänglich als Erosion der Landschaft zutage tretende Verfallsprozess langsam auf alle Ebenen übergreift, bis sich zuletzt die Auflösung seiner Bewohner vollzieht. Dabei wird nicht einmal die Sprache als notwendiges Medium der Darstellung verschont, sondern auch sie ist von Milben befallen – letztere sind nur eine der vielen Arten von Parasiten, welche die »Hell Cantos« bevölkern. Mit ähnlichem Ungeziefer quält Dante die »lauen Seelen« in der Vorhölle, die im Leben weder den Mut zum Guten noch zum Bösen hatten und für ihre Mitmenschen eine ähnliche, relativ harmlose und doch unangenehme Plage wie die Insekten selbst darstellen.

Questi sciaurati, che mai non fur vivi,
 erano ignudi, stimolati molto
 da mosconi e da vespe ch'eran ivi.
 Elle rigavan lor di sangue il volto,
 che, mischiato di lagrime, ai lor piedi
 da fastidiosi vermi era raccolto.
 (Inf. III, 64-69)

Die Elenden, die niemals lebend waren,
 Erschienen nackt und wurden ganz zerstoichen
 Von Mücken und von Wespen, die dort waren.
 Sie ließen Blut auf den Gesichtern rieseln,
 Mit Tränen untermischt bis zu den Füßen,
 Wo es getrunken ward von eklen Würmern.

Wie es im späteren Verlauf der Untersuchung noch einmal wesentlich deutlicher zutage treten wird, stellen Pounds »bores« als moderne Langweiler, die in ihrer Lethargie ebenfalls mehr tot als lebendig wirken, durchaus ein Äquivalent zu Dantes lauen Seelen dar. Dieser Art von unentschlossenen Sündern ähneln überdies die oben genannten »inciters to violence« – die mit den »courageous violent« (V.15) kontrastiert werden – aufgrund ihrer feigen Passivität, wenngleich sie noch viel boshafter sind. Nun interessiert, wie weit die Analogie fortgesetzt wird: werden Dantes Wucherer ebenfalls mit Läusen (»lice« V.74) bestraft? Dies ist offenbar nicht der Fall, denn ihre Strafe besteht darin, auf glühendem Sand zu sitzen und der großen Hitze schutzlos ausgesetzt zu sein. Um ihren vergeblichen Kampf gegen die aufsteigende Wärme zu veranschaulichen, bedient sich Dante des Bildes eines Hundes, der versucht, Flöhe und Mücken abzuwehren:

| | |
|--|--|
| Per gli occhi fora scoppiava lor duolo; | Aus ihren Augen brachen ihre Schmerzen. |
| Di qua, di là soccorrien con le mani | Sie kämpften überall mit ihren Händen |
| Quando a' vapori, e quando al caldo suolo: | Bald mit dem Dampf, bald mit dem heißen Sande. |
| Non altrimenti fan di state i cani | Nicht anders tun zur Sommerszeit die Hunde, |
| or col ceffo, or col piè, quando son morsi | Die sich mit Schnauze oder Pfote wehren |
| o da pulci o da mosche o da tafani. | Vor <u>Flöhen, Mücken</u> oder Bremsenstichen. |

(Inf. XVII, 46-51)

Liest man die Details des Vergleiches, so findet sich nun in den »pulci« aber wieder ein passendes Äquivalent für Pounds Läuse in der *Commedia*. Es verwundert nicht, dass sich zuletzt auch noch die Hautkrankheiten der »bores« als Rückgriff auf Dantes Text entpuppen. Dort sind es ausgerechnet die Fälscher, zu denen bereits die allererste Referenz führte, die damit gekennzeichnet sind: »dal capo al piè di schianze macolati« (»Von Kopf bis Fuß mit Krätze überzogen«. Inf. XXIX, 75). Wir befinden uns also immer noch bzw. wieder im 29. Gesang des Referenztextes, aus dem Pound so viele Elemente übernimmt. Obwohl der Vers im Zentrum dieses Berührungspunktes zwischen modernem und mittelalterlichem Text bereits zitiert ist, lohnt es, die unmittelbar darauffolgenden Terzinen des letzteren über die Fälscher zu lesen:

| | |
|---------------------------------------|---|
| E non vidi già mai menare stregghia | Nie sah ich einen Knecht den Striegel führen, |
| a ragazzo aspettato dal signorso, | Wenn er von seinem Herrn erwartet wurde, |
| né a colui che mal volentier vegghia, | Noch auch von dem, der ungern wach geblieben, |

come ciascun menava spesso il morso
 de l'unghie sopra sé per la gran rabbia
 del pizzicor, che non ha più soccorso;
 E sì traevan giù l'unghie la scabbia,
 Come coltel di scardova le scaglie
 O d'altro pesce che più larghe l'abbia.
 »O tu che con le dita ti dismaglie«,
 cominciò 'l duca mio a l'un di loro,
 »e che fai d'esse tal volta tanaglie,
 dinne s'alcun latino è tra costoro
 che son quinc'entro, se l'unghia ti basti
 etternalmente a cotesto lavoro.«
 »Latin siam noi, che tu vedi sì guasti«
 Qui ambedue rispuose l'un piangendo.
 (Inf. XXIX, 76-92)

Wie beide dort mit ihren eignen Nägeln
 Sich selber kratzten ob des wilden Juckens,
 Vor dem sie sich nicht mehr zu retten wußten.
 So rissen dort den Schorf vom Leib die Nägel
 Wie mit dem Messer Schuppen von den Karpfen
 Und andern Fischen, die noch größere haben.
 »O du, der mit den Fingern sich enthäutet«,
 Hat da mein Führer einen angesprochen,
 »Und der du sie als Zangen oft verwendest,
 Sag uns ob ein Lateiner unter denen,
 Die hier versammelt, so dir deine Nägel
 Zu dieser Arbeit ewig reichen mögen.«
 »Lateiner sind wir, die du so verstümmelt
 Hier beide siehst«, gab einer klagend Antwort.

Sowohl bei Pound als auch bei Dante sind bestimmte Sünder von Schorf und Schuppen überzogen.⁴ In beiden Texten ist der Anblick der Kranken nicht in einer starren Momentaufnahme fixiert, sondern ihr Leiden wird bewegt dargestellt, indem die Schuppen kontinuierlich von ihren Körpern herab rieseln – wenngleich der Vorgang unterschiedlich ausführlich beschrieben wird. Pounds Sprecher fokussiert dabei konsequenterweise diejenigen Körperpartien der Kranken, die schon die Sünder seiner allerersten Verse zur Schau stellen: »Skin flakes, repetitions, erosions,/ endless rain from the arse-hairs« (Canto XV, 56-57). Es ist zu beachten, dass der Vorgang des unaufhörlichen Herabfallens bei Dante sogar zwei von den bereits vorgestellten Bildern beherrscht: während es sich bei den Fälschern um Hautschuppen handelt, sind es im Fall der lauen Seelen Blut und Tränen, die ihnen vom Gesicht tropfen. Pound entschließt sich zur Imitation dieses Vorgangs, um den Prozess der langsamen Auflösung seiner Figuren darzustellen. Diesen überblendet er mit der zu Beginn der »Hell Cantos« beschriebenen Erosion der Landschaft, indem er die Lexeme beider Bilder – »skin flakes« und »erosions« – miteinander vermischt. Damit leistet er selbst die Rückführung zum Ausgangspunkt aller der Isotopie des Verfalls angehörenden Schilderungen. Die topografischen Strukturen in

⁴ Vgl. die von mir unterstrichenen Lexeme in Pounds Canto XV, 56-57 (»infinte pus flakes, lasting scabs of pox. Skin flakes«) sowie in Inf. XXIX, 75-92 (»le schianze«, »la scabbia«, »le scaglie«).

Dantes *Inferno* sind, analog zu deren sprachlicher Darstellung, übrigens weitaus weniger in der Auflösung begriffen als in Pounds Text.⁵ Denn Dantes (Text-)Landschaften sind für die Ewigkeit geschaffen.

Abgesehen von den besprochenen Details, lassen sich anhand der zuletzt zitierten Terzinen einige wesentliche Unterschiede zwischen den »Hell Cantos« und der *Commedia* feststellen. Im Gegensatz zu Pound nimmt sich Dante stets Zeit für außergewöhnlich einfallsreiche und anschauliche Vergleiche, um das Verhalten seiner Figuren mit Hilfe eines äquivalenten Phänomens noch präziser zu beschreiben. So leitet er die sinnlose Anstrengung der Fälscher, ihre Qual zu lindern, indem sie sich durch Kratzen ihrer eigenen Haut entledigen, mit dem Bild des Knechtes ein, der unmittelbar vor dem Ausritt die Pferde striegelt: Das *tertium comparationis* ist die situationsbedingte Eile aufgrund äußerster Ungeduld, die an Verzweiflung grenzt. Sobald die Lage der Fälscher erläutert ist, spricht der Höllenwanderer diese an, wodurch die Darstellung dramatisiert wird. Auf diese Weise entwickeln sich die Dialoge zwischen dem Wanderer und den Sündern, welche die *Commedia* so lebendig machen und im Gegensatz dazu in den »Hell Cantos« niemals stattfinden. Wie in unserem Beispiel erfüllen sie unter anderem die wichtige Funktion, die Seelen namentlich zu identifizieren und ihnen somit ihre Individualität zu verleihen.

Zuletzt sei auf einen grundlegenden thematischen Aspekt der »Hell Cantos« hingewiesen, der erst im Kontrast zum semantischen Inhalt der Passagen aus der *Commedia* vollends zutage tritt, obwohl er sich bereits in den ersten daraus zitierten Versen manifestiert. Dort nämlich wimmelt es nicht nur von Würmern, die sich unkontrollierbar vermehren, sondern sogar tote Maden gebären weiterhin neue Schädlinge: »dead maggots begetting live maggots« (XIV, 72). Das Unvorstellbare geschieht, aus unbelebtem Stoff entstehen Lebewesen, man nennt diesen in der Moderne noch rein hypothetischen Vorgang Archigonie. Pound schildert also einen »Erneuerungsprozess«. Von Erneuerung handelt auch der Mythos vom Schicksal des Volkes Äginas, den die zu Beginn des Kapitels zitierten Terzinen Dantes behandeln. Da die von Zeus bewirkte Erneuerung des Volkes eine Geste der Versöhnung darstellt, ist sie – ungeachtet der

⁵ Dante und Vergil gelangen nur einmal zu einer durch einen Felssturz verursachten Geröllhalde, deren Strukturlosigkeit mit der zerklüfteten Landschaft der »Hell Cantos« (Canto XIV, 53-55) annähernd vergleichbar ist. Vgl. Inf. XII, 4-11.

Tatsache, dass die Menschen aus Ameisen hervorgehen – zweifellos positiv zu bewerten. In den »Hell Cantos« resultieren aus der vermeintlichen »Erneuerung« neue Schädlinge: Es erfolgt also keine Verbesserung der Zustände, denn Schlechtes kann nur wieder Schlechtes hervorbringen. Hier wird das Übel nicht eingedämmt, sondern es breitet sich weiter aus.

Blendet man alle bislang zitierten Fragmente aus den »Hell Cantos« und die Passagen aus der *Commedia* übereinander, so entsteht eine nahezu unübersehbare Fülle von Verweisen. Diese verschlingen sich derartig ineinander, dass sie nur schwer wieder zu entwirren sind. Beginnt man bei einem Vers des manifesten Textes und verfolgt diesen zurück bis in den Referenztext, so trifft man dort in der unmittelbaren Nachbarschaft des fokussierten Referenzpunktes – der sehr unterschiedlich aussehen kann: manchmal handelt es sich um ein einzelnes Wort, das Pound zitiert, um ein Motiv, auf das er anspielt, oder um ein ganzes Bild, das kopiert wird – zufällig auf ein weiteres Partikel des Textes, das man wiederum aus anderer Stelle in den »Hell Cantos« kennt. Auf diese Weise entsteht ein wirres, ungeordnetes Netz von Verweisen, das sich über den Graben der Zeit zwischen den beiden Texten spannt. Wie meine Untersuchung zeigt, ist der Ausgangspunkt nicht immer zwangsläufig der moderne Text: Es entsteht der Eindruck, als werde das anfänglich einseitige Befragen der Vergangenheit, der Blick zurück in den älteren Text, allmählich unbemerkt von einem gleichberechtigten Dialog zwischen manifestem Text und Referenztext abgelöst. Dieser Dialog scheint nun nicht mehr verstummen zu wollen. Man erinnere sich an Mandel'stams berühmte Metapher vom Zitat als Zikade.⁶

1.2 Die infernalische Großstadt: Pounds Chaos vs. Dantes Ordnung

Im Präludium wurde die Frage gestellt, inwiefern Pound mit den »Hell Cantos« ein Bild der Gesellschaft seiner Zeit entwirft und wo er sein Inferno gegebenenfalls lokalisiert. Aus einem seiner Briefe erfahren wir: »The Hell Cantos are specifically LONDON, the state of the English mind

⁶ Vgl. Mandel'stam, Osip. *Gespräch über Dante*. S.119.

in 1919 and 1920.«⁷ Führt man sich die im letzten Kapitel betrachteten Verse vor Augen, so sorgt diese Antwort für Verwunderung, denn die Höllenlandschaft präsentiert sich als Chaos, und der unaufhaltsame Auflösungsprozess macht es unmöglich, Umrisse und Strukturen einer Stadt zu erkennen. Bislang wurde nicht erörtert, ob die beiden Cantos eine Stadt oder einen Naturraum abbilden, doch alle Anzeichen verweisen auf den letzteren: die fortschreitende Erosion des Bodens, der Sumpf und die Verwesung passen nicht in das Bild einer lebendigen, von der Menschenmasse beherrschten und organisierten Großstadt. Da Pound jedoch behauptet, es porträtiere die britische Metropole, gilt es zu erwägen, inwiefern Pounds Hölle den Lebensraum und die Gesellschaft der Moderne reflektiert. Dabei steht selbstverständlich die semantische Beziehung der »Hell Cantos« zur *Commedia* im Mittelpunkt des Interesses: Es liegt nahe, in den nun fokussierten Merkmalen der Großstadt die Differenzqualität des modernen Textes zu suchen, die bei dessen Berührung mit dem mittelalterlichen *Inferno* entsteht. Während die Textanalyse im vorhergehenden Kapitel zunächst in den Dienst einer Suche nach motivischen Gemeinsamkeiten zwischen der Höllenlandschaft des manifesten Textes und derjenigen des Referenztextes gestellt war, interessiert nun, worin sich der Raum der »Hell Cantos« aufgrund der ihm durch die Verortung im London des frühen zwanzigsten Jahrhunderts zugesprochenen »Modernität« von den Raumstrukturen des *Inferno* unterscheidet.

Die Großstadt als Lebensraum ist bekanntlich ein topisches Thema der modernen Literatur: Sie polarisiert, indem sie häufig entweder als Herausforderung oder als Bedrohung empfunden wird; infolge der Flut von Sinnesreizen, denen die Städter ausgesetzt sind, spricht man von ihrer Omnipräsenz. Pounds Sünder vegetieren unproduktiv und ohne erwähnenswerte Zirkulation im Raum in feuchten Gräben, anstatt vielbeschäftigt inmitten anonymer Mensentrauben auf asphaltierten Straßen durch Häuserschluchten zu eilen, wie wir es aus den Großstadtromanen von Dos Passos oder Döblin kennen, die etwa zur selben Zeit entstanden sind. Das moderne Inferno tritt uns tatsächlich nicht als Straßenlandschaft vor Augen. Im Gegenteil, charakteristische Lexeme wie beispielsweise Straße und Haus werden ausnahmslos vermieden: wahrscheinlich fielen auch sie

⁷ Vgl. Terrell, Carroll F. *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*. S.65. Das Zitat stammt aus einem Brief an John Drummond.

der umgreifenden, in Opposition dazu stehenden »erosion« zum Opfer. Offensichtlich gelingt es den Bewohnern der »Hell Cantos« nicht, ihren Lebensraum zu kultivieren und zu strukturieren, denn der Sprecher klagt darüber, dass er bei jedem Schritt Gefahr läuft, im tiefen Sumpf zu versinken: »One's feet sunk,/ the welsh of mud gripped one, no hand rail,/ the bog-suck like a whirlpool« (XV, 65-67). Dabei darf nicht übersehen werden, dass es sich keineswegs um ein natürliches Sumpfgebiet handelt, denn der Morast besteht ursächlich aus den Fäkalien der Menschen. Da die Kapitale London vollständig in der Allegorie des Sumpfes aufgeht, entbehrt die ›Großstadtlyrik‹ jeder Großstadtarchitektur.

Dennoch sind Pounds Sünder insofern ›Städter‹, als ihre Berufe auf urbane Einrichtungen verweisen und ihre Sünden eigentlich nur in einem solchen sozialen Umfeld möglich sind.⁸ Eine besondere Abneigung zeigt Pound beispielsweise gegenüber den Journalisten aufgrund ihrer Arbeitsweise:

And the betrayers of language,
 n and the press gang
 And those who had lied for hire;
 The perverts, the perverters of language,
 the perverts, who have set money-lust
 Before the pleasures of the senses. (Canto XIV, 24-29)

Die in der ausgesprochen subjektiven Darstellung skizzierten Verhältnisse können durchaus sowohl als Zeit- sowie als Großstadtphänomene interpretiert werden. Überdies ist es erwähnenswert, dass der Sprecher nie einzelnen, isolierten Individuen, sondern stets einem Kollektiv gegenüber steht, das sich aus verschiedenen Gruppen zusammensetzt. In den ersten Versen des Canto XIV wird von einer Rede an die Massen berichtet: Man stellt sich eine Großstadtkulisse vor, doch der darauffolgende Vers informiert darüber, dass sich das Publikum aus Würmern und Wasserschnecken zusammensetzt.⁹ Die »crowds« der »Hell Cantos« bilden sich aus Ungeziefer anstelle von Großstädtern – oder anders, der Autor betrachtet

⁸ Einige typische Städter der »Hell Cantos« sind beispielsweise die »politicians« (XIV, 2) »financiers« (XIV,22) »orators« (XIV, 80) und die sogenannten »preachers« (XIV, 81).

⁹ Die besagten Verse wurden bereits im Präludium meiner Arbeit zitiert.

Letztere als Ungeziefer. Obwohl die Stadt in ihrer Architektur visuell nicht präsent ist, macht sie sich dem Leser durch Lärm und Gestank bemerkbar:

Howling, as of a hen-yard in a printing-house,
 the clatter of the presses,
 the blowing of dry dust and stray paper,
 foetor, sweat, the stench of stale oranges,
 dung, last cess-pool of the universe, [...] (Canto XIV, 30-34)

Der Lärm setzt sich einerseits aus menschlichen Lauten – »howling« umfasst sowohl wildes Gebrüll, als auch Schmerzensschreie oder Heulen –, andererseits aus den Geräuschen von Druckereimaschinen zusammen. Im geschlossenen Raum der Arbeitsstätte herrscht Chaos, alle Sinnesorgane werden überreizt. Die Druckerei, die allein schon aufgrund ihrer Verbindung zur Tagespresse negativ besetzt ist, repräsentiert den mechanisierten Alltag und Lebensraum des modernen Menschen: Pound nimmt diesen Ort als ein »Inferno« wahr, das es in dieser Form in der Welt Dantes noch nicht gegeben hatte.¹⁰ Obwohl ersteres eindeutig der Zeit nach Beginn der Industrialisierung angehört, beschwört es durch bestimmte, vordringlich akustische Signale Dantes Unterwelt herauf. Das »howling« scheint in der Druckerei fehl am Platz, es entspricht weder dem alltäglichen Umgangston im beiläufigen Gespräch noch vereinzelt Zwischenrufen, selbst für eine außergewöhnlich laute Arbeitsstätte ist es ein unpassender Ausdruck. Die Geräuschkulisse des Hühnerhofes, mit dem Pound die Druckerei vergleicht, trifft es ebenso wenig. Es tönt eigentlich aus den Gräben des *Inferno*, aus den verzerrten Mündern der Sünder, ist die Vertonung ihrer Bosheit, Wutgebrüll über die Strafe, wildes Aufbegehren, oder Schmerzensschrei. Ferner verwundert es, dass in Pounds geschlossenem Raum ein derartiger Wind weht, der trockenen Staub aufwirbelt und verschiedenste üble Gerüche verteilt. Die oben zitierten Verse vermitteln den Eindruck, als sei das Heulen der Sünder und des Windes aus Dantes Unterwelt nie verstummt: tatsächlich ist es in Pounds Druckerei, einem ähnlich schrecklichen Ort, zu hören. Im Referenztext finden sich drei Terzinen, in denen der ganze sprichwörtliche Höllenlärm sowie ein Wirbelsturm toben:

¹⁰ Unter denjenigen Elementen der »Hell Cantos«, die wir in Dantes mittelalterlicher Welt nicht finden, stechen die »chewed cigar-butts« (XIV,86), das »condom« (XIV, 87) sowie die »steel wires« (XIV, 23) am deutlichsten ins Auge.

Quivi sospiri, pianti e alti guai
 risonavan per l'aere senza stelle,
 per ch'io al cominciar ne lagrimai.
 Diverse lingue, orribili favelle,
 parole di dolore, accenti d'ira,
 voci alte e fioche, e suon di man con elle
 facevan un tumulto, il qual s'aggira
 sempre in quell'aura senza tempo tinta,
 come la rena quando turba spira.
 (Inf. III, 22-36)

Dort hört ich Seufzer, Klagen, Weherufe
 In einer sternlosen Nacht ertönen,
 Weshalb ich erst in Tränen ausgebrochen.
 Verschiedne Sprachen, wilde Schreckenslaute,
 Worte des Schmerzes und Geschrei des Zornes,
 Schrille und heisre Stimmen, Händeschlagen,
 Vollführten ein Getümmel, das ohn' Ende
 In diesen zeitlos trüben Lüften kreiset,
 Wie Sand, gejagt in einem Wirbelsturme.

Auf diese Textstelle aus dem *Inferno* referieren mehrere Verse der »Hell Cantos«: zum einen jene, die vom »howling«, und »blowing« beherrscht werden, sowie zum anderen die zuvor zitierte Beschreibung des Sumpfes als ein bedrohlicher Strudel – »the bog suck like a whirlpool« (XV, 67) –, der letztlich ein ins Wasser verlagertes Wirbelsturm ist, und zuletzt natürlich die zusammenfassende Charakterisierung der modernen Hölle, in der Lärm und Wind erneut miteinander verschmolzen werden: »The air without refuge of silence« (XIV, 78).¹¹ Aus dem Vergleich des manifesten Textes mit dem Referenztext geht hervor, dass Pound einen bestimmten Lebensbereich der modernen Welt, den er mit Dantes *Inferno* assoziiert, mit denjenigen Elementen aus dem mittelalterlichen Text synthetisiert, die er als zeitlose Merkmale einer negativ zu bewertenden Umgebung betrachtet.

Bislang blieb unerwähnt, dass – nur ein einziges Mal – synekdochisch auf die Stadt London verwiesen wird:

[...] greasy as sky over Westminster,
 the invisible, many English,
 the place lacking in interest,
 last squalor, utter decrepitude, [...] (Canto XIV, 60-63)

¹¹ In unmittelbarer Nähe der Lexeme »howling« und »blowing« stellt der lateinische Begriff für den Gestank, »foetor«, eine Auffälligkeit dar. Aus welchem Grund wird gerade dieser Ausdruck verwendet? Obgleich in der Konkordanz der *Commedia* nicht aufgelistet, kann er als Referenz auf Dantes Werk, in dem sich zahlreiche lateinische Wendungen finden, gelesen werden. Der Begriff »foetor« fungiert als Signal, das auf die anderen englischsprachigen Referenzen in seiner Nachbarschaft und damit auf die intertextuelle Qualität der gesamten Passage aufmerksam macht.

Selbst der Anblick des Himmels über ›Westminster‹, der an sich vom Handeln des Menschen unberührt bleibt, wurde als hässliches Bild im Gedächtnis gespeichert. Bemerkenswert ist übrigens, dass als *pars pro toto* kein beliebiges Londoner Gebäude gewählt wurde: Bekanntlich wird der Bezirk um ›Westminster‹, in dem sich die Houses of Parliament befinden, synonymisch für den Sitz der Regierung verwendet. Letzterer wird von Pound als Zentrum des ›modernen Infernos‹ fokussiert, denn seine Empörung gilt vor allem anderen den politischen Sünden. Dante, der in der *Commedia* mehrmals Kritik an den Verhältnissen in Florenz verlauten lässt, vergleicht die krisengeschüttelte Stadt aufgrund ihrer ständigen politischen Richtungswechsel mit einer Kranken, die sich unerlässlich von einer Seite auf die andere dreht und niemals Ruhe findet.¹² In diesem Bild wird die im vorherigen Kapitel untersuchte Isotopie Krankheit mit der Stadt zusammengeführt und dort lokalisiert, ebenso wie es Pound in den »Hell Cantos« vollzieht. Und dennoch konstatiert sein Sprecher in abwertendem Tonfall, der Ort sei nicht von Interesse, seine Bewohner beinahe unsichtbar, als sei nichts mehr von Bedeutung, weil die Stadt und ihre Menschen bereits verloren sind.

Aufgrund der Absenz einer visuell erfahrbaren Stadtarchitektur ist eine Orientierung in Pounds Hölle nach wie vor unmöglich. Deshalb stellt sich die Frage, ob sich möglicherweise in einem anderen Aspekt ein strukturierendes Moment verbergen könnte. Die auf die »Hell Cantos« übertragene Erwartung einer systematischen Ordnung wird durch die strenge Gliederung der Jenseitsreiche in der *Commedia* geweckt, die im Fall des Inferno auf einer hierarchischen Ansiedlung der Sünder im strukturierten Raum beruht. Entscheidend ist dabei das Urteil des Autors Dante über seine fiktiven Figuren.

Einige ›Sünder‹ aus Pounds Hölle wurden bereits genannt. Wen finden wir außerdem an diesem Ort, wessen machen sich die Figuren schuldig und wie beurteilt ihr Autor die Sünden und Sünder? Lässt man diese Revue passieren, so folgen auf die »politicians«, die im Präludium betrachtet wurden, »profiteers« und »financiers«, »betrayers of language« und die »press gang« sowie »murderers«, »bigots«, »usurers«, »orators«, und »preachers«. All diese werden am Ende von Canto XIV zusammengefasst als »monopolists, obstructors of knowledge,/ obstructors of distribution«.

¹² Vgl. Purg. VI, 148-151.

In Canto XV wird die Aufzählung fortgesetzt mit »the sacchaescent«, »the pompous«, »the violent«, »conservatives«, »back-scratchers«, bis sie schließlich mit den »litigious« endet.

Die Erwartung, Pounds Figuren ebenfalls in einer nachvollziehbaren Hierarchie vorzufinden, wird enttäuscht: Ihre Reihenfolge scheint entweder beliebig oder die Ordnung, die der Leser im Chaos zu erkennen versucht, absichtlich durcheinander gebracht zu sein. Leicht ließen sich Gruppen von Sündern zusammenfügen, deren Sünden einander ähnlich sind oder aber eine Hierarchie von den harmloseren bis zu den schlimmsten Sünden aufstellen, so dass weniger Rätsel aufgegeben werden als beispielsweise mit der Platzierung von Mördern und Frömmern nebeneinander als Nachbarn. Dennoch fällt es schwer, an der Existenz eines sinnkonstitutiven Konzeptes zu zweifeln. Dieses könnte jedoch ganz anders aussehen, möglicherweise bereits in der Unordnung als mimetische Abbildung der als Chaos wahrgenommenen Moderne realisiert sein. Inwiefern präsentieren sich dem modernen Sprecher überhaupt dieselben Arten von Sünden und Sündern, denen Dante im *Inferno* begegnet?

Einige Sünder, deren Berufe oder sündhaftes Fehlverhalten ohne weitere Erklärungen oder Spezifizierungen nur kurz aufgerufen werden, wie die Berufsgruppe der Kleriker (Canto XV, 7) sowie solche, die als Frömmel, Heuchler und Schmeichler gelten, finden sich unter denselben oder sehr ähnlichen Bezeichnungen bei Dante. Für »the sacchaescent« und »the pompous« aus den ersten beiden Versen des Canto XV muss hingegen erst jeweils ein mögliches Äquivalent gefunden werden: naheliegend für den ersten Typus sind die Schlemmer, für den zweiten die Verschwender – diese beiden Sündergruppen siedelt Dante sicher nicht grundlos in benachbarten Höllenkreisen an. In diesem Beispiel wird nun deutlich, dass weniger das konkrete Vergehen von Bedeutung ist als die Motivation sowie die generelle Art und Weise des Fehlverhaltens. Pound wählt hier so spezifische Bezeichnungen für seine Sünder, dass man auf den ersten Blick keine Entsprechungen in der *Commedia* zu finden glaubt. Doch es geht darum, ganz so wie es uns Dante lehrt, das Wesen der Sünden zu erkennen: die Gemeinsamkeit der Schlemmer und Verschwender ist die Maßlosigkeit im Lebensstil. Aufgrund dieser leben sie im *Inferno* in benachbarten Kreisen. Zunächst scheinen »the sacchaescent« und »the pompous« untereinander nichts gemeinsam zu haben, aber durch die Rekonstruktion des

Gedankengangs Dantes wird plötzlich ein möglicher Grund ersichtlich, warum auch Pound die beiden Gruppen zu Nachbarn macht.

Folglich kann man feststellen, dass sich Pound entweder als Resultat seiner Beschäftigung mit der *Commedia* Dantes Urteilkriterien angeeignet hat, oder dass seine Denkweise derjenigen Dantes generell ähnelt – oder aber, dass Letzteres der Grund für Ersteres ist.¹³ Im Grunde ist es nur von untergeordneter Bedeutung, inwiefern der manifeste Text die spezifische Sünderhierarchie des Referenztextes spiegelt: Entscheidend ist allein die Tatsache, dass Pound hier den Willen zur Ordnung demonstriert, den er an Dante explizit bewundert und in seinen *Cantos* offenbar – zeitweise fast verzweifelt – zu realisieren versucht. Sowohl Pounds Äußerung über den Gesamtplan der *Cantos*, der sich unter bestimmten Aspekten an demjenigen der *Commedia* orientiert, sowie die folgenden Verse aus Canto XCIII lassen daran keinen Zweifel:¹⁴

Or »Perché« said the Boss
 »vuol mettere le sue idee in ordine?«
 »Pel mio poema.« (Canto XCIII, 107-109)

1.3 Kreaturen der Sünde: Usura und Geryon

Bei den meisten Sündern verweilt Pound nicht länger als zwei Verse, einen, in dem er sie aufruft, sowie einen zweiten, in dem er kurz angibt, mit welcher typischen Handlung sie gerade beschäftigt sind. Dabei fallen jedoch drei Arten ihrer »Sünden« allein schon durch wiederholte Erwähnung, noch mehr aber aufgrund ihrer Verbindung untereinander auf: der Geldhandel der Kreditoren und der »Missbrauch« der Sprache, die in einem Atemzug angeprangert werden, sowie die Ausübung von Gewalt. Wieder einmal ist ein Zusammenhang zwischen diesen Sünden auf den ersten Blick kaum zu

¹³ Meine These geht davon aus, dass Pound die besagten »Nachbarschaftsverhältnisse« in der *Commedia* nicht einfach nur unreflektiert übernimmt und dabei die Sünder geringfügig umbenennt, obwohl dies auch der Fall sein könnte.

¹⁴ Vgl. die besagte Äußerung Pounds zum Gesamtplan der *Cantos* in meiner Einleitung. Meine Übersetzung der hier zitierten italienischen Versfragmente aus Canto XCIII lautet: »Warum [...] wollen Sie Ihre Gedanken ordnen?« »Für meine Dichtung.«

erkennen, und es sei hier nur so viel gesagt, dass die Rekonstruktion desselben ausführlicher Erläuterungen bedürfte. Von Bedeutung für das Verständnis dieses Kapitels ist vor allem die Tatsache, dass Pound in letzter Konsequenz alle Sünden kompromisslos auf die Geldgier als ursprüngliches Motiv zurückführt und infolgedessen allesamt als Phänomene des Wuchers versteht.¹⁵ In seinem Aufsatz *Hell* (1934) formuliert Pound die These, dass aus allen Höllengräben des *Inferno* der Gestank des Geldes aufsteige: »[...] the whole hell reeks with money. [...] Deep hell is reached via Geryon (fraud) of the marvellous patterned hide, and for ten cantos thereafter the damned are all of them damned for money.«¹⁶ Dem Wucher gilt fortan Pounds größtes Interesse und infolgedessen beherrscht »Usura« nicht nur die »Hell Cantos«, sondern zieht sich leitmotivisch durch die gesamten *Cantos*.

In Canto XLV, dessen Titel »With Usura« lautet, macht Pound auf die diversen Auswirkungen des Wuchers auf allen Ebenen des gesellschaftlichen Alltags aufmerksam: »Usura« zerstöre die natürlichen Abläufe und

¹⁵ Ein kleiner Einblick in die komplexen Zusammenhänge sei durch knappe Erläuterung der gezielten Korrelationierung der beiden Sünden Geldhandel und Sprachmissbrauch gegeben. In direkter Nachbarschaft zu den »profiteers« und »financiers« halten sich die »betrayers of language/n and the press gang/« auf und einige Verse davon entfernt findet man neben einer weiteren Gruppe »usurers« die sogenannten »pets-de-loup«. Mit dieser Bezeichnung werden die Philologen der Universitäten beschimpft, deren Haltung Pound in einem Porträt veranschaulicht, das Züge einer Karikatur trägt: »pets-de-loup, sitting on piles of stone books,/ obscuring the texts with philology,/ hiding them under their persons.« Hier spricht Pound aus seiner Erfahrung als Dichter und Literaturkritiker, dessen eigene Schriften über Literatur sich als Alternative zur Sekundärliteratur der Philologen verstehen, da er mit deren wissenschaftlicher Arbeitsweise generell nicht einverstanden ist. Er sieht ihre Interpretationen als Bedrohung seiner Kunst, weil diese von Kommentaren »überwuchert« oder deren Sinn durch Festlegung gar »versteinert« wird. Überdies wirft er den Philologen vor, Gewinn aus fremdem Kapital machen zu wollen – Pound parallelisiert die Sekundärliteratur als Interpretation von Primärliteratur mit dem Wucherzins, da er der Meinung ist, beide bereichern sich an bereits vorhandenem Material, ohne selbst etwas Neues zu produzieren. Auch die »Sünden« der »betrayers of language« und der »press gang« führt Pound letztlich auf Geldgier zurück. Zusammenfassend charakterisiert er die beiden Gruppen als »the perverts, the perverters of language,/ the perverts, who have set money-lust/ Before the pleasures of the senses« (XIV, 27-29). Seine Kritik richtet sich gegen das Phänomen der Kommerzialisierung jeglicher Kunst. In der gezielten Funktionalisierung von Literatur sieht Pound den Betrug an deren Material, der Sprache.

¹⁶ Pound, Ezra. *Hell*. S.211.

Lebensbedingungen, der Geldhandel »überwuchere« sogar Kunst und Kultur. »Usura«, definitorisch paraphrasiert mit »sin against nature, [...] CONTRA NATURAM« (XLV, 13 bzw. 46), ist nach Meinung Pounds verantwortlich für die widernatürlichen Verhältnisse in der Gesellschaft, wie sie die Verrenkungen seiner Höllenbewohner veranschaulichen. In den »Hell Cantos« sind Mensch und Landschaft fruchtlos und unproduktiv weil der dort vorherrschende Wucher Feind des natürlichen Wachstums ist.¹⁷ Trotz seiner Verachtung für die »preacher« (XIV, 81), wird Pound nun selbst zum Prediger, indem er vor dem Schlimmsten warnt und prophezeit: »with usura/ hath no man a painted paradise on his church wall« (XLV, 5). Solange der Wucher geduldet werde, glaube er nicht daran, dass die Gesellschaft ein Paradies auf Erden konzipieren und realisieren könne. Die Kritik an den Politikern scheint implizit mit der Forderung verbunden zu sein, diese Praxis zukünftig zu unterbinden.

Nicht nur dieser eine zitierte Vers aus dem Usura-Canto verweist auf die Kunst, sondern es folgt eine Reihe bedeutender Künstler mitsamt Beispielen positiver künstlerischer Produktivität, die dem Wucher Visionen des Schönen entgegenstellen, wie er sie selbst – durch Vermehrung des Geldes ohne Produktion von Gütern – niemals hervorbringen könnte. Die Liste der Gegner Usuras führt ein Architekt und Bildhauer der Renaissance namens Pietro Lombardo an, dessen berühmtestes Kunstwerk Dantes Grab in Ravenna ist.¹⁸ Pound ist sich durchaus der Tatsache bewusst, dass seine Thesen bezüglich des Wuchers nicht auf breite Zustimmung stoßen: Mit Hilfe derartiger Anspielungen auf Dante scheint er sich bei einer Autorität in Sündenfragen rückversichern zu wollen. Dabei ist es jedoch fragwürdig, ob Pound den Stellenwert, den er dem Wucher unter den moralischen Verfehlungen zuschreibt, tatsächlich auf die *Commedia* zurückführen kann. Aus diesem Grund lohnt es, die Darstellungen dieser Sünde in den beiden Texten miteinander zu vergleichen.

Bislang wurde im Kontext der »Hell Cantos« immer von Sünden und Sündern gesprochen, Usura jedoch wehrt sich gegen diese Differenzierung, denn Pound personifiziert den Wucher: »the beast with a hundred legs,

¹⁷ An dieser Stelle sei an die bereits erwähnte »Urzeugung«, dem Entstehen von neuen Würmern aus bereits toten Maden, erinnert. In diesem unnatürlichen Vorgang sieht Pound ein Bild für das Prinzip des Wuchers.

¹⁸ Vgl. Terrell, Carroll. *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*. S.179.

USURA«, das Ungeheuer der »Hell Cantos«, das er im Kreis der Gewalttäter sein Unwesen treiben lässt. Spätestens das Bild des furchterregenden Tieres weckt Assoziationen mit den allegorischen Ungeheuern aus Dantes *Inferno*. Längst fällig ist die Frage nach der richtenden Darstellung von Wucher und Wucherern bei Dante.

Am Rand der inneren Hölle – Wohnsitz der Gewalttäter, Betrüger und Verräter – angekommen, erklärt Vergil die Einteilung dieses Bezirkes, während die beiden Wanderer rasten, um sich an eine erneute Steigerung des unerträglichen Gestankes zu gewöhnen.¹⁹ Zu den schlimmsten Gewalttätern, deren Handeln sich gegen Gott richtet, zählt Dante nicht nur die Gotteslästerer, sondern auch all jene, die gegen die von Gott geschaffenen Naturgesetze verstoßen, die Sodomiten und die Wucherer. Die Zuteilung Letzterer an diesen Ort sorgt beim Wanderer Dante für Überraschung, so dass Vergil erklären muss, inwiefern Wucher als Gewalttat gegen Gott verstanden werden kann:²⁰

E perché l'usuriere altra via tene,
per sé natura e per la sua seguace
dispregia, poi ch'in altro pon la spene.
(Inf. XI, 109-111)

Doch da der Wucherer andre Wege wandelt,
Verachtet er Natur und die ihr folget,
Da er auf andres seine Hoffnung setzte.

Das Prinzip des Wuchers wird verurteilt, da es eine unnatürliche Vermehrung darstellt. Diese Erklärung ist mit derjenigen in Pounds *Usura-Canto* nahezu identisch.²¹ Der Wucher ist ganz offensichtlich auch für

¹⁹ Gemäß den drei genannten Sündergruppen gliedert sich die innere Hölle in drei Kreise. Im ersten Kreis – insgesamt ist es der siebte des *Inferno* – büßen die Gewalttäter, die wiederum in drei Kategorien unterteilt und auf verschiedenen Stufen angesiedelt sind: die Gewalttäter gegen den Nächsten, gegen sich selbst und gegen Gott. Die zuletzt genannte Sünde wiegt in den Augen Dantes am schwersten, der in diesem Urteil Thomas von Aquin folgt, der sich wiederum an der *Nikomachischen Ethik* des Aristoteles orientiert.

²⁰ Nach Dantes Verständnis liegt eine Gewalttat gegen Gott bereits vor, wenn gegen die von ihm geschaffenen natürlichen Verhältnisse verstoßen wird. Darüber hinaus sei daran erinnert, dass sich die Bankiers und Wucherer bewusst dem göttlichen Befehl widersetzen, der Adam bei der Vertreibung aus dem Paradies auferlegt wurde, nämlich dass dieser sein Brot fortan im Schweiß seines Angesichtes verdienen solle.

²¹ Vergils Erklärung, auf welche Weise der Wucher gegen die menschliche Produktivität im Allgemeinen und die Kunst im Besondern arbeitet, stützt sich explizit auf die *Physik* des Aristoteles, in welcher festgelegt ist, dass die Kunst der Natur folgt und

Dante ein Phänomen, das ihn besonders fasziniert, denn ihm gelten ausführlichere Überlegungen als den anderen an sich spektakulären Sünden wie Mord und Suizid, mit denen es in der inneren Hölle konkurriert. Dantes außergewöhnlich tiefe Verachtung für Wucher und Wucherer, die zu Beginn des Gesanges mit dem beispiellos schrecklichen Gestank angekündigt wird, realisiert sich in seiner Haltung bei der sehr kurzen Begegnung mit den Sündern, an die er ausnahmsweise kein einziges Wort richtet. Ein weiterer Grund für die ungewöhnliche Schweigsamkeit des Wanderers mag große Furcht vor Geryon sein, dem namentlich aus der Mythologie bekannten Ungeheuer, welchem Dante die Aufgabe eines »Fährmannes« durch die Lüfte über dem Abgrund der inneren Hölle zuteilt. Im Hinblick auf seine neue Funktion als Symbolgestalt des Betrugers in der *Commedia* verändert Dante das dreigestaltige Wesen aus Vergils *Aeneis* (6. Gesang):

Ecco la fiera con la coda aguzza, [...]
 ecco colei che tutto 'l mondo appuzza! [...]
 E quella sozza immagine di froda [...].
 La faccia sua era faccia d'uom giusto,
 tanto benigna avea di fuor la pelle,
 e d'un serpente tutto l'altro fusto:
 due branche avea pilose infin l'ascelle;
 lo dosso e 'l petto e ambedue le coste
 dipinti avea di nodi e di rotelle.
 Con più color, sommesse e sopraposte
 non fer mai drappi Tartari né Turchi,
 né fuor tai tele per Aragne imposte.
 (Inf. XVII, 1-18)

Hier kommt das Ungeheuer mit spitzem Schwanze,
 Hier kommt es, das die ganze Welt verstänkert.
 Jene schmutzige Gestalt des Truges [...].
 Ihr Antlitz war das eines rechten Mannes,
 So gütig war nach außen ihre Miene,
 Und eine Schlange war der Rest des Leibes.
 Die Pranken waren zottig bis zur Schulter
 Und Brust und Rücken und die beiden Seiten
 Mit Knoten und mit Schnörkeln überzogen.
 Mehr Farben haben nie in Grund und Muster
 Der Tücher Türke und Tartar gewoben
 Und nie Arachne dem Geweb verliehen.

folgen muss: »ars imitatur naturam«. Überdies hält sich der Autor Dante mit seiner Verurteilung des Wuchers an verschiedene Schriften des christlichen Glaubens: Bereits in der Bibel heißt es, man solle für Leihgaben kein Entgelt verlangen [Lukas 6:35]. Thomas von Aquin, der das Verbot des Wuchers bekräftigt, stellt in seiner *Summa Theologicae* mehrere Belegstellen aus der Bibel und anderen Glaubensschriften zusammen, die sein Urteil rechtfertigen. Auch er orientiert sich zudem an Aristoteles, der in seiner *Nikomachischen Ethik* die Meinung vertritt, Geld dürfe immer nur ein Mittel sein, um den relativen Wert von Gegenständen und Dienstleistungen messen zu können, und die Erhebung von Zinsen auf geliehenes Geld verstoße absolut gegen die Natur, denn Geld dürfe nur bedingt durch eine Zunahme von Wertgütern wachsen. Zur Zeit Dantes verurteilte die katholische Kirche nachdrücklich die Praxis der Zinserhebung auf einen Kredit. Vgl. »Usury«, in: *Dante Encyclopedia*. S.848.

Das Zitat könnte noch fortgesetzt werden, denn Dante beschreibt Aussehen und Verhalten des eigenartigen Wesens in aller Ausführlichkeit. Vergil weiß den angsteinflößenden Geryon so zu behandeln, dass dieser die beiden Wanderer in stummer Folgsamkeit auf seinem Rücken über den gefährlichen Abgrund befördert. Der Gesang wird nicht von der Begegnung mit den Wucherern, sondern von der mit Geryon sowie vom Flug-erlebnis dominiert.

Verglichen mit Geryon wirkt Pounds Ungeheuer ›Usura‹ im wahrsten Sinne des Wortes farblos: seine Beschreibung beansprucht nur einen einzigen Vers.²² Pound übernimmt die Idee der Symbolgestalt für eine negativ bewertete Geisteshaltung, da diese auf eindrucksvolle Weise veranschaulicht, dass sich das Übel unkontrollierbar verselbständigt, und in seiner nun sinnlich erfassbaren Schrecklichkeit wahrhaftig eine Bedrohung darstellt. Dabei gesteht er dem gefüchteten Ungeheuer jedoch ebenso wenig Lebendigkeit zu wie seinen anderen ›menschlichen‹ Sündern.

1.4 Gesellschaftskritik: »Without dignity, without tragedy«

Obwohl die fragmentarische Beschreibung des modernen Inferno mitsamt seiner Sünder eindeutig von der Verachtung des Sprechers zeugt, lässt dieser im Grunde nie ein rationales Urteil verlauten, das die Ursachen der vorherrschenden Verhältnisse reflektiert. Ein einziges Mal jedoch unterbricht er seine Schilderung durch folgenden elliptischen Kommentar: »without dignity, without tragedy« (Canto XIV, 86). In dieser beiläufigen Äußerung verbirgt sich die Kernaussage des autoreflexiven Diskurses, die

²² Usura ist bei Pound Personifikation des Wuchers, Geryon bei Dante Allegorie des Betrugers. Dantes Geryon lebt in der inneren Hölle, die er sich mit den Gewalttätern, Betrügern und Verrätern teilt. Die Wucherer verbannt Dante auf die tiefste Stufe der Gewalttäter, an der Grenze zu den nächsten Sündern, den Betrügern. Folglich siedelt er den Wucher zwischen Gewalttat und Betrug an. Pound ist sich der Problematik einer eindeutigen Zuweisung des Wuchers – zu Gewalt oder Betrug – durchaus bewusst. Auch er entscheidet sich dafür, den Wucher ›Usura‹ in den »Hell Cantos« bei den Gewalttätern anzusiedeln, schreibt aber an anderer Stelle in Canto LI ganz nebenbei: »Geryon, twin with Usura« (V.65). Hier nennt er Geryon namentlich und versteht ihn wie Dante als Symbolgestalt des Betrugers. Seine Aussage lautet also, der Wucher sei mit dem Betrug nahe verwandt. Dies wiederum entspricht genau Dantes Einschätzung.

Aufschluß gibt über das den gesamten »Hell Cantos« zugrunde liegende Programm. Die Bekanntheit der prägnanten Worte ist allerdings T.S. Eliot zu verdanken, denn dieser greift Pounds Formulierung auf und gründet darauf seine Kritik an dessen Text. Obwohl die Rezension in ironischem Ton beginnt, beinhaltet sie ernsten Tadel:

It is, in its way, an admirable Hell, »without dignity, without tragedy«. [...] I find one considerable objection to a Hell of this sort: that a Hell altogether without dignity implies a Heaven without dignity also. If you do not distinguish between individual responsibility and circumstances in Hell, between essential evil and social accidents, then the Heaven (if any) implied will be equally trivial and accidental.

Mr. Pound's Hell, for all its horrors, is a perfectly comfortable one for the modern mind to contemplate, and disturbing to no one's complacency: it is a Hell for the *other people*, the people we read about in the newspapers, not for oneself and one's friends.²³

Lässt man Eliots negative Prognose bezüglich der Darstellung eines Paradieses vorerst unbeachtet bei Seite, so wird Pound ferner vorgeworfen, eine Reihe von Fällen sozialen Fehlverhaltens seitens seiner Zeitgenossen aus derart distanzierter Haltung aufzulisten, dass sich der Leser keineswegs zur Identifikation mit den Figuren aufgefordert fühle. Überdies impliziert Eliot, dass die »Hell Cantos« nicht die im Thema potentiell vorhandene Wirkung erzielen, den verschiedenen präsentierten Bösartigkeiten auf den Grund zu gehen, indem man nach der Ursache der gesellschaftlichen Missverhältnisse suche. Meine bisherigen Überlegungen zu Pounds Text stellen teilweise bereits eine Antwort auf Eliots Kritik dar bzw. sie fungieren nun als Vorlage für eine Stellungnahme dazu.

Die Verse des Sprechers der »Hell Cantos« verraten, dass der Wucher und die anderen »Sünden« seiner Mitmenschen in ihm eine starke emotionale Reaktion – abwechselnd Zorn und Verachtung – bewirken, obwohl er diese aus der Distanz beobachtet und nicht persönlich mit ihnen in Berührung gerät. Am Beispiel der Wucherer wird deutlich, wie sehr sich der Sprecher der »Hell Cantos« und der erzählende Wanderer der *Commedia* in ihrer Haltung gegenüber den Sünden und Sündern unterscheiden. Während die *Commedia* von den Begegnungen lebt, da diese den Erzählerbericht

²³ Eliot, T.S. *After Strange Gods*. S.12.

dramatisieren, verantwortlich sind für lebendige Stimmenvielfalt und Unmittelbarkeit, gibt es in den »Hell Cantos« überhaupt keine vergleichbaren Kontakte.²⁴ Dies ist ursächlich vor allem darauf zurück zu führen, dass es sich bei Pounds Sündern nicht um Individuen, sondern um Typen handelt. Im Unterschied dazu trifft Dante im *Inferno* nicht nur auf historische Persönlichkeiten aller Zeiten, denen er individuelle Züge verleiht, sondern ebenso auf persönliche Bekannte aus seinem irdischen Leben, sowohl Freunde als auch Feinde. All diese Figuren suchen in den meisten Fällen unaufgefordert das Gespräch mit dem Lebenden, sei es, weil sie ihre Schuld so sehr belastet, sie voll Neugier Nachricht von Ereignissen in ihrer irdischen Heimat begehren, oder weil sie die Gelegenheit nutzen wollen, die Fortdauer ihrer Spur auf Erden zu sichern.

Beim Vergleich der Sprecherinstanzen beider Texte ist von entscheidender Bedeutung, dass der Sprecher der »Hell Cantos« körperlich überhaupt nicht in Erscheinung tritt, sondern nur eine unsichtbare Stimme bleibt. Diese beschimpft die Höllenbewohner – oder, wenn man so will, Pounds Zeitgenossen – allerdings nicht etwa in einem Dialog mit ihnen, denn sie werden nie angesprochen. Stattdessen klingt der Bericht des Sprechers wie ein gemurmertes Selbstgespräch eines nicht unmittelbar betroffenen und doch verärgerten Passanten, so zum Beispiel angesichts derer, die er für Lügner hält: »The slough of unamiable liars,/ bog of stupidities,/ malevolent stupidities, and stupidities.« (XIV, 68-70). Man stelle sich den Sprecher als übel gelaunten Spaziergänger vor, der, in einen grauen Mantel gehüllt, sein Gesicht angewidert unter dem tief in die Stirn gezogenen Hut und dem hochgeklappten Kragen versteckt und die Hände in den Taschen vergräbt, um mit dieser Welt keinesfalls in Berührung zu geraten: Man denke dabei zum Beispiel an Eliots J. Alfred Prufrock, den

²⁴ Dantes Begegnungen finden bekanntlich nicht im irdischen Leben statt, in dem man die Menschen stets in einer zufälligen Situation antrifft und dabei nie ihr ganzes Wesen erfassen kann. Gemäß der Fiktion begegnet der lebendige Wanderer toten Seelen. Auerbach vertritt jedoch folgende These: »die Seelen des Danteschen Jenseits sind gar keine Toten, vielmehr die eigentlich Lebenden, die zwar die konkreten Daten ihrer Geschichte und ihres Wesens aus dem früheren Erdenleben schöpfen, jedoch diese Daten in einer Vollständigkeit, Gleichzeitigkeit, Präsenz und Aktualität zeigen, die sie während ihrer Erdenzeit kaum jemals erreicht und gewiß niemals einem Besucher offenbart haben.« Vgl. Auerbach, Erich. *Dante als Dichter der irdischen Welt*. S. 174.

wir im nächsten Kapitel kennenlernen. Dieser hält jedoch im Gegensatz zu Pounds namenlosem Wanderer weniger über seine Mitmenschen als über sich selbst Gericht.

Das mehrmalige monologische Wiederholen elliptischer Satzfragmente erweist sich als Kennzeichen der Sprache der modernen Sprecher. Eva Hesse nennt den »bog of stupidities« in ihrer Übersetzung einen »Sumpf der Beschränktheit«. Die wiederholte Wiedergabe dieses subjektiven Eindrucks suggeriert, dass der Sprecher seine Umwelt verstört wahrnimmt; unabhängig vom Charakter seiner Mitmenschen ist es hier seine Kognition, die »beschränkt« ist, die keinen klaren Sinnzusammenhang zu erkennen vermag. Demnach ist sein Urteil über die Sünden und Sünder vor allem subjektiv-emotionaler Art. Pound wendet sich in diesem Punkt ganz von Dante ab, der mit dem Prinzip des *contrapasso*, einem gemäß göttlichem Urteil gerechten Gesetz der konformen Vergeltung, arbeitet.²⁵

Dantes Anwendung des *contrapasso* offenbart den Rückgriff auf ein ethisch-theologisches System und erzeugt damit den Eindruck größerer Objektivität als bei Pound. Es ist übrigens kaum vorstellbar, dass der Wanderer Dante die Höllenbewohner in ähnlichem Ton beschimpfen würde, er verhält sich meist respektvoll in seinem Wunsch, ihre Beweggründe und somit die Ursache der Sünden zu begreifen. Dantes Bestrafung der Sünder erfüllt überdies zwei andere Funktionen: sie bietet seinem Erfindungsreichtum einen legitimierten Rahmen und dient dem didaktischen Anliegen der *Commedia*, der letztendlichen Reformation der Gesellschaft. Es mag scheinen, als unterscheide sich Pound auch in dieser Hinsicht von Dante, denn von Vorschlägen für eine Rehabilitierung und einer Aussicht auf bessere zukünftige Verhältnisse war in den »Hell Cantos« bisher keine

²⁵ Das Prinzip des *contrapasso* entscheidet über die Zuweisung entsprechender Strafen – zumeist entweder in Analogie oder als Kontrast – zu den verschiedenen Sünden. Dante übernimmt den Begriff von Thomas von Aquin. Als Rechtsprinzip stammt er vom biblischen *lex talionis*, dem Vergeltungsrecht, ab, das vorsieht, der Sünder müsse auf dieselbe oder möglichst ähnliche Weise bestraft werden, wie er sündigte. Die Vorstellung einer von Gott verhängten Strafe entspricht dem Wunsch nach umfassender Gerechtigkeit. Dante interpretiert diese nicht als göttliche Rache, sondern als Erfüllung eines Schicksals, das der Mensch während seines Lebens frei gewählt hat. Bei seiner Verwendung des *contrapasso* verschmelzen Imagination und didaktisches Anliegen, um dem letztendlichen Ziel der *Commedia* zu dienen: der Reformation einer Gesellschaft, die er am Rande des moralisch-ethischen Zerfalls sieht (vgl. Purg. XXXII, 103).

Rede.²⁶ Derartiges darf man dort nicht erwarten, denn während die Seelen in der *Commedia* echte Bereitschaft zu Selbsterkenntnis und Schuldbekennnis zeigen, verweigert Pound seinen Figuren nicht nur jede Einsicht in ihre Schuld, sondern allgemein in ihren Daseinszustand. Pound schreibt eine Art Satire auf die Gesellschaft und macht seine Mitmenschen dabei lächerlich, aber er reformiert sie nicht. Das Leid der Sünder klingt aus ihren Schreien, doch sind sie sich deren Ursachen nicht bewusst. Vielmehr gehen sie ungehindert ihren alltäglichen Geschäften nach und setzen dabei ihr Fehlverhalten fort. Obwohl der Sprecher mit seiner Darstellung ein negatives Urteil über sie fällt, scheinen sie (noch) nicht zu ewiger Buße verurteilt worden zu sein. Man neigt zur Annahme, dass Pounds Figuren wie diejenigen Dantes tote Seelen seien, da sie sich in der Hölle befinden. Stattdessen aber erklärt Pound diese Menschen nicht für tot: Sie sind lebendige Zeitgenossen, die sich selbst ihre Welt zu einer irdischen Hölle machen.

Fragt man, warum Eliot letztere in seiner Kritik als »admirable hell« bezeichnet, so kann die Antwort darauf nur lauten, dass er sie weniger ernst nimmt als Dantes *Inferno* und davon überzeugt ist, auch Pound selbst sei seinem Text mit weniger Ernst begegnet als sein Vorbild. Eliots Enttäuschung beruht vor allem auf der Tatsache, dass er den Begriff der Sünde grundsätzlich anders interpretiert als Pound, denn er legt weitaus mehr Wert auf dessen moralphilosophische und religiöse Implikationen – deshalb beinhaltet seine Rezension den impliziten Vorwurf einer gewissen moralischen Oberflächlichkeit. Im Gegensatz zu Eliots Ansprüchen erfüllt sich Pounds Anliegen in der Kritik an den gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen seiner Zeit. Man sollte nicht aus den Augen verlieren, dass die Charakterisierung der »Hell Cantos« mit Hilfe der Worte »without dignity, without tragedy« von ihm selbst stammt: Seine Darstellung betont bewusst die Trivialität moderner Sünden. Obwohl die vorgeführte Sündergesellschaft in ihrer charakterlichen Verkommenheit fast ein tragisches Bild ergibt, sind Pounds Sünder im Einzelnen nicht wahrhaft tragisch, sondern sie wirken lächerlich.

²⁶ Es sei jedoch nicht vergessen, dass die »Hell Cantos« in einem Vergleich lediglich höchstens dem *Inferno* entsprechen, eine Läuterung der Gesellschaft oder gar ein Paradies auf Erden eventuell in der großen Menge der restlichen *Cantos* zu suchen sind.

2 Eliots *Prufrock* und *Waste Land*: »I had not thought death had undone so many«

2.1 Stimmen aus dem Jenseits in Widmung und Epigraph

Eliots *Love Song of J. Alfred Prufrock* (1910/11) nimmt im Gesamtwerk den Platz des ersten Gedichts seiner frühesten Sammlung ein, die im Jahr 1917 unter dem Titel *Prufrock and Other Observations* veröffentlicht worden war. Dieser Sammlung steht eine Widmung an den verstorbenen Freund Jean Verdenal voran, die folgendes fremdsprachiges Zitat enthält:

| | |
|---|---|
| Or puoi la quantitate | Nun kannst du ermessen |
| comprender dell'amor ch'a te mi scalda, | Der Liebe Macht, mit der ich für dich brenne, |
| quando dismento nostra vanitate, | Wenn ich selbst unsre Nichtigkeit vergessend, |
| trattando l'ombre come cosa salda . | Den Schatten wie ein festes Ding ergreife. |

Da Eliot den italienischen Versen weder eine Quellenangabe noch einen Kommentar beifügt, bleibt es dem Leser überlassen, diese auf Dantes *Commedia* zurückzuführen und ihnen ins *Purgatorio* zu folgen.¹ Die Worte des antiken Dichters Statius an sein Vorbild Vergil, die nun der moderne Dichter Eliot an seinen Freund Verdenal richtet, sind Ausdruck größter Verehrung. Diese ist das offensichtliche *tertium comparationis* der Beziehungen der beiden Sprecher – der von Dante fikionalisierte Statius und T.S. Eliot – zu ihren Adressaten. Indem Eliot den Zitatcharakter der entliehenen Verse durch Kursivdruck hervorhebt, macht er auf ihre Herkunft aus einem anderen Kontext aufmerksam.

Zunächst ist das Zitat lediglich ein einzelnes begrenztes Partikel eines fremden Textes, das nur punktuell auf eine Szene verweist und eine Parallele zwischen den an sich sehr verschiedenen subjektiven Sprechsituationen suggerieren soll. Doch es ist ebenso denkbar, dass es auf einen übergreifenden Aspekt und damit pauschal auf die gesamte *Commedia* verweisen möchte. Trifft dies zu, so darf man Dantes Text als zentralen

¹ Vgl. Purg. XXI, 133-136. Dieser Gesang handelt von der bereits in Kapitel 1.2 angesprochenen Begegnung der Wanderer Dante und Vergil mit dem römischen Dichter Statius. Im Anschluss an sein Bekenntnis zur Nachfolge Vergils versucht dieser sein Vorbild zu umarmen – das Bemühen scheitert, denn die körperlosen Schatten können einander nicht berühren. Die von Eliot zitierten Worte kommentieren die missglückte Umarmung.

Referenztext der gesamten Gedicht-Sammlung ansehen, der in seiner Funktion als gemeinsamer Bezugspunkt die darin enthaltenen Einzeltex-te bündelt.²

Dem *Love Song of J. Alfred Prufrock* ist außerdem ein Epigraph vorangestellt. Bevor der fiktive Sprecher Prufrock seinen Reflexionen hinsichtlich einer wichtigen persönlichen Entscheidung Ausdruck verschafft, kommt eine Stimme aus einer anderen Welt zu Wort:

| | |
|--|---|
| S'io credessi che mia risposta fosse | Wenn ich müßt glauben, meine Antwort ginge |
| A persona che mai tornasse al mondo, | An jemand, der zur Welt wird wiederkehren, |
| Questa fiamma staria senza più scosse. | So würde meine Flamme nicht mehr zucken. |
| Ma per ciò che giammai di questo fondo | Jedoch weil niemals aus dem tiefen Grunde |
| Non tornò vivo alcun, s'ïodo vero, | Ein Wesen, hör ich richtig, lebend heimkehrt, |
| senza tema d'infamia ti rispondo. | Kann ich dir ohne Schande Antwort geben. |
| (Inf. XXVII, 61-66) | |

Mit diesen Versen leitet Dantes historische Figur Guido da Montefeltro in *Inferno* XXVII den Bericht über sein irdisches Schicksal und den Grund für seine Verbannung in den achten Graben des achten Höllenkreises ein: gegen Ende eines Lebens voller Hinterlist hatte er sich im Alter aus Sorge um sein Seelenheil zur Reue entschlossen und war dem Franziskanerorden beigetreten. Dann jedoch war er – verführt durch das Versprechen des Papstes Bonifaz, ihn von jeder Schuld freizusprechen – rückfällig geworden und hatte diesem noch einmal bewusst schlechten Rat erteilt. Nun muss er die Strafe für die falschen Ratgeber erdulden. Er spricht aus einer Flamme zu Dante und Vergil – in der Annahme, dass seine beiden Zuhörer ebenfalls ewig in der Hölle bleiben müssen und somit sein Geständnis nicht an die Lebenden weitergeben können.

² Im Fall des *Waste Land* findet sich ebenfalls das erste Referenzsignal bereits in der Widmung. Darin dankt Eliot demjenigen, der ihn maßgeblich bei der Fertigstellung seines berühmtesten Gedichtes unterstützt hat: »For Ezra Pound/ *il miglior fabbro*.« (vgl. Purg XXVI, 117: »fu miglior fabbro del parlar materno«). Diesen Ehrentitel des »besten Schmiedes der Muttersprache« entnimmt Eliot aus der Rede des stilnovistischen Dichters Guinizelli, der den Wanderer Dante mit diesen Worten auf die Anwesenheit des provenzalischen Trobadors Arnaut Daniel hinweist. Eliot bedient sich dieser Bezeichnung zur Bezeugung seiner *admiratio* für Ezra Pound analog zu derjenigen Guinizellis und Dantes für den Provenzalen.

Aus welchem Grund stellt Eliot seinem Gedicht dieses Zitat aus der *Divina Commedia* voran? Darf man davon ausgehen, dass der Epigraph als eine Art »Vorwort aus fremder Feder« die Funktion hat, den Leser auf die Lektüre des von Eliot selbst verfassten Teils vorzubereiten? Versteht man das Zitat als Interpretationshilfe, so liegt es in diesem Fall nahe, von einer Analogie hinsichtlich der Sprechsituation der beiden Figuren Guido da Montefeltro und J. Alfred Prufrock auszugehen. Die Suche nach Gemeinsamkeiten führt zur Beobachtung, dass beide Sprecher im Begriff sind, als Folge einer Selbstanalyse ein Geständnis der eigenen Schuldigkeit bzw. anderer konsequenzenreicher charakterlicher Schwächen abzulegen. Während sich Dantes Figur im Rahmen der Fiktion tatsächlich in der Hölle befindet, beschreibt Prufrock seine schmerzvolle Erfahrung mit seiner Umwelt als subjektiv erlebte »innere Hölle«.

Eliot nimmt eine Transposition vor, indem er den Epigraphen aus der von Dante vor theologisch-philosophischem Hintergrund mit großem Ernst dargestellten Höllenszenerie herauslöst und stattdessen in den objektiv betrachtet weniger folgenschweren Kontext des selbstironischen »Love Songs« eines modernen Menschen verlagert, der lediglich an seiner eigenen Unentschlossenheit und Unfähigkeit zur Kommunikation scheitert.

In der emotionalen Haltung der beiden Figuren Guido und Alfred lassen sich weitere Parallelen der Charaktere feststellen, wie beispielsweise ihr Selbstmitleid, der Wunsch nach Befreiung von ihrem als schmerzhaft empfundenen Daseinszustand sowie ihre sehr begrenzte Einsicht in die eigene Unzulänglichkeit, gepaart mit dem Unvermögen, eine Änderung ihrer Lage herbeizuführen. So groß ist die Angst Guido da Montefeltros vor der eigenen Schande in der irdischen Welt und diejenige Prufrocks vor dem bereits selbst prophezeiten Versagen, dass beide Sprecher das Bekenntnis fürchten. Im Unterschied zu dem von Dante für die Höllenbewohner konzipierten Schattenleib ist Prufrock in Eliots Text noch physisch lebendig, seine mutlose Trägheit und die daraus resultierende Isolation verurteilen ihn jedoch zu einem ähnlichen Schattendasein. Die Bewegung der beiden Sprechakte ist der verzweifelte Versuch eines Schrittes aus der Einsamkeit, zu der beide aus verbalem Verschulden bzw. Versagen verdammt sind – Guido da Montefeltro wegen seiner falschen Ratschläge und Prufrock, weil es ihm nicht gelingt, mit Hilfe von Worten eine zwischenmenschliche Beziehung aufzubauen.

2.2 Die Höllenwanderung Prufrocks: »Let us go then, you and I«

Der Sprecher J. Alfred Prufrock beginnt seinen ›Love Song‹ pseudodialogisch, indem er sich an einen nicht identifizierbaren Adressaten wendet: »Let us go then, you and I...« (V.1) . Über die Identität seines Gegenübers wurde viel spekuliert, sei es Prufrocks *alter ego*, der jeweilige Leser oder notwendigerweise ein Zeitgenosse Eliots, dem die Kenntnis der spezifischen *conditio humana* des modernen Menschen unterstellt wird. Meine Interpretation schlägt eine weitere Möglichkeit vor, welche die Verse Eliots noch enger an das vorangestellte danteske Motto bindet: Einiges spricht dafür, dass sich Prufrock als fiktiver Sprecher mitunter entweder an Guido da Montefeltro, den Höllenbewohner, oder an Dante, den Höllenwanderer, wendet, und damit Kontakt zu einer Figur aus der *Commedia* aufnimmt – ebenso wie in Analogie dazu auf nicht-fiktionaler Ebene der empirische Autor Eliot einen Dialog mit Dante Alighieri führt.³ Die letzten Verse der ersten Strophe untermauern meine These, denn sie erinnern sehr an die zu verschiedenen Anlässen wiederholten mahnenden Worte Vergils, Dante solle ihm als seinem Führer folgen und nicht weiter fragen.⁴ Hier diktiert Prufrock: »Oh do not ask, ›What is it?‹/ Let us go and make our visit.« (V.11/12).

Aus dem Kontext geht hervor, dass er mit diesen Worten seinen Begleiter zu einem gemeinsamen Besuch bei einer Dame einlädt, dem eine bestimmte Absicht zugrunde liegt. Die imaginierten Stationen seines Weges lösen Reflexionen aus, die sein Vorhaben an sich – das offenbar in der Werbung um besagte Dame besteht – sowie die konkrete Vorgehensweise dabei immer wieder in Frage stellen: »So how should I presume?/ [...] And should I then presume?/ And how should I begin?« (V.54; 68/69). Offensichtlich hält er sein Anliegen für derart bedeutend, dass jedes Zögern gerechtfertigt ist: »a hundred indecisions, [...] a hundred visions and revisions« (V.32/33). Es gilt, alle eventuellen Konsequenzen abzuwägen und sich über folgendes klar zu werden: »Do I dare/ Disturb the universe?«

³ Dieser Vorschlag lässt sich im Gedicht nur punktuell nachvollziehen, ist allerdings auch nicht als einzig sinngebende Leseweise gedacht, sondern als Option auf eine zusätzliche Verständnisebene angeboten. Die Dynamik des Gedichts spricht gegen eine eindeutige Festlegung.

⁴ Beispiele für eine solche Bemerkung Vergils, nicht nur Dante gegenüber, finden sich unter anderem in *Inferno* III, 96 und Inf. V, 24.

(V.45/46). Ähnliche Zweifel hinsichtlich seiner persönlichen Eignung für die bevorstehende Jenseitsreise äußert Dante an mehreren Stellen. Insbesondere im zweiten Gesang des *Inferno* überkommt Dante tiefe Mutlosigkeit, so dass er beinahe auf die Reise verzichten möchte, die vor ihm nur Aeneas und Paulus unternommen haben:

| | |
|--|---|
| <p>»[...] Ma io perché venirvi? O chi'l concede? Io non Enea, non Paolo sono: me degno a ciò né io né altri crede. Per che, se del venire io m'abbandono, temo che la venuta non sia folle se' savio; intendi me' ch'io non ragiono.« E qual è quei che disvuol ciò che volle e per novi pensier cangia proposta, sì che dal cominciar tutto si tolle, Tal mi fec'io in quella oscura costa, perché, pensando consumai la 'mpresa che fu nel cominciar cotanto tosta. (Inf. II, 31-42)</p> | <p>»Doch was steig ich hinunter? Wer erlaubt es? Ich bin Äneas nicht, nicht Paulus bin ich, Und niemand wird mich dafür würdig halten. Drum, wenn ich mich hinunterführen lasse, Fürcht' ich, man wird mich vermessen nennen, Doch du bist weise und kannst besser denken.« Und so wie der, der nicht will, was er wollte, Und neuen Vorsatz für den alten tauscht, So daß er sein Beginnen ganz verlassen, So ist mir an dem dunklen Hang geschehen, Dieweil ich in Gedanken durchgestanden Die Reise, die ich erst so frisch begonnen.</p> |
|--|---|

Die Antwort Vergils auf die Mutlosigkeit Dantes bringt das Dilemma Prufrocks und damit nach Meinung Eliots und Dantes ein Hauptproblem des Menschen mit anderen Worten auf den Punkt:

| | |
|--|--|
| <p>»S'i' ho ben la parola tua intesa [...] l'anima tua è da viltate offesa; la qual molte fiате L'omo ingombra sì che d'onrata impresa lo rivolve, come falso veder bestia quand'ombra.« (Inf. II, 43-48)</p> | <p>»Sofern ich Deine Worte recht verstanden, Hat Feigheit deine Seele angefochten. Sie hat die Menschen oft zurückgehalten Und sie von großen Taten abgewendet, Wie falsche Bilder Tiere, wenn sie scheuen.«</p> |
|--|--|

Prufrocks mehrmalige Frage »How should I presume?« erinnert überdies an die Fragen Dantes an Vergil, auf welche Weise er die Seelen ansprechen sollte: Den Protagonisten ist also eine verbale Unsicherheit gemeinsam. Außerdem befinden sich beide an einem entscheidenden Wendepunkt ihres Lebens. In Prufrocks Überlegungen, in denen Dante mitspricht, manifestiert sich der Versuch, an der *Commedia* zu partizipieren. Da der manifeste Text Elemente aus dem Referenztext wiederholt, kann Prufrocks Wanderung stellenweise mit derjenigen Dantes parallelisiert werden. Im Rah-

men des Partizipationsversuchs treten jedoch auch die vom modernen Autor vorgenommenen Transformationen zutage.

Die rhetorische Frage Prufrocks, ob er es wagen solle, in die Ordnung des Universums einzugreifen, erweist sich als Ausdruck der Selbstironie in Form einer nicht ernst gemeinten Hybris. Es ist nämlich gerade nicht Prufrock, sondern Dante, der scheinbar die ewigen Gesetze außer Kraft setzt, indem er als einziger Lebender die drei Jenseitsreiche besichtigt. Der intertextuelle Bezug steht hier also unter dem Zeichen einer zugespitzten Kontrastierung der beiden unterschiedlichen Kontexte des manifesten sowie des Referenztextes. Prufrock scheint sich der vergleichsweise geringen Bedeutung seiner Entscheidungsfrage durchaus bewusst zu sein, denn seinen »indecisions, [...] visions and revisions« (V.32/33) räumt er nicht so viel Zeit ein, dass sie den vorabendlichen »toast and tea« (V.34) ruinieren könnten. Durch die Erwähnung des letzteren wird der Entscheidungsprozess trivialisiert. Fast als ziehe Prufrock nun selbst den Vergleich zu Dantes Hölle, konzidiert er nach der Beschreibung der Tragik seines existenziellen Leidens: »[but] here's no great matter« (V.83).

Die Bedeutung der Begegnungen des Höllenwanderers Dante mit den Seelen in der *Commedia* wurde bereits angesprochen. Auch Prufrock bereitet sich auf eine Begegnung mit einer (oder mehreren) bestimmten Person(en) vor, die er absichtlich hinauszögert: »And indeed there will be time/ [...] there will be time, there will be time./To prepare a face to meet the faces that you meet« (V.23-27). Obwohl diese gefürchteten Begegnungen in Prufrocks Fall nur in dessen Imagination bzw. Erinnerung stattfinden, schildert er sie in Bildern, die gleichzeitig an verschiedene Szenen aus Dantes *Inferno* erinnern. Ähnlich wie Dante in den Seelen verstorbene Persönlichkeiten aus seiner Heimat erkennt, erlebt Prufrock diesen Moment des Wiedersehens. Während sich bei Dante diesbezüglich Freude und Missfallen abwechseln, spricht Prufrock von einem durchwegs negativen Erlebnis:

And I have known the eyes already, known them all –
The eyes that fix you in a formulated phrase,
And when I am formulated, sprawling on a pin,
When I am pinned and wriggling on the wall [...]. (JAP, 55-58)

Eliots Protagonist fühlt sich von den stechenden Blicken seiner Mitmenschen auf ähnliche Weise aufgespießt wie die Seelen der Betrüger von den

Gabeln der Teufel im fünften Graben des achten Höllenkreises in *Inferno* XXI. Die von Eliot sorgsam gewählten Verba »sprawling« und »wriggling« wecken Assoziationen mit der auf unterschiedliche Weise qualvollen und oft grotesk wirkenden Bewegungsart einiger verdammter Seelen. Ebenso wie sich Prufrock unter den Blicken der Frauen voll Unbehagen windet, tun dies zum Beispiel die kranken Seelen in verzerrten Positionen in *Inferno* XXIX: ein Vergleich derselben mit kläglichen Würmern – aufgrund ihrer ungeschickten Hilflosigkeit – trifft auch auf Prufrock zu. Dieser ist sich dessen durchaus bewusst: »I should have been a pair of ragged claws/
Scuttling across the floors of silent seas.« (V.73/74).

Seine Worte sind eine Geste der *humilitas*, zu der die Sünder in der Hölle verdammt sind und die außerdem die reuevollen Seelen im *Purgatorio* kennzeichnet. Prufrock rühmt sich zwar seiner Buße, formuliert diesen Bericht jedoch in einem Konzessivsatz, der Erfolglosigkeit erahnen läßt, die an dieser Stelle noch nicht offenbart wird: »But though I have wept and fasted, wept and prayed,« (V.81) – diese Worte könnten ebenso von Guido da Montefeltro stammen, der sich mit seiner falschen Buße als Mönch Freispruch von seinen Sünden erhofft hatte.

Obwohl sich Prufrock immer wieder selbst versichert, es sei noch genug Zeit, sein Vorhaben aufzugeben und umzukehren, fragt er sich dennoch, ob ein Erfolgserlebnis für seine Selbstachtung und sein Prestige nicht vielleicht von großer Bedeutung sein könnte, oder besser hätte sein können, denn er zieht es nicht mehr wirklich in Betracht. In seiner selbsterhöhenden Phantasie sieht er sich als Lazarus: »And would it have been worth it, after all,/ [...] To say: ›I'm Lazarus, come from the dead,/ Come back to tell you all, I shall tell you all' –« (V.87-95). Prufrock hatte seinen bisher zurückgelegten Weg, wenn auch in ironischem Ton, als Höllenfahrt beschrieben. Nach seinem Scheitern fühlt er sich, als hätte er seinen eigenen Tod überlebt. Für einen Moment schwelgt er in der Vorstellung, wie Lazarus, aber auch wie Dante von den Toten zurückzukehren und in seinen Versen von der Reise zu erzählen; das heißt, wenn schon nicht mit seinen Mitmenschen, so doch mit dem Leser zu kommunizieren, ganz wie der Dichter Dante, der Nachricht von den Seelen zu den Lebenden bringt.

Betrachtet man das räumliche Fortschreiten der beiden Wanderer Prufrock und Dante, so fällt ins Auge, dass Prufrocks Reise am Strand

endet und er im Meer ertrinkt, während Dante im Gegensatz dazu beschreibt, wie es ihm – wenn auch nur in seiner Imagination, genau wie Prufrock – gelingt, sich aus dem wilden Meer an den Strand zu retten, um seine Reise dort zu beginnen.⁵ Am Ende seiner Höllenfahrt überwindet Dante zum zweiten Mal die Gefahren des Meeres und erreicht sicher das Ufer des Läuterungsberges.⁶ Prufrocks Untergang bildet einen Kontrast zu Dantes wiederholter Rettung, erinnert jedoch wiederum an das Scheitern und Ertrinken einer anderen berühmten Figur der *Divina Commedia*, des dantesken Odysseus.⁷

Wie die Untersuchung zeigt, findet in Eliots Figur J. Alfred Prufrock eine Wiederbelebung zweier Charaktere aus der *Commedia* statt, denn aus ihm sprechen abwechselnd die Stimmen Guido da Montefeltros und Dantes.

2.3 Die Zeitkrankheit der Moderne: »I was neither living nor dead«

Da Eliot an Pounds »Hell Cantos« kritisiert, dass diese sich in der Darstellung von Phänomenen erschöpfe und dabei jegliches Anzeichen einer tieferen Auseinandersetzung mit deren Ursachen entbehre, wird nun untersucht, inwiefern seine eigene Lyrik die psychologische Motivation ihrer Figuren reflektiert. Zu diesem Zweck ist es notwendig, sich noch einmal den lyrischen Monolog des J. Alfred Prufrock zu vergegenwärtigen. Ähnlich wie in den »Hell Cantos« reihen sich auch hier visuelle Eindrücke aneinander, die zu Assoziationen mit der Landschaft des *Inferno* einladen. Prufrock bewegt sich durch »certain half-deserted streets,/ The muttering retreats/ Of restless nights...« (V.4-6), durch die gelber Rauch und Nebelschwaden ziehen. Im Wechsel mit den an sich selbst gerichteten rhetorischen Fragen, die seine Unsicherheit im Entscheidungsprozess artikulieren, wird immer wieder das Bild einer nebligen Stadtlandschaft heraufbeschworen. Der Nebel ist nicht nur in Dantes infernalischer Szenerie ein wichtiges Element, sondern auch in einigen Gedichten Eliots als

⁵ Vgl. Inf. I, 22-25.

⁶ Vgl. Purg. I, 3 u. 130-132.

⁷ Vgl. Inf. XXVI.

effektvolle stimmungsprägende Komponente unentbehrlich.⁸ Letzteres beruht auf der Funktion, die ihm der moderne Dichter zuweist: Er funktionalisiert ihn als so genanntes »objective correlative« zur mentalen Verfassung Prufrocks. Die unerfüllte Sehnsucht dieser Figur endet letztlich in einer melancholischen Trägheit, die nach Meinung Eliots gerade der Nebel auf besondere Weise sinnlich erfahrbar machen kann. Den Begriff »objektive correlative«, hinter dem sich eine Strategie zur Darstellung von Emotionen verbirgt, führt Eliot in seinem Hamlet-Aufsatz (1919) ein:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an »objective correlative«; in other words, a set of objects, a chain of events which shall be the formula for that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.⁹

In seinem Aufsatz *Dante* legt er überdies großen Wert auf die Feststellung, dass die Hölle weniger ein Ort, als eine subjektive Empfindung sei:

Hell is not a place but a *state*; [...] and it is a state which can only be thought of, and perhaps only experienced, by the projection of sensory images.¹⁰

Die beiden zitierten Äußerungen lassen sich miteinander in Einklang bringen, vergegenwärtigt man sich außerdem Eliots ›Theory of Impersonality‹, die für die Dichtung den Anspruch von Unpersönlichkeit erhebt. Die Kernsätze derselben lauten wie folgt:

⁸ Hier seien nur zwei Beispiele für Nebel und Rauch – meist als zusätzliche Komponenten zur Dunkelheit – in Dantes Hölle genannt: »Oscura e profonda era e nebulosa« (»So dunkel war es, tief und so voll Nebel« *Inf.* IV, 10). Und: »Buio d’inferno e di notte privata/ d’ogni pianeta, sotto pover cielo,/ quant’esser può di nuvol tenebrata,/ non fece al viso mio sì grosso grosso velo/ come quel fummo ch’ivi ci coperse;« (»Die Finsternis der Hölle und das Dunkel/ Der sternlosen Nacht am ärmsten Himmel,/ Von allerschwersten Wolken überschattet,/ Gab meinen Augen nie so dichten Schleier/ Wie jener Rauch, der dort uns überdeckte;« *Purg.* XVI, 1-5).

⁹ Eliot, T.S. *Hamlet*. S.184. Vgl. auch Chmielewski, Inge. *Die Bedeutung der Göttlichen Komödie*. S.39.

¹⁰ Eliot, T.S. *Dante*. S.212.

[...] the more perfect the artist, the more completely separate in him the man who suffers and the man who creates; [...] Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality.¹¹

Um den Eindruck der Subjektivität so weit als möglich zu verringern, beschreibt Eliot also Gefühlszustände generell mit Hilfe eines »objective correlative«. Sein Sprecher Prufrock wendet selbst diese Technik an, indem er seine psychische Verfassung – eine Empfindungslosigkeit vergleichbar mit der eines Patienten in Narkose – auf seine Umwelt projiziert wie in den bekannten Eröffnungsversen des Gedichts: »The evening is spread out against the sky/ like a patient etherised upon a table;« (V.2/3). Wie bereits im Rahmen der Untersuchung der »Hell Cantos« festgestellt, bedient sich der Wanderer Dante in *Inferno* XXIX zur Beschreibung seiner Gefühle beim Anblick des Elends ebenfalls eines Vergleichs, welcher der Isotopie »Krankheit« zuzuordnen ist, wenn er die Seelen als »Patienten« wahrnimmt.¹²

Die Grundstimmung im *Love Song of J. Alfred Prufrock* ist resignative Hoffnungslosigkeit. Aus Eliots Dante-Aufsatz gewinnt man den Eindruck, das Interesse an dieser Thematik sei während der Lektüre der *Commedia* geweckt worden: Denn dort setzt er sich mit der Hoffnungslosigkeit der ungetauften Seelen auseinander, zu denen auch Vergil gehört. Seinen Zustand meint er am besten beschreiben zu können, indem er ihn mit dem zielorientierten Leiden der Büßer im Purgatorio kontrastiert: »In their suffering there is hope, in the anaesthesia of Vergil is hopelessness.«¹³ Die Tatsache, dass Eliot auch in diesem Kontext von Betäubung spricht, ermutigt zur Annahme, dass er Prufrocks leidvolle Existenz mit einer Hoffnungslosigkeit assoziiert, die ihm aus Dantes *Commedia* vertraut ist.

Während Pound seine Zeitgenossen durch die Verbannung in die »Hell Cantos« als Sünder deklariert und ihre Sündhaftigkeit karikiert, fällt Eliot ein milderer Urteil über den modernen Menschen. Dies tritt besonders deutlich im *Waste Land* (1922) zutage, das in seiner Thematik insofern an den *Love Song* anknüpft, als das (vermeintlich individuelle) Leiden Prufrocks dort als Zeitkrankheit alle Figuren befällt. Dabei perfektioniert Eliot die im frühen Gedicht entwickelte Darstellungstechnik. Im Fall des

¹¹ Eliot, T.S. *Tradition and the Individual Talent*. S.1309.

¹² Vgl. *Inf.* XXIX, V.46-49.

¹³ Eliot, T.S. *Dante*. S. 217f.

Waste Land versucht Eliot erstmals die Rezeption zu steuern, indem er diesem Text nachträglich seine sogenannten *Notes* zur Erläuterung einiger intertextueller Referenzen beifügt.¹⁴ Daher bietet es sich an, das Augenmerk zunächst auf eine Textstelle zu richten, die er selbst als eine Bezugnahme auf die *Commedia* identifiziert. Im ersten Teil, der den Titel *The Burial of the Dead* trägt, werden die Menschenmassen der Großstadt London in den Blick gefasst:

Unreal City,
 Under the brown fog of a winter dawn,
 A crowd flowed over London Bridge, so many,
 I had not thought death had undone so many,
 Sighs, short and infrequent, were exhaled,
 And each man fixed his eyes before his feet. (V.61-66)

Anhand dieser Verse lässt sich besonders gut beobachten, wie Eliot die Berührung zwischen dem manifesten Text und dessen Referenztext inszeniert. Zunächst wird mit Hilfe des Nebels der Eindruck von Unwirklichkeit erzeugt und zugleich das Bild einer unterhalb der Oberfläche gelegenen, vom hellen Tageslicht unberührten, infernalischen Welt heraufbeschworen. So verwundert es nicht, dass sich in diesem Zwischenreich – das die Intertextualität schafft – der moderne Sprecher und der Höllenwanderer Dante begegnen und ihr Erstaunen angesichts der Menschenmassen aus einem Mund kundtun: »I had not thought death had undone so many« (V.64). In der Vorhölle des *Inferno* nämlich drückt Dante seine Verwunderung angesichts der großen Schar von rastlosen Seelen aus:

| | |
|------------------------------------|---|
| E dietro le venia sì lunga tratta | Und hinter ihm sah ich so große Scharen |
| Di gente, ch'io non avrei creduto | Von Leuten, daß ich niemals glauben mochte, |
| Che morte tanta n'avesse disfatta. | Daß je dem Tod so viele schon verfallen. |
| (Inf. III, 55-57) | |

In diesem Gesang stellt Dante genau die Frage, die sich auch dem Leser der modernen Verse beim Anblick des Menschenstroms auf der London Bridge aufdrängt, und Vergil gibt ihm die Antwort:

¹⁴ Die besagten *Notes* bestehen hauptsächlich aus Quellenangaben für die im manifesten Text als solche markierte Zitate sowie aus wenigen Hinweisen auf weitere Prätexte.

| | |
|---|--|
| <p>»Maestro, che è quel ch'ì' odo? e che gent'è che par nel duol sì vinta?« Ed elli a me: »Questo misero modo Tengon l'anime triste di coloro che visser senza infamia e senza lodo. [...] Questi non hanno speranza di morte, e la lor cieca vita è tanto bassa, che 'nvidiosi son d'ogni altra sorte. Fama di loro il mondo esser non lassa; misericordia e giustizia li sdegna: Non ragioniam di lor, ma guarda e passa.« (Inf. III, 32-36; 46-51)</p> | <p>»Meister, was ist das, was ich dort höre, Was für ein Volk, von Schmerzen überwältigt?« Und er zu mir: »Solch elend Leben müssen Die trüben Seelen jener Menschen führen, Die ohne Lob und ohne Schande lebten. [...] Sie haben keine Hoffnung, je zu sterben, Und also niedrig ist ihr blindes Leben, Daß sie ein jedes andre Los beneiden. Die Erde läßt von ihnen keine Spuren, Von Recht und Mitleid werden sie verachtet. Sprich nicht von ihnen, schau und geh vorüber.«</p> |
|---|--|

Die Worte Vergils scheinen ebenso treffend Eliots Großstadtmenschen zu charakterisieren. Im Nebel wirken sie so trüb wie die ›Lauen Seelen‹ der Vorhölle, ihr Anblick externalisiert ihre geistige Verfassung. Wenn sie sich auch keines schwerwiegenden Verbrechens schuldig machen, so führen sie doch als anonymes Kollektiv ein ›blindes‹, sinnloses Leben, das keine bemerkenswerten Spuren hinterlassen wird. Dem modernen Dichter missfällt diese Lebensweise, ebenso wie Dante die faule Gleichgültigkeit und mutlose Unentschlossenheit der lauen Seelen verurteilt.

In seinen *Notes* gibt Eliot die oben zitierten italienischen Verse (Inf. III, 55-57) als Quelle für das ins Englische übersetzte Zitat an. Überdies nennt er eine weitere Terzine aus *Inferno* IV als Vorlage für die unmittelbar darauffolgende Beschreibung der Seufzer seiner Städter:

| | |
|---|---|
| <p>Quivi, secondo che per ascoltare, Non avea piante mai che di sospiri Che l'aurea eterna facevan tremare. (Inf. IV, 25-27)</p> | <p>Dort gab es, wenn man auf das Hören achtet, Kein andres Klagen als nur Seufzerlaute, Die jene ewige Luft erzittern ließen.</p> |
|---|---|

Die unterschiedlichen kollektiven Klagelaute der Bewohner verschiedener Höllenkreise finden bei Dante oft eine kurze Erwähnung. Demnach könnte Eliots Vers mit zahlreichen Textstellen der *Commedia* in Verbindung gebracht werden. Eliots pointierter Verweis auf nur eine Dante-Passage zwingt jedoch zu der Annahme, er lege betont Wert darauf, die Seufzer seiner Großstädter erst mit Hilfe dieser Verse Dantes präzise zu charakterisieren. Während er selbst nämlich nur von »sighs, short and infrequent«

spricht, geht aus einem Vergleich mehrerer Dantescher Beschreibungen von Seufzern hervor, dass diese hier im Gegensatz zu den meisten anderen keine Klagen, Ausrufe oder gar Flüche beinhalten. Bei Dante entstammen diese sanften Seufzer den ungetauften heidnischen Seelen wie beispielsweise den antiken Dichtern, deren einziges Verbrechen der fehlende christliche Glaube ist und die deshalb nicht verdammt sind, aber auch keine Hoffnung auf den Himmel haben. Liest man weiter bei Dante, so heißt es aus dem Mund Vergils, der ebenfalls dem Kreis der ungetauften Seelen angehört: »Per tai difetti, non per altro rio/ semo perduti, e sol di tanto offesi,/ che senza speme vivemo in disio.« (»Nicht durch andre Sünde/ sind wir verloren, und nichts anderes drückt uns,/ als daß wir hoffnungslos in Sehnsucht leben.« Inf. IV, 40-42). Durch eine Übertragung dieses bei Dante präzise formulierten emotionalen Zustandes auf die Großstadtbewohner bei Eliot, wird deren Leiden erst verständlich.¹⁵

Fasst man die bisherigen Ergebnisse zusammen, so werden die Bewohner des *Waste Land* mit zweierlei Sündertypen aus Dantes *Inferno* assoziiert: einerseits mit den »Lauen Seelen«, in deren Kreis auch einige Referenzen aus Pounds »Hell Cantos« führen, andererseits mit den Ungetauften. Weder die einen noch die anderen gehören zu den eigentlichen Sündern des *Inferno*. Während der Sprecher darauf verzichtet, explizit eine Diagnose zu formulieren, informiert die intertextuelle Referenz des Textes über die psychische Verfassung seiner Figuren.

Glaubt man Eliots *Notes*, so erschöpfen sich mit diesen beiden von ihm isolierten Versen die Bezüge zu Dante in *The Burial of the Dead*. Da sich hier jedoch noch einige weitere Schnittpunkte zwischen modernem und spätmittelalterlichem Text finden, stellt sich die Frage, warum diese nicht markiert wurden. Handelt es sich um zufällige, nicht intendierte Parallelen, legt Eliot denselben eine wesentlich geringere Bedeutung bei oder verzichtet er aus anderen strategischen Gründen bewusst auf deren Erwähnung? In der unmittelbaren Umgebung der bislang zitierten Verse finden sich

¹⁵ Diese weitere Bedeutungsebene erschließt sich überhaupt erst mit Hilfe von Eliots »einschränkender« intertextueller Zuordnung. Seine *Notes* gehen allerdings mit keinem Wort über die Benennung der Danteschen Textstelle hinaus, sie verlangen vom Rezipienten vielmehr eine eigenständige intertextuelle Interpretation und verzichten auf eine explizite Erläuterung der Autorintention.

zwei weitere Referenzsignale, die ebenfalls zum Bild der »Unreal city« gehören, in Eliots *Notes* jedoch nicht erwähnt werden.

Zunächst beschreibt der bereits bekannte Sprecher seinen ersten Eindruck beim Anblick der scheinbaren Großstadtmenschen im urbanen Inferno folgendermaßen: »I see crowds of people, walking round in a ring.« (V.56) Die in einen Kreis gebannte Seelenschar kennen wir aus dem *Inferno*: Eliot übernimmt ihre endlose zirkuläre Bewegung, um das sinnlose Dasein, die Lebensmüdigkeit und die Lähmung der Willenskraft seiner Figuren zu veranschaulichen. Wenige Verse später erkennt Eliots Sprecher eine der Personen aus der vorbeiströmenden Menschenmasse und spricht diese an: »There I saw one I knew, and stopped him, crying: ›Stetson!‹« (V.69). Dante inszeniert den Topos des Erblickens und Erkennens derart häufig, dass es ausgeschlossen ist, dass Eliots Szene keine bewusste Nachahmung ist. Diese Behauptung wird zusätzlich durch die Tatsache bestärkt, dass eine derartige Szene des Wiedererkennens in *Inferno* III – »Poscia ch'io v'ebbi alcun riconosciuto,/ Vidi e conobbi l'ombra [...]« (»Und als ich manchen dort erkennen konnte,/ Sah und erkannte ich den Schatten [...].« Inf. III, 58-59) – direkt auf diejenigen bereits besprochenen italienischen Verse folgt, welche Eliot knapp zuvor in Vers 63 zitiert. Eliots Verzicht auf eine Kennzeichnung dieser Verse als intertextuelle Schnittstelle sowie auf eine Kommentierung derselben wirft nochmals die Frage auf, welche Kriterien für eine Erwähnung in seinen *Notes* ausschlaggebend sind. Im folgenden und letzten Fall einer nicht identifizierten Referenz handelt es sich sogar um ein wörtliches Zitat aus der *Commedia*. Dieses kann jedoch vom Leser als solches erkannt werden, wenn er die subtile Ankündigung desselben im manifesten Text zur Kenntnis nimmt.

Ist man mit Dantes Höllenlandschaft vertraut, so entsteht der Eindruck, als treten aus Eliots Text punktuell Schlagwörter hervor, die eine Verbindung zur Bilderwelt Dantes schaffen und in ihrer Abfolge aneinandergereiht sowie untereinander kreuz und quer verbunden ein Strukturmuster bilden. Solche Schlagwörter sind »shadow«, »death« und »dead land«, und noch spezifischer beispielsweise der »dead tree« in der Höllenlandschaft.¹⁶ Diese garantieren die Kontinuität der Berührung zwischen manifestem Text und Referenztext. Eliots Figuren bewegen sich sowohl in der Großstadt als auch in verlassener Landschaft: im *Waste Land* sind beide

¹⁶ Vgl. WL, V.2, V.23, V.28-29, V.55.

öde Wüste – ausgetrocknet, unfruchtbar, unwirklich, tot – ganz wie diejenige des *Inferno* XIV, die Dante durchwandert.¹⁷ Sowohl hier als auch dort reflektiert die Landschaft den emotionalen Zustand ihrer Bewohner in einem geist- und kulturlosen »Waste Land«.¹⁸ Sie sind einsam und verloren, ihr Dasein wird als paradoxales »buried life« beschrieben, gleich dem der Schatten in der Unterwelt. Selbst der Versuch, einen in der Vergangenheit erlebten Glücksmoment heraufzubeschwören, scheitert insofern, als die verbale Wiedergabe desselben der vorherrschenden inneren Leere des Sprechersubjekts unterliegt: »I was neither/ Living nor dead, and I knew nothing,« (V.38-40). Es ist ein Echo der Worte Dantes aus *Inferno* XXXIV: »Io non mori', e non rimasi vivo«. (»Ich war nicht tot und war auch nicht lebendig;« Inf. XXXIV, 25). So erinnert der Wanderer seine Empfindung beim Anblick der schrecklichen Eiswüste, als er in die unterste Höllentiefe gelangt, wo die Schatten eingefroren im Eis stecken, inmitten aller der vom Himmel gestürzte Luzifer. Noch einmal geraten die Texte ineinander, ihre Grenzen scheinen verschoben.

In den hier präsentierten Beispielen tritt die von Eliot bevorzugte Art der Textaneignung klar zutage: Anstatt ein Element aus dem Referenztext zu isolieren und bei der Transposition in den manifesten Text auffällige Störungen auf der Textoberfläche zu verursachen, bereitet er die sanfte Verschiebung der Elemente vor, indem er im manifesten Text einen ähnlichen Kontext schafft. Während Pound seinen »Hell Cantos« ein Zitat aus der *Commedia* im Originalwortlaut voranstellt, ohne es zu assimilieren und es somit demonstrativ als Fremdkörper zur Schau stellt, integriert Eliot einen Vers Dantes auf subtilere Weise, indem er ihm durch die Übersetzung die auffällige sprachliche Differenzqualität entzieht.

¹⁷ Vgl. Die Bilder der Wüste in *The Burial of the Dead*: »[...] where the sun beats,/ And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,/ And the dry stone no sound of water. Only/ there is shadow under this red rock,« V.22-25. Und später in *What the Thunder said*: »Here is no water but only rock,/ Rock and no water and the sandy road [...]« usw.

¹⁸ Vgl. Manganiello, Dominic. *T.S. Eliot and Dante*. S.41.

III PURGATORIO

E canterò di quel secondo regno,
dove l'umano spirito si purga
e di salire al ciel diventa degno.¹

1 Pounds Cantos XV und XVI: »The earth moves«

1.1 Die Flucht aus den »Hell Cantos«: »Andiamo!«

Einige Verse nach der stummen Begegnung mit dem Ungeheuer Usura, etwa auf halbem Weg durch den zweiten »Hell Canto« wird ein Moment der Veränderung spürbar. Das bislang ungestörte Panorama der Schrecklichkeiten gerät durch eine plötzliche Bewegung aus seinem Gleichgewicht, die zunehmend gelangweilte Darstellung des modernen Inferno erfährt eine Erschütterung: »the earth moves« (V.60).² Als der Sprecher kurz zuvor auf die Langweiler trifft, weiß er noch nicht, dass sie die letzten Sünder sind, denen er in der Hölle begegnet: »In this *bolge* bores are gathered« (XV, 56). Obwohl Pounds »Langweiler« als Sünderkategorie in Dantes *Inferno* nicht existieren, ist Dante mit dem Typ des willenlosen Menschen bestens vertraut; gemeint sind natürlich seine lauen Seelen. Ihnen wird nicht nur der Himmel, sondern sogar die Hölle vorenthalten, weshalb man sie gemäß ihrer Haltung jenseits von Gut und Böse findet: in der Vorhölle. Erneut erschöpft sich die Anspielung nicht allein in der Art der Sünde und dem dazugehörigen Menschentyp, sondern Pound folgt Dante auch in seinem Urteil. Dabei ist er einerseits darauf bedacht, die Spuren seiner Nachfolge zu verwischen, andererseits jedoch macht er durch unübersehbare Signale

¹ »Und singen will ich von dem zweiten Reiche,/ In welchem sich der Menschen Geister läutern/ Und für des Himmels Höhen würdig werden.« (Purg. I, 4-6).

² Der mit fortschreitendem Bericht zunehmend gelangweilte Tonfall erreicht seinen Höhepunkt in der expliziten Thematisierung der Langweile und Langweiler in V.49-56. Nach Aufzählung einer erschöpfenden Reihe von »Sünden« scheint der Sprecher das Interesse am Verhalten seiner Zeitgenossen zu verlieren, sein anfänglicher Zorn verwandelt sich in verbitterte Verachtung, später müde Resignation und endet in Gleichgültigkeit, Ausdruck vorübergehender Verweigerung weiterer Gesellschaftskritik. Er gelangt letztlich zu der Einsicht, dass die Mehrheit seiner Zeitgenossen keine grausamen Verbrecher sind, sondern amoralische Langweiler. Selbst zum Verbrechen fehlen ihnen Entschluss- und Tatkraft, sie haben weder Willen noch Ziel.

darauf aufmerksam – gleichsam als gehöre er selbst zu den Unentschlossenen, an denen er seine komplizierte Taktik demonstriert. Obgleich er seine »bores« nicht als Ausnahmefall aus seiner Hölle ausgrenzt, erhalten sie eine vergleichbare Sonderstellung als letzte Sünder vor dem Höllenausgang. Wie es sich bald zeigt, markieren die Willenlosen nicht nur in der *Commedia*, sondern auch in den »Hell Cantos« die Grenze zwischen grundsätzlich verschiedenen Räumen: Bei Dante sind sie Vorboten der Hölle, bei Pound dagegen letzte Manifestation derselben.

Die Übergänge von einem Jenseitsreich ins nächste gehen in der *Commedia* nicht unbemerkt und reibungslos vonstatten: sie werden durch eine außergewöhnliche Leistung des Willens erwirkt und im Zustand großer Angst oder gar Bewusstlosigkeit erlebt. Als Dante und Vergil den Höllenfluss Acheron überqueren und damit die irdische Welt endgültig hinter sich lassen, bebt die Erde so sehr, dass Dante vor Furcht ohnmächtig wird. Im *Purgatorio* wird die bevorstehende Aufnahme einzelner Seelen in den Himmel stets durch ein Erdbeben angekündigt, das den Berg erschüttert, sobald sich ein Sünder durch Konzentration seines Willens zum letzten Aufstieg erhebt. Ob Pound im zweiten »Hell Canto« gezielt das danteske Erdbeben reaktiviert – wenn er schreibt: »the earth moves« – oder nach der Interpretation, die Eva Hesses Übersetzung zugrunde liegt, nur von der täglichen Erdumdrehung spricht,³ lässt sich nicht festlegen. Wenige Verse zuvor verweist er den Leser jedenfalls ganz ausdrücklich ins Jenseits der *Commedia*, indem er erstmals und einmalig von Dantes »bolge« (V.56) spricht, den Gräben, in denen die Sünder versammelt sind. Das Zitieren eines von Dante geprägten Begriffs im Originalwortlaut ist eine besonders auffällige, eindeutige Referenz. Gerade um diese Auffälligkeit geht es Pound im Unterschied zu Eliot, denn ersterer will die semantische Explosion im manifesten Text geradezu provozieren, während letzterer in seiner Lyrik nach dem *Waste Land* zunehmend um Harmonie bemüht ist.

Das Moment der Bewegung, in dem sich eine Veränderung ankündigt, wird mit einem Ausruf kommentiert: »Andiamo!« (XV, V.64). Zum ersten Mal wendet sich jemand unaufgefordert an den Sprecher und lädt diesen mit Nachdruck ein, gemeinsam zu einem anderen Ort aufzubrechen. Der Imperativ, der als unüberhörbares akustisches Signal plötzlich in die

³ Vgl. Pound, Ezra. *Cantos I-XXX*. S.129: »[...] wie der Erdball umläuft, schwenkt das Zentrum reihum über jeden Fleck [...]«.

Veränderung seiner Lage wahr, jedoch ohne zu begreifen, was mit ihm geschehen ist und wo er sich befindet. Sein Begleiter scheint ihn inzwischen verlassen zu haben. Als wichtige Elemente der letzten Verse der »Hell Cantos« sind das sich öffnende Tor, das Bad des Sprechers in einer Säure sowie seine Blendung und erneute Bewusstlosigkeit festzuhalten.

Jedes einzelne dieser äußerst fragmentarisch dargestellten Bilder kennen wir aus der *Commedia*: Der Wanderer Dante wird mehrmals und aus verschiedenen Gründen ohnmächtig, sodass diese körperliche Reaktion bei besonders schwierigen Stationen der Wanderung zu erwarten ist und als Indiz für die große Bedeutung des Ereignisses zu verstehen ist. Zu Beginn des *Inferno* wird er nach dem Verlassen der irdischen Welt auf dem Weg zum ersten Höllenkreis ohnmächtig und erwacht erst dort wieder aus tiefem Schlaf. Analog dazu wird der Schlafende während eines Traumes aus dem am Fuß des Läuterungsberges gelegenen Vorpurgatorio entführt und zur Pforte des eigentlichen Purgatorio hinauf getragen. Pounds Beschreibung des Erwachens aus Ohnmacht oder Schlaf ähnelt beiden genannten Dante-Passagen der Grenzüberschreitung zwischen verschiedenen Jenseitsbereichen. Daher entscheidet er nicht, ob sein Sprecher nun tatsächlich ohnmächtig wird wie in *Inferno* IV oder nur schläft wie in *Purgatorio* IX und bietet dem Leser stichwortartig beide Alternativen an, ohne sich festzulegen. Pound entlehnt aus zwei verschiedenen Textstellen jeweils einige spezifische Teilaspekte und kombiniert sie in einem Bild. Die geistige Verwirrung und Orientierungslosigkeit nach einem vom Sprecher rational nicht nachvollziehbaren Ortswechsel ist die grundlegende Gemeinsamkeit zwischen den letzten Versen der »Hell Cantos« und beiden Dante-Passagen. Sowohl Pounds Sprecher als auch der Wanderer Dante berichten von einem Traum, der ihnen vielleicht Aufschluss über ihre Lage geben kann. Ersterem sind nur wenige rätselhafte Worte im Gedächtnis geblieben, die eine geographische Orientierung vereiteln und stattdessen die Beliebigkeit des Ortes andeuten. Dantes Erinnerung ist hingegen detaillierter:

| | |
|---|--|
| In sogno mi pareva veder sospesa | Im Traum versunken konnt ich einen Adler |
| Un'aguglia nel ciel con penne d'oro, | Am Himmel schweben sehn mit goldnen Federn, |
| con l'ali aperte e a calare intesa; [...] | Die Flügel offen und geneigt zum Sturze; [...] |
| Poi mi pareva che, poi rotata un poco, | Dann schien es mir, als ob er plötzlich kreise |
| Terribil come folgore discendesse, | Und schrecklich wie ein Blitz herniederbreche |
| E me rapisse suso infino al foco. | Und mich empor zum höchsten Feuer risse. |

| | |
|---|--|
| Ivi pareo che ella e io ardesse; e sì lo 'ncendio imaginato cosse, che convenne che 'l sonno si rompesse. | Dort glaubte ich mit ihm zugleich zu brennen, Und so sehr brannte das geträumte Feuer, Daß es mir meinen Schlaf zerreißen mußte. |
|---|--|

(Purg. IX, 19-21; 28-33)

Während Pound seinem ahnungslosen Protagonisten den ortskundigen Begleiter entzieht und auf jede Deutung des kryptischen Traumes verzichtet, lässt Dante weder den Leser noch seinen Wanderer länger im Ungewissen. Letzterer wird von Vergil empfangen, der explizit bestätigt, was hinlänglich durch das Traumbild des Feuers angekündigt worden war:

| | |
|---|---|
| »Non aver tema« disse il mio signore; »Fatti sicur, ché noi semo a buon punto: non stringer, ma rallarga ogni vigore. Tu se' omai al purgatorio giunto: Vedi là il balzo che 'l chiude dintorno; vedi l'entrata là 've par disgiunto.« | »Fürchte Dich nicht«, hat er zu mir gesprochen. »Beruhige Dich, wir sind auf gutem Wege, Nicht schwächen, weiten sollst du deine Kräfte. Du bist am Purgatorio angekommen. Sieh dort den Felsen, der es rings umgürtet, Siehe den Eingang, wo der Fels sich öffnet.« |
|---|---|

(Purg. IX, 46-51)

Im Anschluss an diese Begrüßung tritt Dante an das Tor, welches sich auch für Pounds Figur öffnet. Obwohl Pound für die Beschreibung dieser Handlungsabläufe kein Wort zu viel verwendet, und die Sätze häufig ellip-tisch sind, fokussiert er die Befestigung und Bewegung der Tür in ihren Angeln. Es ist die auffällige Erwähnung der »hingese«, der Türangeln, die überhaupt erst auf das Bild des sich öffnenden Tores aufmerksam machen und den Leser zum Original in *Purgatorio* IX führen, wo ebenfalls ein der-artiges Codewort besteht:

| | |
|--|---|
| E quando fur ne' cardini distorti Li spigoli di quella regge sacra, Che di metallo son sonanti e forti, non ruggiò sì né si mostrò sì acra Tarpea, come tolto le fu il buono Metello, per che poi rimase macra. | Und als in ihren Angeln sich gewendet Die beiden Flügel jenes heiligen Tores Aus starkem und aus tönendem Metalle, Da knirschte es noch lauter und noch schärfer Als das Tarpeische, da man den guten Metellus draus vertrieb und es beraubte. |
|--|---|

(Purg. IX, 133-138)

Hier wird deutlich, dass Pound und Dante die Bewegung der Tür aus ganz unterschiedlichen Gründen beschreiben. Bei Dante finden Konstruktion und Bewegung nur Erwähnung, da sie das Geräusch bewirken, auf das er

das Interesse lenken will. Das Knarren ist nämlich erneut ein akustisches Signal mit besonderer Bedeutung: es kündigt den Eintritt einer Seele ins Purgatorio an und ist zugleich Anzeichen dafür, dass sich das Tor nur selten öffnet, das heißt die Möglichkeit der Läuterung nur relativ wenigen Sündern gewährt wird.⁴ Pounds Vers »The gate swung on its hinges« (V.100) erfüllt eher die Funktion einer weiteren Fährte zu Dantes Text, als dass er dem Leser ein anschauliches Bild vermittelt, das speziell oder gar ausschließlich die fiktive Welt der »Hell Cantos« charakterisiert.

Aus der Perspektive des modernen Autors scheint es völlig überflüssig, dem Leser explizit mitzuteilen, dass seine Figur die Hölle verlassen und an einem mit dem Purgatorio vergleichbaren Ort angekommen ist, denn dies übernimmt bereits Dante in den Textstellen, auf die Pound verweist. Durch die Anspielung auf einige bei der Dante-Lektüre gewöhnlich relativ unbeachtete Details führt er den Rezipienten zum explanatorischen Kontext in der *Commedia*, sodass Dantes Figuren für Pounds kryptischen Text rückwirkend eine mögliche Interpretation anbieten.

In den darauffolgenden Versen wird die mutmaßliche Lokalisierung des Sprechers im Purgatorio durch sein Bad bestätigt. Im Referenztext wäscht Vergil dem Wanderer Dante kurz nach ihrer Ankunft am Läuterungsberg mit frischem Morgentau das Gesicht vom Anblick des Inferno rein (s. *Purgatorio* I). Nachdem er seine Läuterung vollendet hat, wird er nochmals gewaschen; diesmal badet ihn Matelda im Lethe-Fluss, denn seinen Führer musste er zurücklassen (s. *Purgatorio* XXXI). Wie hier zu sehen ist, spielt Pound mit dem Bad sowohl auf den Anfang als auch auf das Ende des *Purgatorio* an, sodass er mit nur wenigen Versen den gesamten zweiten Teil der *Commedia* oder präziser, dessen zentrales Thema der Reinigung von allen Sünden aufruft. Auf beide Reinwaschungen folgt bei Dante eine Blendung durch sehr helles Licht. Im einen Fall erblickt der Wanderer erstmals wieder die Sonne, die ihm als Symbol der göttlichen Gnade den Weg weist. Im anderen Fall blenden ihn die Augen Beatrices, in denen sich das himmlische Licht als Versprechen des nahen Paradieses spiegelt.

⁴ Im Matthäus-Evangelium (20,16) heißt es, dass nur wenige auserwählt seien. Hinter dem Tarpeischen Tor, das Dante für seinen Vergleich wählt, war der römische Staatsschatz verschlossen. Bei der Einnahme Roms durch Caesar (49 v. Chr.) versuchte der Tribun Metellus vergeblich, den Schatz zu verteidigen. Einer Legende nach dröhnte der Fels furchtbar, als Caesar in die Schatzkammern eindrang. Vgl. Baehr, Rudolf. *Anmerkungen zur Göttlichen Komödie*. S.445.

Pounds Sprecher erblindet nach seinem Bad beim Anblick des Sonnenlichtes wie Dante, fällt dann jedoch nochmals in dunkle Bewusstlosigkeit zurück. Damit schließt sich der aufgezeigte Kreis von Verweisen, und zeitgleich enden die »Hell Cantos«: Wird die Bezugnahme auf Dante aufrechterhalten, so ist zu erwarten, dass sich Pounds ohnmächtiger Sprecher im nächsten Canto endgültig an einem schöneren Ort wiederfindet, der eine positive Veränderung seiner Lage begünstigt.⁵ Möglicherweise erkennt der Leser auch ohne die intertextuellen Referenzen, dass ein Übergang von der Hölle in ein Stadium der Buße und Besserung stattgefunden hat, doch erleichtern sie das Verständnis des Textsinns erheblich. Wie man sich die neue Geisteshaltung vorstellen muss, geht jedoch aus Eliots *Ash Wednesday* wesentlich deutlicher hervor.

1.2 Das Dichtertreffen auf dem Läuterungsberg

Bei seiner Ankunft in Canto XVI präsentiert sich dem Sprecher, der nun wieder klaren Verstandes ist, folgendes Bild:

And before hell mouth; dry plain
 And two mountains;
 On the one mountain, a running form,
 and another
 In the turn of the hill; in hard steel
 The road like a slow screw's thread,
 The angle almost imperceptible,
 so that the circuit seemed hardly to rise;
 And the running form, naked, Blake,
 Shouting, whirling his arms, the swift limbs,
 Howling against the evil,
 his eyes rolling,
 whirling like flaming cart-wheels,
 and his head held backwards to gaze on the evil
 As he ran from it,
 to be hid by the steel mountain,

⁵ Es wird sich zeigen, dass es sich um das Purgatorio handelt, es könnte aber auch das Paradiso sein, da Pound durch seine Synthese von Anfang und Ende des zweiten Jenseitsreiches die Wanderung beschleunigt und die dortigen Erlebnisse komprimiert.

And when he showed again from the north side;
 His eyes blazing toward hell mouth.
 (Canto XVI, 1-18)

Soeben aus dem Höllenschlund emporgestiegen, erblickt man zwei Berge. Unverkennbar gleichen diese aufgrund ihrer unnatürlichen Strukturierung durch die Straße, die sich spiralförmig um den Bergkegel windet, dem Läuterungsberg der *Commedia*, der durch seine sichtbare Einteilung in sieben Stufen charakterisiert ist.⁶ Es stellt sich die Frage, ob die Verdoppelung des Berges einen demonstrativen Überbietungsversuch darstellt und auf welche Haltung Pounds gegenüber Dante sie schließen lässt. Welche Bedeutung kommt dieser unübersehbaren landschaftlichen Analogie zu? Indem Pound seinen Sprecher in dieselbe Ausgangssituation wie Dantes Wanderer versetzt, wird er einen eventuell intendierten Kontrast umso wirksamer entwickeln können. Ist die Verdoppelung des Berges als auto-reflexive Bemerkung lesbar, die die Präsenz des dantesken Berges und Werkes im modernen Canto, das heißt die Spiegelung des einen im anderen, thematisiert? Dafür spricht, dass Pound fortan nur noch einen der Berge fokussiert: nämlich den eigenen. Auf diesem bietet der Dichter Blake einen bizarren Anblick, indem er in panischer Verwirrung vor den Erscheinungen des Bösen in der Hölle flieht, aus der auch er wohl erst kurz zuvor entkommen war.

Warum transponiert Pound die historische Figur William Blake in diese Situation und Umgebung? Es entspricht seinem Vorsatz, seine Figuren dem Zeitraum der Geschichte nach Fertigstellung der *Commedia* zu entnehmen. Zugleich ist es durchaus eine Wahl im Sinne Dantes, denn analog zu Pounds Begegnung mit Blake trifft dessen Wanderer den Musiker Casella sowie die provenzalischen Dichter Sordello und Arnaut Daniel. Das Verhältnis zwischen Pound und Blake weist Analogien zur Beziehung zwischen Dante und den drei genannten Figuren auf: ebenso wie Dante die beiden Trobadors als Vorbilder schätzt und sich in ihre Nachfolge stellt, verhält sich Pound gegenüber Blake, den er als Repräsen-

⁶ Es sei auf einen Unterschied hingewiesen, der Einblick in Pounds Nachahmung gibt: Dantes Berg ist von Gott geschaffen, seine Einteilung in sieben Stufen ist die topographische Entsprechung für die sieben Todsünden, die es zu überwinden gilt. Pound stellt sich stattdessen zeitgemäß schlichtweg eine Straße vor.

tant der Tradition englischer Dichtung auftreten lässt.⁷ Er transponiert ausgerechnet Blake in eine danteske Umgebung, weil dieser selbst in besonderem Maße mit Dantes Werk verbunden war. Die zweite Analogie basiert darauf, dass Blake Illustrationen zur *Commedia* anfertigte, während der Komponist und Sänger Casella Teile von Dantes Werk vertonte und vortrug – beide Figuren interpretierten Dantes Text. Der fiktive Blake könnte aufgrund seines Aussehens und seiner Gestik in Canto XVI direkt William Blakes Bild *Charon and the Condemned Souls* entsprungen sein (vgl. Anhang, Abb.1). Pounds Verse 10-14 sind geradezu eine Beschreibung des Porträts von Charon.⁸ Die Darstellung Blakes mit dem Aussehen Charons deutet eine Gemeinsamkeit in ihrer Funktion an: Ebenso wie Charon die Seelen, darunter auch Dante und Vergil, ans Ufer der Hölle übersetzt, geleitet Blake mit seinen Illustrationen Pound an den jenseitigen Ort.⁹ Die Wahl Blakes für die Eröffnung des Canto XVI kann demnach wieder einmal als genau durchdachte, komplexe Referenz verstanden werden.

In einem wichtigen Detail weicht Pound aber sowohl von der Zeichnung Blakes als auch von Dantes Text ab: Die Figur Blake wendet sich während der Flucht mehrmals um und blickt zurück zum Bösen, wohl um zu prüfen, ob es ihm folgt und ihn wieder einholen könnte. Wie zum Vergleich wird der Blick des Lesers auf den zweiten Berg gelenkt, auf dem eine andere Figur auftaucht:

And in the west mountain, Il Fiorentino,
Seeing hell in his mirror,
and lo Sordels

⁷ Man könnte sagen, dass Pound in den Versen, in denen er Blake auftreten lässt, einen Sachverhalt der englischen Literaturgeschichte inszeniert, indem er seinen Sprecher als *persona* Pounds zusehen lässt, wie sein ›Vorläufer‹ – in lebendiger Veranschaulichung seiner Rolle – aus der Hölle flieht und einer Läuterung entgegeneilt, um ihm bald zu folgen. Blake spricht in seiner Lyrik häufig als religiöser Visionär, der nach Wegen sucht, um aus seiner als infernalisch empfundenen Gegenwart zu entkommen. Eine Reihe von Gedichten weisen Referenzen auf Dantes *Commedia* auf, z.B. *The Marriage of Heaven and Hell*, *Proverbs of Hell*, *A Song of Liberty* und *London*. Vgl. auch Terrell, Carroll F. *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*. S.69.

⁸ Im Zentrum des Bildes sieht man den Fährmann Charon, der die Arme in die Luft streckt und die toten Seelen mit wilder Gestik in sein Boot einlädt. Seine Augen sind furchteinflößende spiralförmige Flammenräder, der Mund ist zum Schrei weit aufgerissen. Diese Gestik und Mimik überträgt Pound auf seine Figur Blake.

⁹ Vgl. Flory, Wendy Stallard. *Ezra Pound and the Cantos*. S.91f.

Looking on in his shield;
 And Augustine, gazing toward the invisible. (Canto XVI, 21-25)

Blake ist also nicht der einzige Dichter in Pounds »Purgatorio«, das auch in der *Commedia* der Ort ist, an dem Dante besonders viele Künstler büßen lässt. Während zuvor bereits immer wieder der Geist des Autors Dante durch die Referenz auf sein Werk heraufbeschworen wurde, tritt er nun auch noch als Figur in Erscheinung, wohlgemerkt auf seinem eigenen Läuterungsberg. Beim Eintreten in die »porta sacrata«, das Heilige Tor, war ihm folgende Warnung erteilt worden: »Intrate, ma facciovì accorti/ che di fuor torna chi 'ndietro si guata.« (»Tretet ein, jedoch bedenket,/ Heraus muß wieder, wer nach hinten schauet.« Purg. IX, 131-132). Das Gebot will einem Rückfall in die Sündhaftigkeit nach der Beichte, die mit dem symbolischen Durchschreiten des Tores beendet ist, vorbeugen. Im Gegensatz zu Blake hält sich Dante zwar daran, bedient sich aber einer List, um das Böse trotzdem im Auge zu behalten: Der Spiegel wird ihm zum hilfreichen Werkzeug beim Fortschreiten auf seinem schwierigen Weg ebenso wie für Pounds Sprecher am Ende der »Hell Cantos«; beiden Figuren dient er zur Kontrolle und Überwindung des Bösen. Die anderen Anwesenden stammen ebenfalls aus der *Commedia*, Sordello sogar aus dem *Purgatorio*, Augustinus stattdessen aus dem *Paradiso*. Sordello wird Dante nun zur Seite gestellt wie Blake der *persona* Pounds.¹⁰ Die Präsenz des Augustinus an einem geringeren Ort als der, welcher ihm nach Meinung Dantes zusteht, muss nicht notwendigerweise eine Revision des Urteils über den Kirchenvater seitens Pounds bedeuten. Augustinus hat auch hier das himmlische Paradies im Blick, er übernimmt an dieser Stelle die Rolle des Visionärs, der den Aufstieg in noch viel höhere Sphären verspricht.

¹⁰ Durch die Erwähnung des Schildes werden Canto XV und XVI nochmals motivisch verknüpft. Auf einem solchen findet sich der bewusstlose Protagonist beim Erwachen aus seiner Ohnmacht festgebunden; er war darauf aus der Hölle getragen worden. Bei Dante finden wir kein vergleichbares Bild. Die Tatsache, dass der politische Dichter Sordello einen Schild trägt, kann dennoch als Referenz auf die *Commedia* verstanden werden, da er in *Purgatorio* VII den Wanderern die Gruppe von Fürsten zeigt, die im Erdenleben versäumten, zum richtigen Zeitpunkt zu handeln und dadurch ihrem Land leidvolle Niederlagen verursachten. Sordello ruft sie in seiner Dichtung des Öfteren mahnend zur Waffe. Der Blick auf den Schild, in dem sich Wahrheit und Zukunft spiegeln, ist überdies ein epischer Topos, den u.a. Vergil in der *Aeneis* verwendet.

Pounds Dichtertreffen liest sich übrigens beinahe wie eine Satire auf Dantes *Inferno* IV.

Wie der Wanderer Dante in den ersten Gesängen des *Purgatorio* findet Pounds Protagonist in Canto XVI einen Platz, an dem er sich ausruhen und den bisherigen Weg überdenken kann. Vor seinen Augen spielt sich die schrittweise Reinigung anderer Sünder ab, die sich in blauen Säureseen waschen, wie er es selbst – in intratextueller Referenz auf den vorhergehenden Canto XV und analog zu den zwei Bädern Dantes – auch ein zweites Mal vollzieht.

In den darauffolgenden dreißig Versen durchwandert der Sprecher während der Läuterung eine Landschaft, deren Elemente immer wieder punktuell auf zunehmend positiv konnotierte Regionen der *Commedia* anspielen. Langsam wird das oftmals mühsame und von Rückfällen unterbrochene Voranschreiten, das die Buße veranschaulicht, von Bildern des Krieges überblendet. Pound bindet die Läuterung an das bewusste Erinnern infernalischer Zustände. Im restlichen Canto, den Szenen aus dem Ersten Weltkrieg dominieren, wird der Bezug zu Pounds Gegenwart wiederhergestellt. Der moderne Dichter schlägt seinen Zeitgenossen als konkrete Realisierung des Prinzips der Läuterung vor, aus der Erfahrung des Krieges die richtigen Konsequenzen zu ziehen.¹¹

¹¹ Rückblickend stellt man fest, dass die Kriegsthematik vom Motiv des Schildes eingeleitet worden war. Der Schild an sich ist bereits Verweis auf die Gattung epischer Dichtung, die idealiter von Kriegen berichtet.

2 Eliots *Ash Wednesday*: »Redeem the unread vision into the higher dream«

2.1 Ankündigung der Läuterung: Die Worte aus dem Feuer

Pounds »Hell Cantos« und Eliots *Waste Land* wurden einander bereits im Rahmen verschiedener Darstellungen eines modernen Inferno vergleichend gegenüber gestellt. Nun stellt sich die Frage, inwiefern sich die thematischen Parallelen fortsetzen: Zeichnet sich im Verlauf des *Waste Land* ebenfalls eine tendenzielle Entwicklung vom Negativen zum Positiven, analog zum Grundprinzip der *Commedia*, ab?

In der allerletzten Strophe zitiert Eliot zum ersten und einzigen Mal völlig unerwartet einen Vers aus der *Commedia* in der Originalsprache. Abgesehen davon, dass dieser allein schon aufgrund des plötzlichen Sprachwechsels ins Auge sticht, ist er zusätzlich durch Kursivdruck markiert: »*Poi s'ascose nel foco che gli affina*« (WL, 427).¹ Diese Worte aus *Purgatorio* XXVI folgen unmittelbar auf die Rede des provenzalischen Trobadors Arnaut Daniel und beschreiben dessen stummen Abschied vom Wanderer Dante. Der zitierte Vers verweist also auf eine ganz bestimmte Figur und ihre spezifische Situation, seine Bedeutung im *Waste Land* lässt sich nicht ohne die Kenntnis des ursprünglichen Kontextes erschließen. Folglich kann man das Zitat nur als Aufforderung verstehen, der Spur bis in die *Commedia* zu folgen. In den vorangehenden zwei Terzinen gibt der Trobador freimütig Auskunft über sein Schicksal und trägt ein bestimmtes Anliegen vor:

»Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan;
Consiros vei la passadaolor,
E vei jausen lo joi qu'esper, denan.
Ara vos prec, per aquella valor
Que vos guida al som de l'escalina,
Sovenha vos a temps de ma dolor!«
Poi s'ascose del foco che gli affina.
(*Purg.* XXVI, 142-148)

»Ich bin Arnaut, der immer singt und weint.
Ich denke über meine Torheit nach
Und freu mich schon auf den erhofften Tag.
Nun bitt' ich euch, bei jener hohen Kraft,
Die euch ans Ende dieser Stufen führet,
Gedenkt zur rechten Zeit an meinen Schmerz.«
Dann schwand er weg im Feuer, das sie läutert.

¹ In seinen *Notes on the Waste Land* gibt Eliot die Quelle des Zitats an und zitiert kommentarlos zusätzlich die drei vorausgehenden provenzalischen Verse, die keineswegs ausreichen, um ihren ursprünglichen Kontext zu vermitteln. Eliot teilt dem Leser nicht mit, um wessen Rede es sich handelt und in welcher Situation sich der Sprecher befindet. Eine englische Übersetzung der Verse fügt er nicht hinzu.

Arnaut Daniel wird im Feuer des siebten Simses von den Sünden der Wollust gereinigt. Das Feuer, das in der katholischen Glaubenslehre als Symbol und Medium der Läuterung gilt, ist gemäß dem Prinzip der Analogie die angemessene Strafe für die brennende Flamme der Begierde. Mit dem Verweis auf diese Figur aus dem *Purgatorio* fordert Eliot dazu auf, sich mit dem Konzept der Läuterung zu beschäftigen.²

Einige Stimmen des *Waste Land* verlangen bereits ab Mitte des Gedichtes nach Läuterung. Der dritte Teil, der mit seinem Titel *The Fire Sermon* auf eine religiöse Thematik vorbereitet, endet mit einer beschwörenden Formel, die an die kontinuierlich gesprochenen Bußgebete der Sünder im *Purgatorio* erinnert:

Burning burning burning burning
 O Lord Thou pluckest me out
 O Lord Thou pluckest
 Burning (WL, 308-311)

Es klingt, als hätten sich in diesen letzten Versen die verschiedenen Figuren der einzelnen Strophen zu einem Chor zusammengefunden, um das Bedürfnis zu artikulieren, das sie sowohl untereinander sowie mit Dantes Arnaut Daniel verbindet: der Wunsch nach Befreiung von ihrem sündhaften Lebenswandel, insbesondere nach Reinigung von zerstörerischer Lust. Abgesehen von der Apostrophe an Gott, welche die vier Verse als Gebet ausweist und als dessen charakteristisches Merkmal im *Purgatorio* und

² Vgl. Armour, Peter. *Purgatory*. S.728-731: Das Prinzip der Läuterung wird als implizite Bedeutung aus verschiedenen biblischen Textstellen hergeleitet. Das Feuer spielt dabei zweierlei Rollen, zum einen werden die Gläubigen am Jüngsten Tag einer Feuerprobe unterzogen, welche die Festigkeit des Glaubens prüft, zum anderen dient das Feuer im Bedarfsfall als korrigierende Strafe und erfüllt eine reinigende Funktion (Feuertaufe). Auf diese Feuerstrafe wird mit dem lateinischen Adjektiv *purgatorius* verwiesen. Erst im späten elften Jahrhundert ist der Begriff *Purgatorium* geläufig, der belegt, dass mit der Läuterung ein bestimmter Ort assoziiert wird, den man sich zwar nahe bei der Hölle, aber davon abgegrenzt vorstellt. Der Aufenthalt im Purgatorium ist als zeitlich begrenzt konzipiert. Der Läuterung liegt die Überzeugung von der Notwendigkeit zugrunde, dass für die Sünden trotzdem noch gebüßt werden muss, obwohl und nachdem diese vergeben worden sind. Die Vergebung der Sünden nach der Beichte befreit von der Höllenstrafe, erspart jedoch weder die Buße während des irdischen Lebens noch die gegebenenfalls verbleibende temporäre Strafe im Purgatorium.

im *Paradiso* häufiger zu hören ist, enthalten die vier Verse kein wörtliches Zitat aus der *Commedia*. Stattdessen setzen sie sich aus Bruchstücken zweier anderer Referenztexte zusammen: bei diesen handelt es sich um eine englische Übersetzung von Buddhas »Fire Sermon«, worauf bereits der Titel des dritten Teils verweist, sowie die *Confessiones* des Augustinus.³ Eliot kombiniert hier Fragmente aus zwei an sich sehr unterschiedlichen religiösen Texten – die einerseits die östliche, andererseits die westliche Kulturgeschichte repräsentieren – aufgrund ihrer Grundstimmung: der Bereitschaft zur Buße. Und es ist wiederum eben diese Thematik, auf der die Deutung dieser Collage aus anderen Texten als intertextuelle Referenz auf Dantes Werk basiert. Buddha, Augustinus, Dante und Eliot assoziieren die Läuterung mit dem Feuer, in dem alle vier Texte miteinander verschmelzen.

Das italienische Zitat, das den Rückzug Arnaut Daniels in die Flammen beschreibt, gehört zu den Bruchstücken, die Eliot als »fragments I have shored against my ruins« (V.430) zusammenfasst. Dantes Figur akzeptiert die Schmerzen im Feuer zum Zweck der Läuterung. Geht man davon aus, dass die Anhäufung verschiedenster Zitate den letzten Versuch darstellt, die Situation der Figuren im *Waste Land* zu kennzeichnen, und so folglich Arnaut Daniels Haltung auf diese projiziert werden muss, so endet das Gedicht in der Hoffnung auf Erlösung und Erneuerung.

Vermutlich erkannte auch T.S. Eliot, dass die beiden Terzinen, in denen Dante die ganze Rede Arnaut Daniels wiedergibt, als Katalog der zentralen Motive des *Purgatorio* gelesen werden können.⁴ Zunächst werden die einzelnen sich zyklisch wiederholenden Phasen des Läuterungsprozesses aufgezählt: Trauer und Reue im Bewusstsein der Schuld, als deren Folge die Buße durch Gebet und liturgischen Gesang sowie die Hoffnung und Vorfriede auf die Erlösung. In der zweiten Terzine formuliert der Trobadour stellvertretend für alle Büsser das Anliegen, Dante möge als Lebender in Gebeten für ihre baldige Erlösung bitten.⁵ In diesen repräsentativen Versen

³ Vgl. Eliot, T.S. *Notes on the Waste Land*. S.79.

⁴ Eliots Beschäftigung mit der Rede des Arnaut Daniel geht nicht nur aus dem *Waste Land*, sondern auch aus seinem Aufsatz *Dante* hervor, in dem er die beiden Terzinen vollständig zitiert, selbst übersetzt und seine Wertschätzung des *Purgatorio* auf herausragende Episoden wie diese zurückführt. Vgl. Eliot, T.S. *Dante*. S.217.

⁵ Jede einzelne Begegnung mit den Sündern des *Purgatorio* endet mit deren Bitte um Fürbitte. Durch ihre freundliche Haltung gegenüber den Wanderern unterscheiden sich die Bewohner des zweiten Jenseitsreiches von den meisten Sündern des *Inferno*.

wird die Läuterung gleichermaßen mit zwei Bildern assoziiert, dem Fortschreiten auf einer Treppe sowie der Reinigung im Feuer. In Eliots *Ash Wednesday* (1930) finden wir jedes einzelne der aufgezählten Motive wieder.

2.2 Entsagung und Selbstkorrektur, Buße und Gebet

Der größte Teil des Gedichtes *Ash Wednesday* entstand etwa zur selben Zeit wie der Aufsatz *Dante* (1929), in dem Eliot die Ergebnisse seiner langjährigen Beschäftigung mit der *Commedia* zusammenfasst. Der Aufsatz enthält ausführliche Überlegungen zur Thematik des *Purgatorio*, insbesondere zu seiner Bedeutung innerhalb der *Commedia*, die durch das Verhältnis zum vorausgehenden *Inferno* und dem nachfolgenden *Paradiso* definiert ist. So unterscheidet Eliot zwischen verschiedenen Arten des Leidens in den ersten beiden Jenseitsreichen:

The souls in purgatory suffer because they wish to suffer, for purgation. And observe they suffer more actively and keenly, being souls prepared for blessedness, than Virgil suffers in eternal limbo.⁶

Eliot meint festzustellen, dass der mittlere Teil bei seinen Zeitgenossen deutlich weniger Begeisterung auslöst und daher zumeist auch geringere Beachtung findet als die beiden anderen ›Cantiche‹:

It is apparently easier to accept damnation as poetic material than purgation or beatitude; less is involved that is strange to the modern mind. [...] Indeed, the *Purgatorio* is, I think, the most difficult of the three parts. It cannot be enjoyed by itself like the *Inferno*, nor can it be enjoyed merely as a sequel to the *Inferno*; it requires appreciation of the *Paradiso* as well. Only when we have read straight through to the end of the *Paradiso*, and re-read the *Inferno*, does the *Purgatorio* begin to yield its beauty.⁷

Die leitmotivische Bitte um Fürbitte gehört neben Messe und Gebet zum von Dante kontinuierlich thematisierten Ritual der *suffragia mortuorum*: auf diese Weise können die Lebenden den Verstorbenen die Schmerzen der Läuterung erleichtern und den Prozess beschleunigen. Diesen Zweck verfolgen grundsätzlich die Gebete für die Toten in der katholischen Tradition.

⁶ Eliot, T.S. *Dante*. S.256.

⁷ Vgl. Eliot, T.S. *Dante*. S.214.

Der moderne Dichter spricht Dantes *Purgatorio* keineswegs seine poetische Schönheit oder seine ideelle Bedeutung ab, ganz im Gegenteil, er demonstriert ein besonderes Interesse für das Prinzip der Läuterung. Er ist jedoch der Meinung, dass das Konzept eines ambivalenten transitorischen Bereiches schwerer zu begreifen sei als die klare Opposition zwischen dem negativsten und dem positivsten aller Orte, Hölle und Paradies: »The *Purgatorio* is the most difficult because it is the *transitional canto*.«⁸ Gerade das Übergangsstadium während der fortschreitenden Überwindung des Bösen und gleichzeitigen Hinwendung zum Guten will Eliot fokussieren und macht es zum Grundthema des Gedichts *Ash Wednesday*.

Bevor die insgesamt sechs Teile von *Ash Wednesday* zusammengefügt und unter dem endgültigen Titel herausgegeben wurden, waren die ersten drei Teile unabhängig voneinander erschienen: *Salutation, e vo significando* (1927, Teil II), *Perch'io non spero* (1928, Teil I) und *Al som de l'escalina* (1929, Teil III). Alle drei italienischen Titel führen als Zitate entweder direkt oder über einen kurzen Umweg zur *Commedia*. Die Nähe des gesamten Textes zu Dantes *Purgatorio* ist jedoch auch ohne Kenntnis dieser Titel als Referenzsignale deutlich spürbar.

Der erste Teil des Gedichtes ist vom Entschluss zur Entsagung und vom Willen zur Besserung geprägt. Der Sprecher eröffnet seinen Monolog mit der dreimaligen Repetition eines bestimmten Vorsatzes. Ohne Anleitung oder Einwände seitens einer anderen Figur formuliert er eine generelle Absage an jede Art unmäßigen Begehrens, wie sie auch in Dantes *Purgatorio* von den Sündern zu Beginn ihrer Buße gefordert wird:

Because I do not hope to turn again
Because I do not hope
Because I do not hope to turn
Desiring this man's gift and that man's scope
I no longer strive to strive towards such things [...]. (AW I, 1-5)

Die drei anaphorischen, parallel konstruierten Verse sind weitgehend identisch, variieren jedoch hinsichtlich der Menge an Information über die Situation des Sprechers. In der ersten, konkretesten Variante der Aussage – die wohlgerneht die englische Übersetzung des ursprünglichen Titels des

⁸ Vgl. Eliot, T.S. *Dante*. S. 224.

ersten Teils ist – verwirft er die Hoffnung auf eine Rückkehr an einen bestimmten Ort. Die angebotenen Alternativen können als Erklärung und Erweiterung dieses Verzichtes interpretiert werden, werfen jedoch Fragen auf: Hofft der Sprecher nicht mehr auf die bislang intendierte Rückkehr, weil er allgemein ohne jede Hoffnung lebt? Beklagt er eine vorhandene Hoffnungslosigkeit oder will er sich erst zu dieser Haltung zwingen? Versichert die dritte Variante der Aussage, dass sich sein Verzicht nicht auf die Rückkehr an einen konkreten Ort beschränkt, sondern generell jede Regression vom jetzigen zu einem früheren Zustand betrifft?

Vergleicht man die Haltung des Sprechers mit den Büßern des *Purgatorio*, so scheint die notwendige Einsicht in die eigene Schuld zwar vorhanden zu sein, dennoch wird sie nicht als einziger Grund für die Verzichtserklärung genannt. Der Sprecher, der über den Verlust seiner Macht klagt und sich mit einem alten flügelahmen Adler vergleicht, verrät mehr Hoffnungslosigkeit als Zuversicht. Dantes Büßer würden in diesem Fall darauf geprüft werden, ob ihre Buße auf Erkenntnis oder nur auf Resignation beruht. Um in Eliots Gedicht bereits hier ohne weitere Hinweise eine Referenz speziell auf das *Purgatorio* feststellen zu können, muss Grund zur Annahme bestehen, dass der Sprecher nicht einfach nur seinem Selbstmitleid Ausdruck verschafft, wie es beispielsweise J. Alfred Prufrock tut. In der Fortsetzung der Absage wird die fortan leitmotivisch verwendete Bußformel »I renounce...« eingeführt und der Verzicht weiter spezifiziert:

I rejoice that things are as they are and
 I renounce the blessed face
 And renounce the voice [...]
 Consequently I rejoice, having to construct something
 Upon which to rejoice (AW I, 20-22; 24/25)

Es stellt sich heraus, dass der Sprecher überdies beschließt, der Liebe zu entsagen. Seine Situation erinnert an diejenige des fiktionalisierten Liebenden Dante nach dem Tod Beatrices in der *Vita Nuova*. Langsam weicht die Resignation einer zunehmenden Akzeptanz der neuen Lage, denn sie birgt das Potential einer positiven Entwicklung. Eliots Sprecher präzisiert seine Pläne nicht weiter, doch liest man die letzten Verse als autoreflexiven Diskurs, so setzen diese als Allusion auf Dantes Strategie der Sublimierung seines Schmerzes in der Dichtung den Bezug zur *Vita Nuova* fort.

Des Sprechers neue Affirmation seines Schicksals ist Ausdruck des festen Willens zur Selbstkorrektur, den auch Arnaut Daniel und alle anderen BÜßer des *Purgatorio* demonstrieren.⁹ Das gemeinsame Ziel ist es, das richtige Maß an Liebe zum richtigen Gegenstand zu finden. In einem Gebet, in dem die Stimmen der BÜßer aus dem Purgatorio mitklingen, bittet Eliots Sprecher um Hilfe bei der Selbstkorrektur:

And pray to God to have mercy upon us
 And I pray that I may forget [...]
 Teach us to care and not to care
 Teach us to sit still

Pray for us sinners now and at the hour of our death
 Pray for us now and at the hour of our death (AW I, 26/27; 38-41)

Die letzten beiden Verse, mit denen der erste Teil von *Ash Wednesday* endet, werden leicht als wörtliches Zitat aus dem *Ave Maria* und elliptische Wiederholung desselben erkannt. Damit wird hier der katholische Glaube mit ins Spiel gebracht.¹⁰ Eliots Sprecher zitiert daraus nur die bekannte Formel der Bitte um Fürbitte. Unabhängig davon bleibt festzustellen, dass damit wiederum die an Dante gerichteten Worte Arnaut Daniels – »Sovenha vos a temps de ma dolor!« – paraphrasiert werden.¹¹

Der bereits genannte ursprüngliche italienische Titel des ersten Teils deckt einen thematischen Aspekt auf, der dem Leser ohne Kenntnis des Titels zu diesem Zeitpunkt noch verborgen bleibt. Der Titel zitiert den Beginn einer Ballata, die Dantes Freund Guido Cavalcanti im Exil schrieb:

⁹ Eliots Sprecher macht explizit auf seinen Willen aufmerksam und bringt ihn mit seinem Aufenthaltsort in Zusammenhang: »The air which is now thoroughly small and dry/ Smaller and dryer than the will.« (AW I, 36/37) Die Atmosphäre sei unangenehm, der eigene Wille jedoch stark. Sowohl die Betonung des Willens an sich als auch der Hinweis auf dessen besondere Bedeutung an jenem Ort spielen auf Dantes Text an, denn im Purgatorio ist der Wille die entscheidende Kraft, von welcher der Aufstieg auf den Läuterungsberg abhängt.

¹⁰ Das *Ave Maria*, das als kanonisches katholisches Gebet gilt, war zu Dantes Zeit bereits seit einigen Jahrhunderten Bestandteil der liturgischen Feier und als Volksgebet geläufig.

¹¹ Immer wieder spielt Eliot auf das Anliegen dieser Figur an, so ein weiteres Mal in Teil IV (V.12), indem er dann nur noch die ersten beiden provenzalischen Worte zitiert, im Bewusstsein, dass man das Thema längst erkennt.

»Perch'io non spero di tornar già mai [...] in Toscana...«.¹² Dies könnten übrigens ebenso gut die Worte des Exilanten Dante sein. Dank der Referenz auf Cavalcantis Exil-Gedicht lässt sich die Bedeutung der ersten Verse von *Ash Wednesday* nochmals präzisieren: der Sprecher vergleicht seine hoffnungslose Situation mit dem Exil, er sehnt sich nach einem bestimmten Ort wie der Exilant nach seiner Heimat.¹³ Dies schließt die erste Interpretation nicht aus, dass er gleichzeitig keinesfalls an den Ort zurückkehren will, den er kürzlich verlassen hat.

2.3 Eliots Lady: Moment der Hoffnung und Versprechen der Erlösung

In *Ash Wednesday* (Teil II) beschreibt der Sprecher in einer Vision den positiven Ort, den er erreichen will, metaphorisch als einen blühenden Garten. Zu einem derartigen *locus amoenus* gelangt der Wanderer Dante in den letzten Gesängen des *Purgatorio*, es handelt sich um das irdische Paradies auf dem Plateau des Läuterungsberges. Eliots Sprecher beginnt seine Rede diesmal mit dem Gruß an eine Dame im weißen Kleid, die er in der idyllischen Landschaft erblickt. Ihr Name wird nicht genannt, stattdessen wird sie durch ihre beispielhafte Güte sowie durch ihre Beziehung zum Sprecher charakterisiert: Sein Schicksal liegt offenbar in ihren Händen, wobei sie der Heiligen Jungfrau untergeordnet ist – »She honors the Virgin in meditation« (AW II, 10) – und ihr folglich wie Dantes Beatrice die Rolle einer vermittelnden Instanz zukommt. Der Begegnung zwischen den beiden Figuren wohnen drei weiße Leoparden bei.

¹² Vgl. Chmielewski, Inge. *Die Bedeutung der Göttlichen Komödie*. S.83.

¹³ Thomas von Aquin beschreibt die Strafe im Purgatorium als eine zweifache: einerseits der temporäre Verlust der Nähe zu Gott durch den Aufschub der Aufnahme ins Paradies, andererseits die körperlichen Schmerzen im Feuer. Die Sünder akzeptieren die Notwendigkeit einer zeitlich begrenzten Buße als Voraussetzung für die Erlösung. Um sich den Aufenthalt zu verkürzen, bitten sie um die Fürbitten der Lebenden. Auch in Dantes *Purgatorio* erdulden die Sünder willig ihre Strafen im Wissen um zukünftige Erlösung.

Eliots Verse lesen sich wie das Ergebnis einer Übereinanderblendung mehrerer Passagen aus der *Vita Nuova* und der *Commedia*.¹⁴ Der ursprüngliche Titel dieses Gedichtsegments *Salutation, e vo significando* verweist auf den Topos des Grußes, der bekanntlich eine zentrale Rolle in der Liebeslyrik des *dolce stil novo* spielt und wiederholtes dramatisierendes Moment in der *Vita Nuova* ist. Dort verzweifelt der Liebende daran, dass ihm die Dame den Gruß verweigert. Die gänzlich abweisende Haltung Beatrices ändert sich erst in der *Commedia*. In *Purgatorio XXX* muss ihr Gruß an den Wanderer Dante als Geste der Vergebung und als Versprechen baldiger Erlösung verstanden werden. Bei diesem Wiedersehen im irdischen Paradies trägt Dantes Erlöserin übrigens ein dreifarbiges Gewand in weiß, grün und rot – den Farben der drei himmlischen Tugenden Glaube, Hoffnung und Liebe. Obwohl Eliots wiederholter Hinweis auf das weiße Kleid der Lady eine symbolische Bedeutung desselben suggeriert, legt er diese anders als Dante nicht explizit fest.

Dieselbe Arbeitsweise kennen wir bereits von Pound: die modernen Autoren übernehmen ein auffälliges Detail aus dem Referenztext und lenken damit die Aufmerksamkeit auf dessen Kontext: Ihr jeweiliger Text wirkt für sich allein genommen fragmentarisch und kryptisch, weil er auf ein Deutungsangebot verzichtet, denn für die Erklärungen ist Dante zuständig. Des Weiteren kombiniert Eliot die beiden möglichen oppositiven Reaktionsvarianten der Dame, indem der Gruß seines Sprechers von ihr nicht erwidert wird, die »Lady of silences« (AW II, 25) aber dennoch als Botin der Hoffnung angesehen wird.

Eine vergleichbare Transformation erleben die drei weißen Leoparden. Aufgrund der Dreizahl wecken sie sofort die Assoziation mit den drei wilden Bestien – Panther, Löwe und Wölfin –, die sich Dante zu Beginn seiner Jenseitswanderung in den Weg stellen und ihn als Allegorien dreier Sünden bedrohen. Eliots Leoparden sind am ehesten mit dem Panther verwandt, der als Sinnbild für Fleischeslust gilt. Ihre Anwesenheit bei der Begegnung mit der Lady könnte folglich als Warnung vor der Gefahr ver-

¹⁴ Eliot selbst stellt im Aufsatz *Dante* bei der Untersuchung des *Purgatorio XXX*, in dem der Wanderer erstmals in der *Commedia* Beatrice wiedersieht, die Nähe zwischen Dantes Jugendwerk und den letzten Gesängen des *Purgatorio* fest. Tatsächlich finden sich einige intertextuelle Referenzen.

standen werden, der Situation eine falsche Bedeutung beizumessen. Eliot nimmt seinen Leoparden jedoch jede Bedrohlichkeit, sie verhalten sich nicht nur friedvoll, sondern gehören als weiße Tiere zur Lady. Die weiße Farbe, immer auch mit Reinheit assoziiert, ist allen Erscheinungen des paradiesischen Gartens gemeinsam: Ebenso wie ihre Umgebung repräsentieren sie (als prophetische Traumvision) den angestrebten Zustand nach der Läuterung.¹⁵ Dieses Moment der Hoffnung ist die wichtigste neue Komponente des zweiten Teils. Der Sprecher hat begonnen, seinen im ersten Teil gefassten Beschluss – »to construct something/ upon which to rejoice« (AW I, 25-26) – in die Tat umzusetzen.

Der dritte Teil von *Ash Wednesday* wird vom Motiv der Treppe dominiert. Zu Beginn jeder Strophe lokalisiert sich der Sprecher auf einer bestimmten Stufe, sodass sein kontinuierlicher Aufstieg nachvollzogen werden kann.¹⁶ Es ist vielleicht weniger die Treppe selbst als die Fokussierung der mühsamen Fortbewegung auf dem Weg nach oben, die Dantes *Purgatorio* ins Gedächtnis rufen. Erneut stellt sich die Frage, ob und gegebenenfalls wodurch eindeutig auf diesen einen Referenztext verwiesen wird. Die Verortung des Sprechers auf der Treppe erfolgt stets nach dem selben Muster wie im ersten Vers: »At the first turning of the second stair...« (AW III, 1). Für derartige Angaben, die auf verwirrende Weise mehrere unterschiedliche Treppen und zugleich einzelne Treppenabsätze ins Auge fassen, lassen sich zwar keine exakten Äquivalente auf dem Läuterungsberg identifizieren. Jedoch müssen im *Purgatorio* ebenfalls verschiedene Treppen überwunden werden, wobei besondere Aufmerksamkeit derjenigen am Eingang geschenkt wird, die aus drei verschiedenfarbigen Stufen gebildet wird. Da sich der Aufstieg bei Eliot insgesamt über drei Strophen erstreckt und dabei drei Treppen erklommen werden, lohnt sich ein Blick auf die Bedeutung der drei Stufen bei Dante. Sie symbolisieren das Sakrament der Buße, bestehend aus Reue, Sündenbekenntnis und Sühne.¹⁷ Nachdem der Wan-

¹⁵ Die Tatsache, dass die drei Leoparden die Eingeweide des Sprechers gefressen haben, widerspricht nicht der Interpretation der Tiere als positive Kräfte. Im Gegenteil, es kann als ihr Beitrag zur Läuterung des Sprechers verstanden werden.

¹⁶ Das Bild des Treppenaufstiegs zur Veranschaulichung einer schwierigen inneren Entwicklung verwendet Eliot auch in anderen Gedichten, beispielsweise in *The Love Song of J. Alfred Prufrock*: »I mount the stairs and turn the handle on the door/ And feel as if I had mounted on my hands and knees.« (V.86-87).

¹⁷ Vgl. Purg. IX, 76-108 und Baehr, Rudolf. *Anmerkungen zur Göttlichen Komödie*. S.444.

derer diese Schritte vollzogen hat, kennzeichnet ein Engel Gottes die Stirn des Sünders mit Asche, von der er sich im Verlauf der Buße reinigen muss.¹⁸ Plötzlich wird der Zusammenhang zwischen manifestem Text und Referenztext wieder ganz deutlich, denn nach diesem Ritual, das traditionell am Aschermittwoch begangen wird, ist Eliots Gedicht benannt.¹⁹ Als Eliots Sprecher schließlich die dritte Treppe überwunden hat und sich in derselben Situation befindet wie Dante zu Beginn seiner Buße, demonstriert er seine demutsvolle Haltung mit Worten, die wir speziell aus den am Aschermittwoch gesprochenen Gebeten kennen:

Lord, I am not worthy

Lord, I am not worthy

But speak the word only.

(AW III, 22-24)

Die eindeutigste Referenz auf die *Commedia* leistet der ursprüngliche Titel dieses dritten Teils »Al som de l'escalina« als wörtliches Zitat aus Purg. XXVI. Der Vers aus der bereits hinlänglich bekannten Rede des Arnaut Daniel kündigt nicht nur das Motiv der Treppe an, sondern paraphrasiert den Ort, zu dem dieselbe führt. Trotz der Konzentration auf die Buße wird auch in Teil III das Versprechen eines glücklichen Ortes, der dem irdischen Paradies Dantes ähnelt, aufrecht erhalten.

In den Teilen IV-VI von *Ash Wednesday*, die Eliot nicht einzeln veröffentlichte, sondern bereits im Hinblick auf das geplante sechsteilige Gedicht zusammenhängend verfasste, werden die zentralen Motive der ersten drei Teile wieder aufgenommen, neu kombiniert und variiert. Teil IV bildet die direkte Fortsetzung von Teil II, da sich der Sprecher in die paradiesische Gartenlandschaft zurück versetzt sieht und dort erneut der Lady begegnet, die in hellstes Licht gehüllt ist: »White light folded, sheathed about her, folded.« (AW IV, 15). Wieder stellt man Ähnlichkeiten zwischen

¹⁸ Vgl. Purg. IX, 112-114: Der Engel schreibt Dante siebenmal den Buchstaben »P« auf die Stirn: stellvertretend für die sieben Todsünden müssen sie während der Buße einzeln abgewaschen werden.

¹⁹ Am ersten Tag der vierzigstägigen Fastenzeit kennzeichnet der Priester die Gläubigen auf Scheitel und Stirn mit Asche zum Zeichen der Buße. Da dieser Brauch, den es seit Ende des elften Jahrhunderts gibt, nur in der katholischen Kirche praktiziert wird, sind die religiösen Elemente in Eliots *Ash Wednesday* eindeutig der katholischen Tradition zuzuordnen.

Eliots Dame und Dantes Beatrice in *Purgatorio* XXX bis XXXIII fest, die ebenfalls als strahlende Lichtgestalt beschrieben wird. Sie erscheint »così dentro una nuvola di fiori/ che da le mani angeliche saliva« (»in einer dichten Blumenwolke,/ Die aus der Engel Händen dort entströmte.« Purg. XXX, 28/29).²⁰ Die Vermutung, dass Eliot eben diese Momentaufnahme Beatrices vor Augen hatte, bestätigt er mit folgendem Vers: »While jewelled unicorns draw by the gilded hearse.« (AW IV, 21). Obwohl Eliot mit den Einhörnern zwar den Bildbereich der *Commedia* verlässt, handelt es sich bei seiner Prozession um eine Anspielung auf den allegorischen Triumphzug der Kirche in *Purgatorio* XXIX, den Dante farbenprächtig und detailliert darstellt. Eliot entlässt all die Tiere, die Dantes Wagen ziehen – die Symbole der vier Evangelisten sowie den göttlichen Greifen – und ersetzt sie durch seine nicht minder geschmückten Fabelwesen.²¹ Wie zu erwarten bietet Eliot selbst keine Erklärung zur Bedeutung seiner Prozession an, das Ereignis ist jedoch durch den Kontext eindeutig positiv konnotiert und liest sich ohne eine Interpretationshilfe seitens der *Commedia* als eine Art Freudenzug, der bessere Zeiten einleitet, indem er die Sünden der Vergangenheit zu Grabe trägt. In diesem Fall hat die Referenz auf Dantes Triumphzug, der den Übergang zum Paradiso ankündigt, einen unterstützenden Wert, da sie bestätigt, dass die Erlösung nahe ist. Mit seiner Ungeduld demonstriert Eliots Sprecher nun das wachsende Bewusstsein, dass seine Buße zeitlich begrenzt ist:

Here are the years that walk between, bearing
 Away the fiddles and the flutes, restoring
 One who moves in the time between sleep and waking [...].
 Redeem
 The time. Redeem
 The unread vision in the higher dream (AW IV, 12-14; 18-20)

²⁰ Der Anblick der schönen Damen ist nicht nur überwältigend, sondern mit Worten unbeschreibbar; deshalb sind beide verhüllt und nicht klar erkennbar.

²¹ Diese haben keine geringere, nur eine weniger bekannte symbolische Bedeutung: Das Einhorn wurde bereits in frühchristlicher Zeit als Sinnbild gewaltiger Kraft auf Christus bezogen. Überdies wird es mit Maria in Zusammenhang gebracht und steht für Keuschheit, so in spätmittelalterlichen Verkündigungsbildern. Gemäß damals verbeiteter Vorstellung verliere es seine Wildheit, wenn es seinen Kopf in den Schoß einer Jungfrau lege.

Zum ersten Mal kann man feststellen, dass Eliot einen Grundgedanken der *Commedia*, den er in *Asb Wednesday* übernimmt, expliziter erläutert als Dante. Auf ähnliche Weise wie in den zitierten Versen (IV, 13-15) thematisiert der moderne Dichter mehrmals die Verortung seiner Figur an einem Ort, der räumlich, zeitlich und ethisch-moralisch als ein ›Zwischenreich‹ definiert ist. Es ist die Besonderheit des Purgatorio, zwischen den drei Oppositionspaaren Inferno vs. Paradiso, Zeitlichkeit vs. Ewigkeit sowie Sünde vs. Erlösung angesiedelt zu sein. Eliot macht darauf gezielter aufmerksam als Dante, indem er immer neue Metaphern für das Übergangsstadium findet wie »the time between sleep and waking« (IV, 14) oder »the time of tension between dying and birth« (VI, 20). Inferno und Paradiso werden bei Eliot von den dominanten landschaftlichen Motiven Wüste und Garten repräsentiert, die abwechselnd die Szenerie dominieren. Deshalb beschreibt er das Zwischenreich in Teil V als »the desert in the garden the garden in the desert« (AW V, 34).²²

Nochmals wird dieser Ort der entbehrungsreichen Wartezeit explizit als Exil bezeichnet: »And after this our exile« (AW IV, 29). Mit diesem fragmentarischen Zitat aus dem *Salve Regina* endet Teil IV. Komplettiert man den Satz nach Wortlaut des Gebetes – »And after this our exile, show us the blessed fruit of thy womb«²³ – hören wir darin abermals die Bitte um Erlösung. Dem entspricht auch der oben zitierte und zunächst schwer verständliche Vers »Redeem/ The unread vision in the higher dream«, der den Übergang vom »ungelesenen« Teil zum *Paradiso* fordert, für das Eliot den Begriff des »high dream« prägt. Seinen Zeitgenossen traut er die Konzeption eines Paradieses nicht zu: »It belongs to the world of what I call the high dream, and the modern world seems capable only of the low dream.«²⁴ Eliots abgebrochenes Zitat kann als komplizierte Referenz auf das *Purgatorio* gelesen werden, denn auch die Büsser betrachten ihren Zustand als temporäres Exil von Gott und erwarten den triumphalen Auszug.

²² Da die Buße im Purgatorio die spätere Aufnahme ins Paradies garantiert, der Berg die Verbindung zum himmlischen Paradies darstellt und sich auf dessen Gipfel das irdische Paradies befindet, kann er einerseits als Teil des Gartens angesehen werden; verglichen mit dem himmlischen Paradies ist er allerdings eher noch Wüste. Andererseits ist das Purgatorio mitsamt dem irdischen Paradies als Übergang vom wüsten Inferno zum himmlischen Paradies der ›Garten in der Wüste‹.

²³ Vgl. Chmielewski, Inge. *Die Bedeutung der Göttlichen Komödie*. S.95.

²⁴ Eliot, T.S. *Dante*. S.223.

Gemeinsam singen sie das heilige Lied »In exitu Israel de Egypto«, das vom Exodus handelt.

In Teil V hat man zunächst den Eindruck, als falle der Sprecher bei seinem Aufstieg wieder ein Stück zurück, denn seine Reue scheint plötzlich überhand zu nehmen: »O my people, what have I done unto thee.« (AW V, 10 u. 28). Dies sind die Worte Christi, die auch Dante einmal in einem Brief aus dem Exil nach Florenz zitiert: »Popule mi, quid feci tibi?«²⁵ Aus einem bestimmten Grund muss dieses Schuldbekenntnis keinesfalls auf einen Rückfall oder zumindest ein Arretieren in der Handlungsentwicklung von *Ash Wednesday* hindeuten. Nach zweimaliger identischer Wiederholung wird es am Ende von Teil V auf die Apostrophe »Oh my people« reduziert (AW V, 36). Geht man davon aus, dass Eliot mit dem Zitat auf die Beichte anspielt, die Dante in *Purgatorio* XXXI vor Beatrice ablegen muss, bevor er endgültig von seinen Sünden reingewaschen wird, so endet der Selbstvorwurf ganz folgerichtig elliptisch. Es ist ein Hinweis darauf, dass dem BÜßer vergeben wurde, denn wie wir von Dante wissen, folgt auf die Vergebung der Sünden das Vergessen, Eliots Sprecher kann sich an seine frühere Schuld plötzlich nicht mehr erinnern.

Infolge dieser entscheidenden Wende stellt der zuvor flügelahme Adler die Erneuerung seiner Schwingen fest und erlebt eine Wiedergeburt ähnlich wie Pounds Sprecher und Dantes Wanderer nach ihren reinigenden Bädern: »Unbroken wings/ And the lost heart stiffens and rejoices« (AW VI, 10-11).²⁶ Eliot hätte seinen Sprecher wohl auch baden können, entschied sich jedoch für das Bild des Adlers, der im *Purgatorio* zweimal auftaucht.²⁷ Dieser veranschaulicht die Erneuerung aufgrund seiner physischen Veränderung sogar deutlicher, denn dank der Heilung (konkret: der Flügel) kann er jetzt in den Himmel aufsteigen.

Am Ende des Gedichts befindet sich der erlöste Sprecher überraschenderweise am Meeresstrand und stellt dort fest: »Even among these rocks,/ Our peace in His will« (AW VI, 29/30). In Eliots Landschaft hören

²⁵ Vgl. Chmielewski, Inge. *Die Bedeutung der Göttlichen Komödie*. S.95. Es ist übrigens nicht bekannt, ob Eliot aus Dantes Brief oder direkt aus dem Neuen Testament zitiert.

²⁶ Vgl. Canto XVI und Purg. XXXI.

²⁷ Der Adler erscheint einmal, um den schlafenden Dante zur Pforte des Purgatorio zu fliegen, das andere Mal als Sinnbild Christi, der den Triumphzug im irdischen Paradies anführt. Eben weil dieser als Sinnbild Christi gilt, wird die Wiedergeburt des Sprechers mit der Auferstehung Christi assoziiert.

wir die ins Englische übersetzten Worte Piccarda Donatis. Das berühmte Zitat, in dem Dante so schlicht erklärt, dass man den Seelenfrieden nur im Glauben findet, ist folgendem Kontext entnommen:

E 'n la sua volontade è nostra pace.

Ell' è quel mare al qual tutto si move
ciò ch'ella cria e che natura face.

(Par. III, 85-87)

In seinem Willen finden wir den Frieden.

Er ist das Meer, zu ihm muß alles fließen,
Was er erschuf und was Natur geschaffen.

Indem Eliot am Ende seines Bußgebets eine Figur aus Dantes *Paradiso* sprechen lässt, wird es überflüssig, explizit darauf hinzuweisen, dass das Paradies nahe ist.

IV PARADISO

Lì si vedrà ciò che tenem per fede,
non dimostrato, ma sia per sé noto
a guisa del ver primo che l'uom crede.¹

1 Pounds *Cantos*: »By no means an orderly Dantescan rising«

1.1 Venedig in den *Cantos*: Ein Paradies auf Erden

Obwohl die ersten dreißig Verse des Canto XVI die Ankunft am Fuß des Läuterungsberges behandeln, wird der begonnene Reinigungsprozess im weiteren Verlauf dieses und der folgenden *Cantos* nicht kontinuierlich in Richtung auf ein definiertes Ziel fortgesetzt und schrittweise dokumentiert wie in Eliots *Ash Wednesday*. Pounds enge Bezugnahme auf die ersten Gesänge des *Purgatorio* in Form einer inszenierten Analogie mit beinahe parodistischen Zügen erweist sich als kurzlebig oder zumindest als diskontinuierlich. Obwohl in vereinzelt späteren *Cantos* das Thema der Läuterung wieder anklingt, wird eine derartige Nähe zu Dantes *Purgatorio* nicht noch einmal hergestellt.

Pound enttäuscht die naheliegende Erwartung, dass sein Sprecher entweder Blake oder den anwesenden Figuren aus der *Commedia* bei ihrem Aufstieg auf einen der beiden Berge folgen werde. Stattdessen überrascht er durch eine abrupte Wende, indem er den Weg verlässt, um erneut in die Tiefe zu steigen. Seine Andeutung, dass sich ihm die Erde öffnet, nachdem er einen bestimmten Baum – »the tree of the bough« (V.51) – passiert hat, liest sich als Allusion auf die Wirkung des goldenen Zweiges, in dessen Besitz dem Helden in der *Aeneis* Einlass in die Unterwelt gewährt wird². Diese Referenz auf Vergils Epos leitet einen zeitweiligen Ortswechsel von Dantes *Purgatorio* ins sechste Buch der *Aeneis* ein. Mit dem Eintritt in eine dem antiken Elysium nachgebildete Landschaft kehrt der Sprecher der Bilderwelt Dantes vorerst den Rücken zu:

¹ »Dort wird man sehn, was wir hier unten glauben/ Ohne Beweis; es wird sich offenbaren/ Gleich der von uns geglaubten ersten Wahrheit.« (Par. II, 43-45).

² Vgl. Aen. VI.

[...] passing the tree of the bough
 [...] descending,
 and I through this, and into the earth,
 patet terra,
 entered the quiet air
 the new sky,
 the light as after sunset,
 and by their fountains the heroes,
 Sigismundo, and Malatesta Novello,
 and founders, gazing at the mounts of their cities.

The plain, distance, and in fount-pools
 the nymphs of that water
 rising, spreading their garlands,
 weaving their water reeds into the boughs,
 In the quiet, [...]

(Canto XVI, 51-68)

Welche Rolle spielt dieses Bild eines pastoralen, paganen Paradieses zu diesem Zeitpunkt in den *Early Cantos*? Handelt es sich dabei um eine Vorahnung des angestrebten Zielortes, die kurzzeitig eine andere Realität überblendet? Will man nicht davon ausgehen, dass Pound im Vergleich zur *Commedia* und *Ash Wednesday* die Zeit der Buße im Purgatorio insgesamt drastisch verkürzt und bereits in Canto XVI, auf den noch mehr als hundert *Cantos* folgen, ins Paradies gelangt, kann man das Bild nur als einen frühen Entwurf ansehen. Die Rekurrenz auf Vergils Elysium hat auf der Ebene des autoreflexiven Diskurses zweierlei Bedeutung. Zum einen kann sich der moderne Autor zu diesem Zeitpunkt nicht entschließen, Dante in dessen Paradies als Sitz des christlichen Gottes zu folgen, sondern zieht es vor, sich an die Bilder antiker heidnischer Autoren zu halten. Zum anderen geht aus seiner offenkundigen Vergil-Nachfolge hervor, dass er der Führung seitens seiner Vorbilder bedarf, um den gesuchten Ort zu erreichen, zu dessen eigenständiger Konzeption er sich noch nicht in der Lage fühlt.

Pounds Wechsel zu antiken Vorlagen gerade beim Versuch der Darstellung eines Paradieses verweist auf seine Probleme mit dem christlichen Glauben Dantes. Es wird sich zeigen, dass er sich nie ganz von der paganen Szenerie löst und ähnliche Bilder noch in den späten *Cantos* zu finden sind.³

³ So beispielsweise in Canto XC.

Während einige typische Elemente der idyllischen Landschaft immerhin an Dantes *irdisches* Paradies erinnern, ist deren einzige Gemeinsamkeit mit dem *himmlischen* Paradies die Stille. Diese bildet gewöhnlich den akustischen Kontrast zum höllischen Lärm der fernen Städte. In Pounds Versen scheinen dieselben jedoch die paradiesische Ruhe nicht zu stören, sondern sich harmonisch in den positiven Raum zu integrieren.⁴

Einen Beweis dafür, dass der moderne Dichter die Stadt nicht per definitionem als infernalisches Ort ansieht, stellen die fiktionalisierten Erinnerungen an Venedig dar, die in den *Cantos* eine besondere Rolle spielen. Selten lässt sich Pounds eigene Stimme so klar erkennen und ihr Bericht derart mühelos auf seine Biografie zurückführen wie zu Beginn von Canto III: »I sat on the Dogana's steps/ For the gondolas cost too much, that year« (V. 1-2).⁵ Durch dieses autobiografische Moment nähern sich die *Cantos* abermals der *Commedia*. Der Sprecher ist hier mit Dantes Erzähler vergleichbar, da er im Rahmen der Fiktion exemplarische Momente in seiner Erinnerung wachruft und heranzieht, um eine bestimmte emotionale oder spirituelle Erfahrung zu vermitteln.⁶

Man mag sich allerdings fragen, inwiefern nun die zitierten Verse, die doch offenbar eine negative Ausgangssituation beschreiben, einen neuen Versuch der Darstellung eines Paradieses einleiten. Ausgerechnet der bescheidene Sitzplatz des Sprechers auf den Stufen vor dem Palazzo, wo er sich eher unfreiwillig aufhält, da er in seiner finanziellen Notlage von den üblichen Vergnügungen Venedigs ausgeschlossen ist, entpuppt sich unerwartet als Ort einer Vision:

⁴ Dieser ist übrigens von Pounds eigenen Helden bevölkert, gegen die Vergils Schatten aus *Aeneis* VI ausgetauscht wurden. Hierbei verwirklicht Pound sein Programm, das die Wahl von Figuren aus den Jahrhunderten nach Dante vorsieht – selbst dieser Grundsatz ist als Referenz auf die *Commedia* anzusehen.

⁵ Mit Sicherheit bezieht sich der Autor hier auf seinen Aufenthalt in Venedig im Jahr 1908.

⁶ Vgl. dazu Kenner, Hugh. *Ezra Pounds Commedia*. S.47f. Kenner konstatiert: »Dante's intention had been to make an exemplum of his own life, writing his poem as it were in public, hoping to become the poet who could write its final passages, trusting too that events would supply, perhaps in the new Italy, a public paradiso. [...] Dante too had offered his own plight for exemplum [...] but he schematized his facts before he used them.« Zum persönlichen Gehalt der Dichtung Dantes vgl. auch Auerbach, Erich. *Dante als Dichter der irdischen Welt*. S.91f.

Gods float in the azure air,
 Bright Gods [...]
 Light: and the first light, before ever dew was fallen. (Canto III, 7-9)

Es ist die Kulisse der Stadt Venedig, die den Sprecher immer wieder zu Tagträumen verleitet und seine Vorstellungskraft derart beflügelt, dass sie ihm Erscheinungen des Göttlichen vor Augen führt. Er legt dabei keinen Wert darauf, die Götter der Traumbilder, die nach wie vor nicht Dantes christlichen Vorstellungen entsprechen, konfessionell zu definieren. Letztlich verwirklicht Pound in den *Cantos* den Plan, ein großzügiges Gedanken-gebäude zu errichten, in dem genug Raum für die Koexistenz mehrerer Gottheiten verschiedener Religionen ist. Eine besondere Vorliebe erklärt er einmal für die antiken Götter, sicher nicht zuletzt aufgrund ihrer Pluralität: »I wasn't Christian... I believed in a more ancient and classical system with a place for Zeus and Apollo«. ⁷

Trotz – oder gerade infolge – dieser programmatischen konfessionellen Offenheit klagt er über das Problem, sich auf keine brauchbare kollektive Vorstellung des Paradieses stützen zu können. So verrät er schließlich im Jahr 1962, dass er sich dabei gegenüber Dante stets im Nachteil sieht: »Obviously we haven't got a nice little road map such as the middle ages possessed of Heaven.« ⁸ Vielleicht sind Unentschlossenheit und Inkohärenz in der selbständigen Konzeption eines Paradieses die Gründe dafür, dass Pound fortan eine Serie von Glücksmomenten eindeutig im irdischen Leben verankert, selbst wenn er deren Interpretation als Ahnungen des Transzendenten impliziert und ihnen deshalb eine gesteigerte Bedeutung beimisst. Die Lokalisierung in der realen Stadt Venedig stellt offenbar die naheliegendste Möglichkeit dar, die Verwurzelung in der Welt zu veranschaulichen. Bislang wurde jedoch noch nicht untersucht, welche Charakteristika nach Meinung Pounds ausgerechnet Venedig dafür qualifizieren. In Canto XVII ist eine besondere Faszination von der Architektur der Stadt im Meer spürbar:

⁷ Vgl. Ellis, Steve. *Dante and English Poetry*. S.196. Bezeichnenderweise besetzt Pound die Rolle der Dame, der er auf dem Weg durch die *Cantos* immer wieder begegnet, mit der antiken Göttin Venus.

⁸ Brooks, Van Wyck. *Writers at Work: The Paris Review Interviews*. S.38.

Flat water before me,
 and the trees growing in the water,
 Marble trunks out of stillness,
 On past the palazzi,
 in the stillness,
 The light now, not of the sun.
 Chrysophrase,
 And the water green clear, and blue clear. (Canto XVII, 14-21)

Die Beschreibung der Stadtansicht speist sich allein aus Stein und Wasser, wobei das feste Material und das flüssige Element eine singuläre Symbiose eingehen. Der Sprecher wandert mit seinem Blick durch einen lichten Wald aus Marmorsäulen, die im Wasser wurzeln: »the Forest of marble, the stone trees out of water« (V.63-64). Die paradisische Stille bewirkt den Eindruck, als seien Bewegung und Zeit im Licht gefroren. Wer oder was ist die Quelle dieses Lichtes, wenn nicht die Sonne? Zwischen den Bruchstücken der an sich realen, jedoch durch den Blick des Sprechers verklärten Stadtarchitektur erblickt man hin und wieder »Gods,/ Hermes and Athene« (V.45-46), die lebendiger wirken als Statuen aus Stein: »To the left is the place of the fauns«, erinnern sie an die Omnipräsenz der antiken Mythologie in den *Cantos*. Der Marmorwald Venedigs und die »sylva nympharum« (V.50) existieren simultan, die beiden Bilder verschmelzen ineinander.

Obwohl sich Venedig als Meereslandschaft aus grünem Stein präsentiert und die Grenzen zwischen Stadt und Naturraum verschwimmen, wird es vom Sprecher als ein Werk von Menschenhand bewundert. Es verdankt seine Schönheit den »men of the craft« (V.72), die zu den Figuren der *Cantos* gehören, die sich durch künstlerische Kreativität auszeichnen – »In Venice more affirmations/ of individual men/ ...than any elsewhere« (Canto CIV, 137-139). Pound scheut sich hier nicht, den Menschen mit den Göttern zu vergleichen: Licht kann auch von seinen Kunstwerken ausgehen, den »stone-trees, white and rose-white in the darkness« (V.79). Im Gegensatz dazu ist in der *Commedia* in letzter Instanz immer der christliche Gott Ursprung allen Lichtes. Auch in Canto XXVI sind es die Menschen, die selbst Licht ins Dunkel bringen:

And at night they sang in the gondolas
 And in the barche with lanthorns;

The prows rose silver on silver
 taking light in the darkness.⁹ (Canto XXVI)

In allen drei hier präsentierten Momentaufnahmen beschreibt der moderne Dichter die plötzliche Offenbarung irdischer Schönheit als unerwartete Begegnung mit dem Licht. Es bleibt jedoch, anders als in Eliots *Four Quartets*, nie dauerhaft hell in den *Cantos*. Der kontrastive Wechsel zwischen Licht und Dunkelheit veranschaulicht Pounds generelle Überzeugung von der Zufälligkeit, Unvorhersehbarkeit und Flüchtigkeit paradiesischer Momente. Sein Zweifel an der Kontinuität des Guten widerspricht Dantes *Paradiso* als Ort des ewigen Lichtes. Der moderne Dichter klagt, dass Perfektion nur in der Zeitlosigkeit denkbar wäre, das Schöne jedoch immer von der Zeit zerstört werde: »Time is the evil. Evil« (Canto XXX, 25). Dante war sich dessen bewusst und konzipierte das *Paradiso* deshalb als zeitlosen Raum.

Venedig repräsentiert in Pounds Augen den unermüdlichen Wunsch des Menschen, selbst ein »irdisches Paradies« zu schaffen. Dieses unterscheidet sich jedoch deutlich vom irdischen Paradies Dantes auf dem Gipfel des Läuterungsberges, das vor allem Ort der Unschuld ist. Von einer möglichen Rückkehr dorthin wagt der moderne Autor gar nicht erst zu träumen, sein Venedig wirkt vielmehr wie der Versuch einer substitutiven Kompensation. In diesem Beispiel wird das Streben nach Unvergänglichkeit in der Kunst und Stadtarchitektur veranschaulicht, in anderen *Cantos* versucht Pound sich in der Konzeption sozialer, ökonomischer und politischer Reformen einer idealen Ordnung zu nähern. Derartige Vorschläge demonstrieren die grundsätzliche Weltbezogenheit Pounds, dessen ausführliche Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Problemen seiner Zeit an sich die Frage beantwortet, warum man in den *Cantos* das himmlische Paradies bislang vergeblich sucht.

⁹ In Eliots »The Hollow Men« finden wir exakt dieselben Worte »light in the darkness«. Dort hat das Licht jedoch eine andere Bedeutung: Es ist das vom Himmel gesandte Zeichen göttlicher Gnade und verweist auf die Kraft des Glaubens, den die Hollow Men verloren haben und für ihre Rettung notwendigerweise wieder erlangen müssen.

1.2 Visionen eines hedonistischen Paradieses

Obwohl die bislang vorgestellten Paradiesbilder relativ weit von Dantes *Paradiso* entfernt sind, scheint Pound die *Commedia* nicht völlig vergessen zu haben: Wer weder mit Pounds elysischen Entwürfen noch mit den urbanen Ansichten eines irdischen Paradieses zufrieden ist, mag versuchen, Bedeutung und Funktion der folgenden Referenzen auf Dantes *Paradiso* zu verstehen.

In Canto V wird das bunte Treiben in der Stadt »Ecbatan« in den Blick gefasst.¹⁰ Die äußerst fragmentarisch dargebotene Information suggeriert, dass dort Vorbereitungen für eine Vereinigung mit einem Gott getroffen werden: »The bride awaiting the god's touch.« (V.3) Dabei bleibt es im Dunkeln, wer, oder besser, wie viele Seelen sich hinter den Schleiern der Braut verbergen – ob diese metaphorisch zu lesen ist und synekdochisch als *pars pro toto* für die gesamte Stadt auftritt. Plötzlich vernimmt man die Ankündigung einer offensichtlich bereits bekannten Vision, denn es heißt »again the vision«:

[...] the souls ascending,
 Sparks like a partridge covey,
 Like the ›ciocco‹ brand struck in the game.
 ›Et omniformis: Air, fire, the pale soft light. (Canto V, 14-17)

Bekannt ist dieses Bild nicht aus der chaotischen Welt der *Cantos*, sondern aus Dantes geordnetem *Paradiso*. Den Ursprung im italienischen Text signalisiert der Begriff »ciocco«, das glühende Holzsplit, von dem unzählige Funken wegstieben und durch die Luft wirbeln, wenn man es gegen einen anderen Gegenstand schlägt. Dante verwendet dieses Bild, um den Anblick einer Lichter-Formation im Jupiterhimmel zu beschreiben, deren Zeuge er werden darf: Nachdem die leuchtenden Seelen wie Vögel im Fluge eine Inschrift gebildet haben und so für einige Zeit bewegungslos verweilt sind, lösen sie sich auf ein Zeichen voneinander und fliegen noch höher in die Lüfte, um sich nun zu einem Adler zu formieren:

¹⁰ Die Stadt Ekbatana, einstige Schatzkammer des medischen und persischen Reiches, dient hier als Musterbeispiel einer harmonischen menschlichen und göttlichen Ordnung. Vgl. Hesse, Eva. *Anmerkungen zu den Cantos*. S.314.

Poi come nel percuoter de' ciocchi arsi
 Surgono innumerabili faville,
 onde li stolti sogliono augurarsi;
 resurger parver quindi più di mille
 luci, e salir, qual assai a qual poco
 sì come il sol che l'accende sortille;
 (Par. XVIII, 100-105)

Dann, wie beim Anstoß eines glühenden Scheites
 Unzählige Funken auseinanderstieben,
 Woraus die Törichten die Zukunft lesen,
 So sah ich dort wohl Tausende von Lichtern
 Aufstehn und alle hoch und höher steigen,
 So wie's die Sonne will, die sie entzündet.

Wegen der Fragmentarizität und Dunkelheit der Verse Pounds kann man lediglich vermuten, dass seine sogenannte ›Vision‹, die auf einer Dante-Referenz gründet, durch folgende Analogie ausgelöst wird: Sowohl Pounds Braut als auch Dantes Seelen warten auf die Aufforderung Gottes, sich ihm zu nähern. Pound entlehnt Dantes Vergleich, dessen Essenz die glühende Liebe und das Streben aller Seelen zu Gott ist, um ebenfalls die Zuwendung zu einer höheren Macht zu beschreiben.¹¹ Er übernimmt alle Lexeme, die Dantes Bild konstituieren (›ciocchi arsi‹, ›surgono... faville‹, ›luci‹ und ›salir‹) in englischer Übersetzung, verändert dabei jedoch die Syntax (›light‹, ›souls ascending‹, ›sparks‹ und ›the ›ciocco‹, brand struck‹). Nicht einmal das Partikel ›come‹ (›like‹) wird vergessen, das signalisiert, dass es sich um einen Vergleich handelt. Im Gegenteil, der moderne Autor verdoppelt ihn sogar in einem Überbietungsversuch und erweitert das Bild: übermütig integriert er darin zusätzlich Rebhühner, mit deren Kükenvolk er die Seelen und damit gleichzeitig auch die Funken vergleicht. Zu dieser Darstellung eines derart heterogenen Ensembles, die für Verwunderung sorgt und beinahe komisch wirkt, passt Pounds eigene Bezeichnung ›the game‹ bestens. Zuletzt erklärt er dem Leser, dass die Seelen jede Gestalt annehmen können, indem er Marsilio Ficinos bekannten Lehrsatz ›Omnis intellectus est omniformis‹ anzitiert.¹²

Schließlich bleibt zu überdenken, welche Haltung Pound in seiner Referenz gegenüber Dantes Seelenlehre einnimmt. Es ist durchaus bedeutsam, dass der Sprecher das Bild aus dem Referenztext explizit als ›Vision‹ ankündigt und damit betont zwischen zwei verschiedenen Realitätsebenen

¹¹ In der ersten der beiden zitierten Terzinen wird überdies der zu Dantes Zeit verbreitete Aberglaube angedeutet, man könne aus der Anzahl der Funken eine Weissagung, beispielsweise über die nächste Ernte, ableiten. Ebenso wie Dante derartigen unchristlichen Zauber ablehnt, lässt Pound diesen Brauch in seiner Referenz unbeachtet.

¹² Vgl. Terrell, Carroll F. *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*. S.17.

innerhalb der Fiktion unterscheidet. Am Ende der Vision wird diese mit folgender autoreflexiver Überlegung kommentiert: »The fire? Always and the vision always,/ Ear dull, perhaps, with the vision flitting/ And fading at will.« (V.20-22). Eine mögliche Interpretation lautet, dass der Sprecher von der Existenz eines Gottes überzeugt ist, zur sinnlichen Wahrnehmung seiner Erscheinungen jedoch nicht immer, sondern nur in seltenen Augenblicken fähig ist.¹³ Die Vision ist flüchtig und Pounds Braut ist wohl weiterhin zum Warten verurteilt. Ihre Hoffnung auf Vereinigung mit dem Göttlichen entspricht derjenigen einer endgültigen Ankunft in einem Paradies.

Sowohl Pound als auch Eliot schätzen Dantes Vergleiche in besonderem Maße.¹⁴ Deshalb ist es nicht ausgeschlossen, dass Pounds Übernahme des »ciocco« primär auf dem Gefallen am Bild beruht und ihm eine uneingeschränkte Affirmation der religiösen Bedeutung zweitrangig oder sogar überhaupt nicht notwendig schien. Es liegt nahe, die Inszenierung der Referenz als »Vision« als vorsorgliche Distanzierung von Dantes Religion zu verstehen.

Auf der Suche nach dem Paradies in den *Cantos* sollte man Pounds eigenen Wegweiser nicht übergehen, den er in einem Brief anbietet: Er führt zu einem »general paradiso in Canto XX«.¹⁵ Nachdem das Erzählsubjekt im zuletzt besprochenen Canto V unterdrückt und unkenntlich gemacht worden war, meint man zu Beginn des Canto XX nun wieder einmal Pound selbst hinter der Maske des Sprechers zu erkennen, denn es wird von einer Reise nach Freiburg berichtet, die Pound tatsächlich unternahm. Der Übersetzer will dort den Philologen Emil Lévy treffen, um mit ihm gemeinsam die Bedeutung eines bestimmten provenzalischen Wortes zu enträtseln. Die geistige Betätigung in der neuen Umgebung erlebt er als geradezu paradiesisch und infolgedessen überblendet er seinen Reisebericht mit anderen imaginierten Bildern, die seiner Verfassung entsprechen:

Così Elena vedi,
In the sunlight, [...]
Floating. Below, sea churning shingle.
Floating, each on invisible raft,

¹³ Vgl. dazu auch Flory, Wendy Stallard. *The Cantos of Ezra Pound*. S.117.

¹⁴ Vgl. Pound, Ezra. *Dante*. S.158f. und Eliot, T.S. *Dante*. S.202.

¹⁵ Vgl. Pound, Ezra. *The Letters*. Bd.1, S.285.

On the high current, invisible fluid, [...]
 Swift, as if joyous.
 Wrapped, floating; and the blue-pale smoke of the incense
 Swift to rise, then lazily in the wind
 as Aeolus over bean-field,
 As hay in the sun, the olibanum, saffron,
 As myrrh without styrax;
 Each man on his cloth, as on raft, on
 The high invisible current;
 On toward the fall of water; (Canto XX, 106-111; 122-130)

Wieder einmal ist es ein italienischer Vers, der Aufmerksamkeit auf sich und seinen Kontext zieht. Plötzlich erblickt Pounds Sprecher die schöne Helena und lenkt den Blick des Lesers fast mit denselben Worten auf die Erscheinung, die in einer anderen fiktiven Welt Vergil an Dante richtet: »Elena vedi, per cui tanto reo/ tempo si volse...« (»Helena siehst du, die so böse Zeiten/ Der Welt gebracht...« Inf. V, 64-65). Dies ist der Augenblick der Berührung zwischen dem modernen und dem mittelalterlichen Text. Pounds Elena, die so schön ist, wie sie die griechische Mythologie beschreibt, treibt in einem duftenden Lichtstrom schwerelos über dem Meer dahin. Dantes Elena dagegen ist in einem brüllenden Sturm gefangen, der sie rastlos durch schwarze Lüfte wirbelt und ewige Höllenqualen leiden lässt. So fristet sie mit den anderen Wollüstigen im zweiten Kreis des Inferno ihr Dasein in der Dunkelheit. Pounds paradiesische Darstellung bildet einen starken Kontrast zu Dantes infernalischer Szenerie. Die Gegensätze der beiden Bilder beruhen nicht auf Zufälligkeit, sondern sind vom späteren Autor bewusst gestaltet, indem negative Details aus Dantes Terzinen in ihr positives Gegenteil umgekehrt sind.¹⁶

¹⁶ Der Katalog der Entsprechungen liest sich folgendermaßen: »[il] luogo d'ogni luce muto« (»[der] Ort, wo jedes Licht verstummte« Inf. V, 28) vs. »In the sunlight...«; »muggia come fa mar per tempesta« (»brüllte wie ein Meer in großem Sturme« Inf. V, 29) vs. »Below, sea churning shingle«; »La befera infernal, che mai non resta,/ mena li spirti con la sua rapina:/ voltando e percotendo li molesta.« (»Der Sturm der Hölle, der dort niemals rastet,/ Der treibt die Geister hin in seinem Wirbel/ Und dreht und schüttelt sie zu ihrer Plage.« Inf. V, 31-33) vs. »Floating, on invisible raft [...] invisible fluid [...] Swift, as if joyous, [...] lazily in the wind«; »l'aura nera« (»schwarze Lüfte« Inf. V, 51) vs. »invisible fluid [...] invisible current«; usw.

Was beabsichtigt Pound mit diesem Bild? Korrigiert er das Urteil des Richters Dante über die in *Inferno* V, die ihr Handeln ganz ihren irdischen Liebesinteressen unterwarfen, indem er Elena in sein Paradies entführt und sie damit von ihrer Schuld freispricht? Der moderne Dichter sieht überhaupt keine Veranlassung, diese antike Figur zu verurteilen, die nicht erst in der *Commedia*, sondern bereits in der antiken Literatur für den Ausbruch des trojanischen Krieges verantwortlich gemacht wird. Während er sich im Fall der Wucherer und zahlreicher anderer Sünden, die einen Verstoß gegen die Gerechtigkeit im gesellschaftlichen Zusammenleben darstellen, Dantes Urteil anschließt, widerspricht er ihm hier. Lässt man die Behandlung des Stoffes in der Antike außer Acht und setzt Pound gemäß der Zielsetzung meiner Untersuchung nur zu Dante in Relation, so zeigt sich, dass der moderne Autor dem mittelalterlichen Vorbild in seinem Urteil nicht folgen will, wenn dieses auf Moralvorstellungen beruht, die er für unzeitgemäß hält. Er lehnt nicht generell alle Verhaltensregeln bzw. Urteilkriterien einer christlichen Ethik ab, sondern er verfährt eklektisch, indem er einige sozialpolitische Gedanken Dantes begeistert aufgreift, andere religiöse Anschauungen, vor allem wenn diese weder für seine historische noch für seine persönliche Situation Bedeutung haben, ignoriert oder einzeln sogar korrigiert. Er prüft Dantes Ideen auf ihre Relevanz für mögliche Reformen der Gesellschaft seiner Zeit.

Verglichen mit den anderen Entwürfen präsentiert Pound diesmal ein ausgesprochen hedonistisches Paradies, in dem berüchtigte Liebespaare der Geschichte, die Ehebruch begingen und dafür bestraft wurden, nach grausamer Trennung nun wieder glücklich vereint sind. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei Parisina und Ugo geschenkt, deren Schicksal auffällige Analogien zu dem des berühmten Liebespaares Paolo und Francesca aus *Inferno* V aufweist.¹⁷ Auch hier in *Canto* XX hält sich Pound an seinen

¹⁷ Parisina, Tochter Carlo Malatestas, der ein Cousin von Sigismundo Malatesta war, wurde gegen ihren Willen in sehr jungem Alter mit dem wesentlich älteren Niccolò d'Este verheiratet. Als Letzterer einige Zeit nach der Hochzeit die heimliche Liebesbeziehung seiner Frau mit Ugo Aldobrandesco, seinem Sohn aus erster Ehe, entdeckte, ließ er das Paar enthaupten. Vgl. Terrell, Carroll F. *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*. S.81f. – Die Tatsache, dass die beiden Protagonisten aus der Familie Malatesta und dem Haus d'Este stammen, deren Familienoberhäupter in den *Cantos* immer wieder auftreten, zeigt Pounds häufig übersehene Bemühung um einen übergreifenden thematischen Zusammenhang aller *Cantos*.

Grundsatz, historische Figuren aus der Geschichte nach Dante zu fokussieren.¹⁸ Die Entlassung Elenas und der anderen aus der Dunkelheit ins Licht ist das Phänomen einer Zeit, in der andere moralische Maßstäbe gelten als im Mittelalter.

Wie so oft, lässt sich Pounds intertextuelle Arbeitsweise nicht als Wiederschreiben, sondern als Umschreiben verstehen: Obwohl er das Thema unglücklicher Liebesbeziehungen sowie die dazugehörigen Figurentypen – sei es die identische oder eine vergleichbare historische Persönlichkeit oder aber eine fiktive Nachbildung – aus der *Commedia* übernimmt, unterzieht er beides einer Neuinterpretation und nimmt eine Transposition in andere räumlich-zeitliche Verhältnisse vor.

In meiner Untersuchung wurde Pounds hedonistisches Paradies als Gegenentwurf zu *Inferno* V und damit als direkte Bezugnahme auf Dantes Text gelesen. Alternativ dazu sei ein letzter Blick aus einer anderen Perspektive darauf geworfen. In einer Gesamtinterpretation der *Cantos*, die sich nicht gezielt mit Dante-Referenzen beschäftigt und diese daher nur am Rande anspricht, stellt Flory fest, dass es schwierig wäre, sich den Inhalt der lyrischen Skizze Pounds bildlich vorzustellen, würde man nicht deren Vorlage kennen. Damit sind aber nicht Dantes Terzinen gemeint, sondern die These lautet: »Pound is describing an actual picture.«¹⁹ Nun kommt noch einmal William Blake und eine seiner Radierungen ins Spiel, letztere trägt den Titel *The Circle of the Lustful: Francesca da Rimini* (vgl. Anhang, Abb.2).

¹⁸ Wem bei unkommentierter Lektüre entgangen ist, dass Elena, Parisina und Ugo als Repräsentanten eines Kollektivs von Liebenden auftreten, dem wird mit Worten, die sich aus dem Lichtstrom lösen, auf die Sprünge geholfen: »Nel fuoco/ D'amore mi mise, nel fuoco d'amore mi mise...« (V.133/134). Entgegen allen Erwartungen handelt es sich diesmal nicht um ein Dante-Zitat: Pound treibt sein Spiel mit dem Leser, der vielleicht der falschen Fährte vergeblich in die *Commedia* folgt. Man könnte die Worte fälschlicherweise für diejenigen Francescas halten, wenn sie über ihre Liebe zu ihrem Schwager Paolo spricht. Dies ist nicht der Fall, denn Dante achtet bewusst darauf, hier nicht das Lexem »Feuer« zu verwenden, da man damit die Feuerstrafe assoziieren würde. Bekanntlich bestraft er die schlimmsten Wollüstigen im Höllensturm des *Inferno*, während nur die Besserungsfähigen des *Purgatorio* im Feuer brennen. Stattdessen ist Pounds italienischer Vers vermutlich von Franz von Assisis berühmtem »In foco d'amor mi misi« inspiriert. In jedem Fall handelt es sich um einen Hinweis auf die Situation der Figuren in Pounds Bild, unter denen sich auch ein italienisches Paar befindet.

¹⁹ Vgl. Flory, Wendy Stallard. *The Cantos of Ezra Pound*. S.134.

Bei genauer Betrachtung des Bildes drängt sich die Frage auf, ob man dieses auch in Unkenntnis des Titels als eine Illustration zu *Inferno* V erkennen würde. Dafür spricht, dass man unter den Figuren mehrere Liebespaare entdeckt, wobei einem eine Sonderstellung zukommt: Welches andere Paar der *Commedia* ist derart berühmt wie Paolo und Francesca? Sollte es sich bei der im Gras liegenden Figur um Dante handeln, verweist dies ebenfalls auf die Begegnung mit den Liebenden, die beim Wanderer so großes Mitleid erregen, dass er ohnmächtig zu Boden fällt. Falls es der Menschenstrom ist, der den Betrachter in *Inferno* V führt, so wird dabei wohl übersehen, wie weit Blake damit von Dantes schwarzem Höllensturm abweicht.

Im Bild des Engländers vermischen sich die Elemente Wasser, Luft und Feuer und bilden einen Strom, in dem viele halbnackte Menschen treiben, sowie eine züngelnde Flamme, die Paolo und Francesca umhüllt. Alle Figuren wirken gelöst und heiter unter den Strahlen einer gleißenden Sonne, in deren Zentrum als *mise en abyme* nochmals das Liebespaar von Rimini – und somit dessen Binnenerzählung – abgebildet ist. Da überdies Blakes Vergil, der dem Wanderer im *Inferno* V zur Seite steht, überraschend weibliche Züge trägt und leicht mit Beatrice verwechselt werden könnte, läge es nahe, das Bild dem Paradies zuzuordnen. Letzteres dürfte auch Pounds Gedanke gewesen sein, gesetzt der Fall, er hatte die Illustration vor Augen. Auffällig viele Details seiner Verse klingen wie eine Bildbeschreibung dazu: so erklärt sich beispielsweise sowohl das »floating, each on invisible raft« (V.110) als auch die Bewegung der Prozession »On toward the fall of water« (V.130) angesichts des rauschenden Wassers, das nur in Blakes Bild, nicht aber in *Inferno* V fließt. Im Gegensatz zu Dantes Figuren sind nur Blakes Paare in Stoffe, Wasser, Luft und Feuer sowie in gegenseitige Umarmungen eingehüllt, »Wrapped, floating«, und nur auf sie trifft die Beschreibung zu »Swift, as if joyous«. Schließlich leuchtet nun sogar Pounds Formulierung »Nel fuoco d'amore mi mise« (V.133) ein – die zuvor als falsche Dante-Referenz für Verwirrung sorgte – da Blake sein Liebespaar tatsächlich in eine Flamme bannt. Wie man also sieht, leistet bereits Blake eine Neuinterpretation, so dass nicht mehr eindeutig entschieden werden kann, welche Transformationen tatsächlich von Pound selbst stammen, sprich: wann es sich um eine indirekte Referenz auf die *Commedia* über den Umweg der Illustration handelt. Man muss annehmen, dass er beiden Vorlagen Beachtung schenkt und sie in seinen Versen miteinander verschmilzt.

1.3 Der Verlust des Paradieses: »The Gods have not returned«

Alle bislang vorgestellten Entwürfe paradiesischer Momente – die Rückgriffe auf das antike Elysium und die Idealisierung Venedigs als *paradiso terrestre* sowie die beiden punktuell besonders konzentrierten intertextuellen Dialoge, in denen Pound das Licht direkt aus Dantes *Paradiso* oder indirekt aus Blakes Bild in seinen Text umleitet bzw. durch Transformation anderer Energiequellen der *Commedia* gewinnt – gelten selbst innerhalb der Fiktion als seltene, kurzlebige Visionen inmitten der negativ gestimmten *Early Cantos*. Auf den ersten Blick scheinen sie dem von Pound im Jahr 1927 dargelegten Konzept zu entsprechen, das knapp formuliert lautet: »The »magic moment« or moment of metamorphosis, bust thru from quotidian into »divine or permanent world«, Gods, etc.«²⁰ Sein Ziel hat Pound damit jedoch noch nicht erreicht, denn gelegentliche Visionen des Dauerhaften reichen nicht aus, um die Bereiche des Zufalls und der Wiederkehr – »the casual, the recurrent« – zu verlassen und den Schritt auf die höchste Stufe zu »the permanent« zu vollziehen.²¹

Obwohl zwischen den frühen Entwürfen aus den *Early Cantos* und Canto LXXIV, dem ersten der *Pisan Cantos*, einige Jahrzehnte liegen,

²⁰ Diese Definition des Paradiesischen ist einer von Pound selbst vorgeschlagenen Gliederung für die *Cantos* entnommen, die als eine seiner Antworten auf die Dreiteilung der *Commedia* gilt:

A. Live man goes down into world of Dead

B. The »repeat in history«

C. The »magic moment« or moment of metamorphosis, bust thru from quotidian into »divine or permanent world«

Vgl. Pound, Ezra. *The Letters*. Bd.1, S.285. Zu beachten ist, dass Pound hier nicht von drei geschlossenen, aufeinanderfolgenden Textblöcken spricht, wie es Dantes *Cantiche* sind, sondern drei abstrakte Zustände umschreibt, denen die *Cantos* vielleicht nicht einmal einzeln, sondern in noch kleineren Bruchstücken zugeordnet werden können.

Vgl. Wilhelm, James J. *Dante and Pound*. S.56.

²¹ Eine andere von Pounds Gliederungsnotizen für die *Cantos* lautet (diesmal in umgekehrter Reihenfolge): »the permanent, the recurrent, the casual«. (Pound, Ezra. *The Letters*. Bd.1, S.239). Da der Autor diese Richtlinien für die Interpretation selbst vorschlägt, wird ihnen in der Sekundärliteratur häufig Aufmerksamkeit geschenkt. Wilhelm zum Beispiel meint: »These are probably the safest guidelines to use for the general form of the Cantos. « (Wilhelm, James J. *Dante and Pound*. S.55).

scheinen sich die Aussichten nicht grundlegend verbessert zu haben, selbst wenn der Sprecher nicht verzweifelt klingt:

Le Paradis n'est pas artificiel
 but spezzato apparently
 It exists only in fragments unexpected excellent sausage,
 the smell of mint, for example,
 Ladro the night cat. (Canto LXXIV, 456-460)

Mit dem französischen Vers widerspricht er der in Baudelaires Dichtung stellenweise euphorisch gefeierten Überzeugung, dass man sich mit Hilfe von Rauschmitteln künstlich in einen geradezu paradiesischen Bewusstseinszustand versetzen könne. Überdies liegt darin auch eine Antwort auf Dantes *Paradiso* verborgen, auf welches das hier negativ verwendete Adjektiv »artificiel« insofern zutrifft, als es sich dabei nicht nachweislich um eine *imitatio naturae*, sondern um eine in seiner Ordnung sehr kunstvoll gestaltete Fiktion Dantes handelt.

Im zweiten Vers erklärt Pound auf italienisch, als wolle er nun gezielt Dante provozieren, das Paradies – oder genauer, dessen in seiner Perfektion unübertreffliches *Paradiso* – sei offensichtlich zerbrochen. Der moderne Autor demonstriert angesichts dessen diesmal weder Melancholie noch Siegesfreude, sondern eine neue Bescheidenheit: Anstatt sich weiterhin ins Elysium der antiken Götter zu sehnen, drückt er seine Wertschätzung aus für die kleinen, alltäglichen und, im Gegensatz zu Baudelaires Rauschmitteln, sehr harmlosen Sinnesfreuden. Verglichen mit den anderen Skizzen vermitteln diese Verse – trotz oder vielleicht gerade wegen ihrer »Leichtigkeit« – besonders nachdrücklich den Grundgedanken, den Pound und Eliot ihrer Interpretation aller drei Jenseitsreiche Dantes zugrunde legen: das Paradies sei eigentlich eine mentale Verfassung und überhaupt nur als solche erfahrbar.²² »A man's paradise is his good nature«, könnte die

²² »There is little doubt that Dante conceived the real Hell, Purgatory and Paradise as states, and not places.« Vgl. Pound, Ezra. *Dante*. S.128. Während Pound im genannten Dante-Aufsatz vorerst lediglich seine Überzeugung äußert, die drei Jenseitsreiche der *Commedia* seien als Geisteshaltungen zu verstehen, spitzt er diesen Gedanken in seiner Schrift *A Guide to Kulchur* zu, indem er die Existenz des Paradieses nur noch in der Imagination des Menschen für möglich hält: »a modern Eleusis [...] possible in

zurückzuführen? Eliot würde einer solchen These sicher zustimmen. Angesichts Pounds ablehnender Haltung gegenüber dem Christentum, die sich in seinen Augen nicht mit der Dante-Nachfolge in Einklang bringen lässt, stellt er kritisch fest: »[Pound] is attracted to the Middle Ages, apparently, by everything except that which gives them their significance«.²⁵ Obwohl die *Cantos* sehr wohl vom Wunsch nach Gewissheit bezüglich der Existenz des Göttlichen zeugen, nehmen deren Figuren ihre Welt letztlich als gottverlassen wahr:

To know beauty and death and despair
And to think that what has been shall be,
 flowing, ever unstill. [...]
The hells move in cycles,
 No man can see his own end.
The Gods have not returned. ›They have never left us‹.
 They have not returned. (Canto CXIII, 33-40)

Anstelle der Erlösung erfolgt die Einsicht in die ewige Wiederkehr aller Zustände, darunter auch die infernalischen, die im Bild des sinnlosen, daziellosen Zirkulierens evoziert werden. Die Bemerkung, dass niemand sein eigenes Ende absehen könne, liest sich als metapoetischer Kommentar des Dichters zum Ende der *Cantos*, das mit der Ankunft im Paradies zusammenfallen hätte sollen. Wird hingegen Eliot in seinem Spätwerk den Himmel erreichen? Man stelle sich vor, es sei eine Stimme aus seinen Texten, die Pounds Sprecher in den zitierten Versen berichtigt und ihm vergeblich versichert, Gott habe den Menschen nie verlassen. Pounds Text widerspricht demjenigen Dantes insofern, als hier der paradiesische Moment arbiträr ist, während man sich dort den Einlass ins dritte Jenseitsreich verdienen kann. Der Fatalismus des ersteren spiegelt sich in der Struktur seiner *Cantos*. In den allerletzten Fragmenten derselben gesteht sich die Stimme des autoreflexiven Diskurses sein zweifaches Versagen ein, weder ein irdisches noch ein himmlisches Paradies geschaffen zu haben:

That I lost my center
 fighting the world.

²⁵ Eliot, T.S. *After Strange Gods*. S.41.

PARADISO

The dreams clash
and are shattered –
and that I tried to make a paradiso
terrestre. (Canto CXVII, 21-26)

I have tried to write Paradise [...]
Let the Gods forgive what I
have made
Let those I love try to forgive
What I have made. (Canto CXX, 4-8)

2 Eliots *Four Quartets*: »At the still point of the turning world«

2.1 Das Epiphanie-Erlebnis im Rosengarten

Während sich das *Waste Land*, bestehend aus Momentaufnahmen negativer Erlebnisse, als düsteres Porträt einer infernalischen Welt präsentiert, und *Ash Wednesday* unverkennbar die Phase des Übergangs in einen besseren Daseinszustand beschreibt, sind in den *Four Quartets* alle drei Jenseitsreiche der *Commedia* nebeneinander – und dabei erstmals kontinuierlich auch das *Paradiso* – präsent. In Eliots Spätwerk, das als summarisches Schlusswort verstanden werden kann, lässt sich nochmals die geistige Entwicklung des modernen Autors bis zum endgültigen Urteil über das Leben in seiner Zeit nachvollziehen, das stark von seiner religiösen Überzeugung geprägt ist. Verschiedenste positive Erlebnisse, Erinnerungen und Vorahnungen des Sprechers sind über die vier Quartette – *Burnt Norton*, *East Coker*, *The Dry Salvages* und *Little Gidding* – verstreut. Oft geht aus dem modernen Text aufgrund seines Fragmentarismus und seiner semantischen Inkohärenz nicht klar hervor, ob von einem zufälligen kleinen irdischen Glücksmoment oder gar einer erleuchtenden Vision des Göttlichen die Rede ist. Es ist in jedem einzelnen Fall schwierig zu entscheiden, ob es sich dabei überhaupt um einen »paradiesischen Augenblick« handelt und inwiefern dieser eine Referenz auf Dantes *Paradiso* darstellt.

In *Burnt Norton* eröffnet der Sprecher seinen Monolog mit retrospektiven Spekulationen nach dem Muster »what might have been...« für den hypothetischen Fall, dass er einen anderen Weg im Leben eingeschlagen hätte. In der Erinnerung vergegenwärtigt er sich eine der ungenutzten Möglichkeiten, die er besonders zu bereuen scheint:

Footfalls echo in the memory
Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose-garden. (BN I, 11-14)

Hinter einer der ungeöffneten Türen vermutet er rückblickend den Rosengarten, in dem er glücklich geworden wäre, den er aber nie betreten hat. Dieser »Ort« – der ebenso gut für eine bestimmte geistige Haltung oder eine allgemeine Zufriedenheit, eine gerechte gesellschaftliche Ordnung oder

gesunde zwischenmenschliche Beziehungen stehen könnte – scheint nach Meinung des Sprechers in der irdischen Welt angesiedelt zu sein, denn er zeigt sich von dessen Erreichbarkeit während des diesseitigen Lebens überzeugt. Seine melancholische Selbstkritik impliziert, dass er es für die Schuld des Menschen selbst hält, nicht in einem Paradies auf Erden zu leben, da er einen solchen Zustand kaum zu realisieren und noch weniger zu bewahren vermag.¹ Die trotzdem vorhandene Gewissheit über die Existenz dieses Ortes bzw. die potentielle Realisierbarkeit eines dauerhaften Glückszustandes sieht er offenbar in der dem Menschen angeborenen Erinnerung an den einstigen Aufenthalt im Garten Eden begründet. Dass er den Rosengarten mit dem verlorenen Paradies identifiziert, geht aus der Paraphrasierung des ersteren als »our first world« (BN I, 24) hervor, die er verzweifelt und bislang vergeblich wieder zu erlangen sucht.

In vielen seiner Gedichte konzipiert Eliot den imaginierten idealen innerweltlichen Raum als einen Garten, jedoch nicht notwendigerweise jedesmal als »rose-garden«.² Auch Dante stellt sein irdisches Paradies als idyllische Naturlandschaft dar, während er in deutlichem Kontrast dazu das himmlische Paradies in eine andere Sphäre jenseits aller irdischer Schönheit entrückt und als geordnetes Lichtermeer sinnlich wahrnehmbar macht. Während es Dante seinem Wanderer gewährt, sich mehrere Gesänge lang im Paradiesgarten aufzuhalten, diesen genau zu erfassen und detailliert zu beschreiben, erlaubt Eliot seinen Figuren meist nur einen flüchtigen Blick auf einzelne Elemente des Gartens wie vorzugsweise Blumen in leuchtenden Farben oder sonnendurchflutete Bäume. In den *Four Quartets* spielen immer wieder vereinzelte fragmentarische Eindrücke wie beispielsweise »the children in the apple-tree« (LG V, 35) und »the laughter in the garden« (EC III, 34) auf das ersehnte irdische Paradies an. Dieses muss immer erst durch Kombination der verstreuten Hinweise rekonstruiert werden und

¹ Hier manifestiert sich wieder implizit die Überzeugung des Gefangenseins des modernen Menschen in seinem psychischen Elend wie beispielsweise Prufrock in seiner Unfähigkeit zur Kommunikation.

² Es sei erwähnt, dass in Dantes Paradiesgarten unter all den Blumen keine Rosen auf den Wiesen blühen. Die Rose ist keine Blume des Wegrandes, sondern wird gezielt dort platziert, wo ihre symbolische Bedeutung am besten zur Geltung kommt. Dante reserviert sie für das himmlische Paradies, in dem sie sich als gotterschaffener Wohnsitz der Seligen entfaltet. Auch bei Eliot hat die Rose und folglich auch der »rose garden« eine besondere Bedeutung, die erst im Verlauf der *Four Quartets* zutage tritt.

kann nicht ungestört betrachtet werden – im Gegensatz zu demjenigen Dantes, das unvergänglich ist, weil es dem Ewigen angehört.

Die hier angesprochene Antithese von Zeit und Ewigkeit spielt nicht nur für den Vergleich zwischen dem modernen und dem mittelalterlichen Text eine Rolle, sondern sie ist ein strukturierendes Moment, das beide Texte unabhängig voneinander kennzeichnet. In der *Commedia* unterscheiden sich die drei Jenseitsreiche bekanntlich durch ihre Zuordnung zu Zeitlichkeit bzw. Ewigkeit voneinander.³ Im Verlauf der *Four Quartets* wird frühzeitig deutlich, dass der Sprecher, der kontinuierlich über den Gegensatz von Zeit und Ewigkeit reflektiert, in zufälligen Erscheinungen und Erlebnissen das Unvergängliche sucht. Doch wie stellt er sich Letzteres überhaupt vor? Die Beschreibung eines besonderen Augenblicks im Rosengarten, den der Sprecher entweder in der Erinnerung oder nur im Traum erlebt, gibt einen ersten Hinweis darauf:

And the pool was filled with water out of sunlight
 And the lotos rose quietly, quietly,
 The surface glittered out of heart of light, [...]
 Then a cloud passed, and the pool was empty. [...] (BN I, 37-41)

Während der Sprecher die Spiegelung des Sonnenlichtes auf der Wasseroberfläche eines Teiches betrachtet, gerät er in einen Zustand kontemplativer Ruhe, der an Weltvergessenheit grenzt. Mit seinem Blick taucht er in immer helleres Licht, bis er das Gefühl hat, darin zu versinken: Der Eindruck maximaler Helligkeit bewirkt das Gefühl totaler Entrückung von der Realität und geistiger Erleuchtung. Diese durch den visuellen Reiz ausgelöste Empfindung ist allerdings nur von kurzer Dauer, denn als eine Wolke die Quelle des Lichtes verdeckt, verliert die Szenerie plötzlich ihren Zauber. Der Sprecher selbst bietet keine Deutung des Ereignisses an, das als eine Überblendung der irdischen Zeitlichkeit wahrgenommen wird. Darf man die Lichterscheinung als Offenbarung des Göttlichen und folglich das Erlebnis als Epiphanie interpretieren?

³ Der Wanderer kommt aus der irdischen Zeitlichkeit ins *Inferno* der ewigen Strafen, wandert dann durch das *Purgatorio* der zeitlich beschränkten Buße und gelangt schließlich wieder ins zeitlose *Paradiso*, die ewige Heimat. Die Gliederung der *Commedia* in drei Cantiche bildet somit das symmetrische Muster Ewigkeit – Zeitlosigkeit – Ewigkeit.

Es ist der Begriff »heart of light«, der als übersetztes Zitat in Dantes *Paradiso*, insbesondere in den letzten Gesang und damit direkt ins Herz der Lichtsymbolik, führt.⁴ Die ganze *Commedia* kann als eine Reise zum Licht angesehen werden, aus dem dunklen Wald und dem düsteren Inferno bis hinauf zur übernatürlichen Helligkeit des himmlischen Paradieses. Das Licht repräsentiert nicht nur allgemein das Gute, Wahrheit und Erkenntnis, sondern wird gezielt als Symbol für die göttliche Liebe, Schönheit und Macht verwendet.⁵

Die Bewohner des *Paradiso* sind allesamt Lichterscheinungen, deren Grad an Seligkeit durch die Intensität ihres Lichtes sichtbar gemacht wird. Den maximalen Höhepunkt an Lichtbündelung bildet die Lichtrose des *Paradiso*, in deren Zentrum das »heart of light« glüht. Im Aufsatz *Dante* bewahrt Eliot sein größtes Lob für den letzten Canto der *Commedia* auf, »the last and greatest canto, the most tenuous and most intense«:

Nowhere in poetry has experience so remote from ordinary experience been expressed so concretely, by a masterly use of that imagery of light which is the form of certain types of mystical experience. [...] One can feel only awe at the power of the master who could thus at every moment realize the inapprehensible in visual images.⁶

Die Begeisterung des modernen Dichters beruht auf Dantes Verwendung der Lichtsymbolik, mit deren Hilfe er die abstrakteste Vorstellung des

⁴ Die im *Paradiso* mehrmals verwendete Metapher für den Mittelpunkt des Lichtes finden wir erstmals wörtlich im zwölften Gesang: »del cor de l'una de le luci/ si mosse voce« (»Vom Herzen eines dieser neuen Lichter/ Stieg eine Stimme« Par. XII, 28-29). Zunächst verwendet Dante den Ausdruck im Zusammenhang mit den einzelnen kleinen Lichtern der Seligen. In den letzten Gesängen nähert er sich dem Mittelpunkt des göttlichen Lichts des Empyreums: folglich steht die Metapher »heart of light« letzten Endes für das Göttliche selbst.

⁵ Da das Böse als Absenz des Guten definiert wird, sind die Orte größter Sünde die dunkelsten. In diesem Wissen eröffnet Pound seine »Hell Cantos« mit dem Dante-Zitat »Io venni in luogo d'ogni luce muto«. Im *Purgatorio* ist das erste sichtbare Zeichen der Gnade Gottes das Tageslicht, das für den Läuterungsprozess insofern Voraussetzung ist, als die Büsser nur bei Tageslicht auf den Stufen fortschreiten dürfen, denn das Licht ist notwendig für die geistige Erleuchtung. Die Tatsache, dass sich Tag und Nacht einzig im *Purgatorio* abwechseln, veranschaulicht das Übergangsstadium zwischen Sünde und Erlösung, dunkelster Nacht und hellstem Tag.

⁶ Vgl. Eliot, T.S. *Dante*. S.229/230.

Göttlichen für den Menschen sinnlich erfahrbar macht. In Eliots eigener Lyrik aus der Zeit vor *Ash Wednesday* herrscht auffallend häufig entweder ein Mangel an Licht oder es wird auf die verminderte Sehkraft der Figuren hingewiesen.⁷ Erstmals heller wird es im Einklang mit der Thematik in *Ash Wednesday* als die in weißes Licht gekleidete Dame erscheint und Erlösung verspricht. Da in diesem religiösen Gedicht die als Ziel der Buße angestrebte wachsende Nähe zum christlichen Gott durch das Licht angekündigt wird, liegt es nahe, ebenso die Versenkung ins »heart of light« in *Burnt Norton* als eine – wenn auch kurzlebige – Vision des Göttlichen anzusehen.⁸ Diese wird nicht durch ein zufälliges Ereignis beendet. Vielmehr wird der Sprecher nachdrücklich aus seinem Paradies vertrieben: »Go go go said the bird: Human kind/ Cannot bear very much reality.« (BN I, 44/45) Mit dem Begriff »reality« ist demnach gerade nicht das irdische Dasein, sondern die einzig wahre und ewige Realität, die Göttliche, gemeint. Damit entlarvt er anstelle des Glaubens das irdische Leben als Illusion.

Es erweist sich jedoch als problematisch, von nun an jegliche Erwähnung des Lichtes in den *Four Quartets* wie im Fall der *Commedia* als Hinweis auf die Präsenz des Göttlichen oder gar gezielt auf den christlichen Glauben zu verstehen, denn Eliot unterscheidet sich im Umgang mit Symbolen und Metaphern von Dante. Dieselbe danteske Metapher »heart of light« verwendet Eliot bereits einmal im düsteren *Waste Land*, in dem von göttlicher Gnade ansonsten wenig zu spüren ist. In *The Burial of the Dead* erinnert sich der Sprecher an einen eigenartigen Augenblick:

[...] when we came back, late, from the hyacinth garden,
Your arms full, and your hair wet, I could not
Speak, and my eyes failed, [...]
Looking into the heart of light, the silence. (WL I, 37-39; 41)

In völliger Unkenntnis des Kontexts kann man diese Blendung zweifellos als plötzliche göttliche Erleuchtung lesen. Gegen die Festlegung als Ereignis von religiöser Bedeutung spricht jedoch der erotische Hintergrund

⁷ Dies gilt für mehrere Gedichte der frühen Sammlungen, zum Beispiel *Gerontion*. Ebenso wie der Protagonist dieses Gedichtes, der unter dem Verlust seines Augenlichtes leidet, leben die »Hollow Men« im Dunkeln. Die Düsternis des *Waste Land* wurde bereits ausführlich besprochen.

⁸ Vgl. »And the light shone in darkness« (AW V, 7) sowie das Licht in *The Rock*.

der erinnerten Szene, der eine Interpretation der beschriebenen physischen Phänomene als Reaktion auf ein ekstatisches sexuelles Erlebnis nahelegt. Folglich handelt es sich dabei eher um eine irdische Erfahrung als um eine transzendente.⁹ Es scheint also, als setze Eliot das Symbol des Lichtes multifunktional ein, so dass dessen Bedeutung im jeweiligen Einzelfall untersucht werden muss.

Nach der Vertreibung aus dem Rosengarten konzipiert der Sprecher einen anderen Ort des Lichtes, den er in diesem zweiten Versuch irgendwo jenseits der irdischen Zeit ansiedelt. Für dessen Lokalisierung greift er nun noch expliziter auf die präsupponierte Antithese von Zeit und Ewigkeit zurück:

At the still point of the turning world. [...]
 [...] at the still point, there the dance is,
 But neither arrest nor movement. [...]
 Where past and future are gathered. [...]
 I can only say there we have been: but I cannot say where.
 And I cannot say, how long, for that is to place it in time.
 The inner freedom from the practical desire,
 The release from action and suffering, release from the inner
 And the outer compulsion, yet surrounded
 By a grace of sense, a white light still and moving,
Erhebung without motion, [...] (BN II, 16-29)

Es fällt dem Sprecher äußerst schwer, diesen Ort in Raum und Zeit zu situieren, denn er erweist sich per definitionem als ein Paradoxon. Die Fokussierung eines singulären Fixpunktes inmitten von kontinuierlicher Bewegung entspricht dem aristotelisch-plotinischen »unbewegten Bewegter«, der das Universum bewegt und selbst dessen ruhendes Zentrum ist.¹⁰ Dante übernimmt das Konzept und charakterisiert auf diese Weise seinen christlichen Gott, der mit seiner Liebe die Bewegung der Sphären erzeugt.¹¹ Im *Paradiso* ist mehrfach von dem einzigartigen Punkt die Rede, »il punto/

⁹ Vgl. dazu auch Chmielewski, Inge. *Die Bedeutung der Göttlichen Komödie*. S.119f.

¹⁰ Vgl. Manganiello, Dominic. *T.S. Eliot and Dante*. S.107f. und Chmielewski, Inge. *Die Bedeutung der Göttlichen Komödie*. S.125.

¹¹ Vgl. Par. XXXIII, 143-145. In der allerletzten Terzine der *Commedia* wird dieses Konzept mit dem Bild des Rades beschrieben, das sich um Gott als einzigen Fixpunkt dreht.

a cui li tempi son presentì« (»dem Punkte [...],/ In dem die Zeiten alle gegenwärtig«) oder »dove s'appunte ogni ubi ed ogni quando« (»Dort, wo ein jedes Wo und Wann sich findet«).¹² Eliots Definition des Ortes als Punkt, an dem Vergangenheit und Zukunft miteinander verschmelzen, ist beinahe ein Zitat und in jedem Fall eine Paraphrase jener Dante-Verse. Dass sich Eliot auf Dante – und nicht etwa direkt auf Aristoteles oder Plotin – bezieht, bestätigen überdies die darauffolgenden Verse, denn auch den Tanz finden wir als Bild des Lichteireigens im *Paradiso*.¹³

Obwohl die Referenzen auf das *Paradiso* Eliots Ort bereits als ideal ausweisen, verzichtet der moderne Dichter hier nicht darauf, den dortigen Zustand der Erlösung mit eigenen Worten zu beschreiben. Er integriert seine Vorstellung eines glücklichen Daseins in den Lichtherhimmel Dantes: »We move [...] in light [...] reconciled among the stars.« Dabei sind Details, wie die Platzierung der Sterne ans Ende des Verses – als Nachbildung des jeweils letzten Verses jeder *Cantica*, deren letztes Wort immer »stelle« ist – beachtenswert.

2.2 Eliots Selbstzweifel und Dantes Unsagbarkeitstopos

In den letzten Strophen von *East Coker* und somit am Ende des zweiten Teils der *Four Quartets* zieht Eliot nach einer Reihe von stets bald wieder abgebrochenen Versuchen, Bilder eines Paradieses für den Leser seiner Zeit zu entwerfen, ein selbstkritisches Resümee über seine dichterische Leistung:

So here I am in the middle way, having had twenty years –
 Twenty years largely wasted, the years of *l'entre deux guerres* –
 Trying to learn to use words, and every attempt
 Is a wholly new start, and a different kind of failure [...] (EC V, 1-4)

Mit einer Variation des ersten Verses der *Commedia* leitet der bislang anonym gebliebene Sprecher, in dem wir nun Eliot selbst zu erkennen meinen,

¹² Vgl. Par. XVII, 17-18 ; Par. XXIX, 12. Als Dante den Lichtpunkt erstmals erblickt, erklärt ihm Beatrice: »Da quel punto/ dipende il cielo e tutta la natura.« (»Von jenem Punkte hängt/ Der Himmel ab und alles, was geschaffen.« Par. XXVIII, 41-42).

¹³ Vgl. Par. VIII, 19ff und Par. XII, 1-30.

das Geständnis seines Scheiterns in der Dichtung ein.¹⁴ Er parallelisiert seine momentane Lage mit der Verirrung des Wanderers Dante im dunklen Wald vor Beginn der Reise und zielt dabei insbesondere auf die meta-poetische Bedeutung des Bildes ab, nämlich die Situation des Autors Dante vor dem Verfassen seines Hauptwerkes. Mit Hilfe des Zitats, das er als Entsprechung zu dessen Inhalt ziemlich genau in der Mitte seiner Tetralogie platziert, drückt Eliot seine beinahe verzweifelte Unzufriedenheit aufgrund einer zunehmenden Orientierungslosigkeit aus. In der anzitierten Strophe klagt er zunächst über die generelle Schwierigkeit, für seinen Gegenstand einen adäquaten Ausdruck zu finden. Zum einen bezeichnet er die ihm verfügbare Sprache resigniert als »shabby equipment always deteriorating« (EC V, 9) mit der eine klare abstrakte Idee nie präzise genug vermittelt werden könne. Damit spricht er nicht nur die Problematik der Ungenauigkeit und Begrenztheit, sondern auch den zeitlichen Verfall der Sprache an.¹⁵ Er impliziert, dass es innerhalb der Zeitlichkeit keinen adäquaten Ausdruck geben kann. Zum anderen präsentiert sich ihm sein Gegenstand zumeist als »general mess of imprecision of feeling,/ Undisciplined squads of emotion« (EC V, 10/11). Zusammenfassend definiert er seine Dichtung als »raid against the inarticulate« (EC V, 8), das heißt er steht mit limitiertem Sprachmaterial dem Unaussprechlichen hilflos gegenüber. In logischer Konsequenz verrät er nicht, welcher Gegenstand seine Resignation hervorruft. Eliots Klage liest sich als eine moderne Variante des Unsagbarkeitstopos, den er beinahe zu einer poetischen Kapitulation ausweitet.

Im allerletzten Gesang der *Commedia* gesteht Dante gleich dreimal seine Unfähigkeit zur sprachlichen Wiedergabe seiner Vision des Göttlichen. Diese dreifach wiederholte *humilitas*-Geste bildet eine Analogie zur Dreieinigkeit, die als drei Lichtkreise von maximaler Helligkeit sinnlich erfassbar gemacht wird und in deren Anblick der Wanderer versinken darf.

¹⁴ Die Referenz auf den ersten Vers der *Commedia* ist unverkennbar, selbst wenn Eliot u.a. eine Inversion vornimmt. Letzteres geschieht aus pragmatischen Gründen, denn das Personalpronomen am Beginn der Strophe macht deutlicher darauf aufmerksam, dass plötzlich eine andere Stimme als zuvor spricht. Dantes Vers hätte bei weitem besser unkenntlich gemacht werden können, hätte es Eliot darauf angelegt.

¹⁵ Eliot berichtet, wenn er schließlich die richtigen Worte für ein bestimmtes Thema gefunden habe, wisse er darüber längst schon nichts mehr zu sagen oder könne es keinesfalls mehr auf diese Art sagen. Vgl. EC V, 5-7.

Während der kontemplativen Gottesschau muss Dante feststellen, dass mit der Steigerung seiner visuellen Wahrnehmungsfähigkeit und der damit verbundenen wachsenden Erkenntnis merkwürdigerweise ein zunehmender Verlust der Sprache einhergeht:

| | |
|--|--|
| <p>[...] ché la mia vista, venendo sincera, e più e più intrava per lo raggio de l'alta luce che da sé è vera. Da quinci innanzi il mio veder fu maggio Che 'l parlar nostro, ch'a tal vista cede, e cede la memoria a tanto oltraggio. (Par. XXXIII, 52-57)</p> | <p>[...] meine Blicke, die nun klar geworden, Die tauchten immer tiefer in die Strahlen Des hohen Lichtes, das die Wahrheit selber. Von jetzt ab war mein Schauen noch viel größer Als unsre Sprache, die ihm nicht gewachsen, Und das Gedächtnis weicht dem Unerhörten.</p> |
|--|--|

In dieser ersten Formulierung des Unsagbarkeitstopos macht der Wanderer also darauf aufmerksam, dass die spirituelle Erleuchtung und verbale Ausdruckskraft in einem umgekehrt proportionalen Verhältnis zueinander stehen. Einige Terzinen später vergleicht er sich aufgrund seiner verbalen Degeneration sogar mit einem Säugling.¹⁶ Zuletzt jedoch spricht er sich selbst von der Schuld frei, denn die Erleuchtung bewirkt die Einsicht in die Unaussprechlichkeit des Göttlichen.

| | |
|--|--|
| <p>Oh quanto è corto il dire e come fioco Al mio concetto! E questo, a quel ch'ï vidi, È tanto, che non basta a dicer poco. (Par. XXXIII, 121-123)</p> | <p>Wie arm ist doch die Sprache und wie kläglich Für den Gedanken, und nach dem Geschauten Ist der so groß, daß Worte nicht genügen.</p> |
|--|--|

Die zuvor zitierten Verse aus *East Coker* lesen sich fast als eine Paraphrase dieser Terzinen. Im Unterschied zu Dante, der trotz seiner vermeintlich reduzierten Ausdrucksfähigkeit mit Hilfe der Lichtmetaphorik den Gegenstand seiner Vision eindeutig als das Göttliche – und noch genauer als den christlichen Gott in seiner Dreifaltigkeit – identifiziert, hält sich Eliot bedeckt, indem er an dieser Stelle »the inarticulate« tatsächlich nicht weiter zu präzisieren sucht.¹⁷

¹⁶ Vgl. Par. XXXIII, 106-108.

¹⁷ Man könnte also vermuten, Eliots Problematik liegt auch darin begründet, dass er sich – beispielsweise im Hinblick auf die Konfession – gar nicht festlegen will, sondern die Offenheit seiner Lyrik, als offensichtlichem Unterschied zwischen mittelalterlichem und modernem Text, nicht aufgeben will.

Interessant ist ein vergleichender Blick darauf, wie sich die beiden Autoren aus verschiedenen Zeiten mit ihrer jeweiligen Variante des Unsagbarkeitstopos zu profilieren suchen. Dantes Worte erweisen sich trotz ihrer besonderen Funktion der Signalisierung des heiligsten Gegenstandes und somit des Höhepunktes der *Commedia* gerade durch ihre Platzierung im letzten Gesang vorrangig als konventionelle Geste, denn es ist ihm ja doch auf besondere Weise gelungen, das Unaussprechliche darzustellen. Eliot dagegen rechtfertigt mit dem Unsagbarkeitstopos die tatsächlich vorhandenen ›Schwächen‹ seines Paradieses, dessen Fragmentarismus und Vergänglichkeit, und setzt ihn als Warnung vor zu großen Erwartungen ein. Seine Selbstkritik endet mit der Relationierung der eigenen Position mitsamt seiner als problematisch empfundenen Aufgabe zur gesamten Literaturgeschichte:

[...] and what there is to conquer
 By strength and submission, has already been discovered
 Once or twice, or several times, by men whom one cannot hope
 To emulate – but there is no competition –
 There is only the fight to recover what has been lost
 And found and lost again and again: and now, under conditions
 That seem unpropitious. But perhaps neither gain nor loss.
 For us, there is only the trying. The rest is not our business. (BN V, 11-18)

Mit ihrem relativ prosaischen Tonfall bildet die autoreflexive Passage einen auffallenden Kontrast zum bisherigen Klang dieses und der anderen besprochenen Gedichte Eliots. Dadurch wirkt die Selbsteinschätzung des modernen Autors ehrlicher als die Geständnisse seiner Figuren wie Prufrock und der Bewohner des *Waste Land*. Zunächst erweckt Eliot den Eindruck, von seiner Unterlegenheit gegenüber den großen Musterautoren überzeugt zu sein, dann jedoch löst er jegliche Konkurrenzsituation auf, indem er seine Aufgabe als das Wiederentdecken des Vergessenen definiert. Das Wieder- und Weiterschreiben bereits existierender Texte aus anderen Zeiten als Geste kultureller Wiederbelebung widerspricht einem radikalen Antagonismus. Eliot beschreibt einen Zyklus, in dem Texte mehrmals wiedergefunden und anschließend erneut vergessen werden. All dies erinnert an Mandelštams Vorstellung vom Dichten als Umgraben des Ackers der Literaturgeschichte mit dem Ziel, bestimmte Schichten der literarischen

Tradition wieder ans Tageslicht der Gegenwart zu bringen. Eliots metapoetischer Kommentar im Spätwerk greift die Gedanken auf, die uns bereits aus Pounds frühen Programmgedichten *Histrion* und *Scriptor Ignotus* bekannt sind, und führt sie weiter zu einem Fazit, das einen Kompromiss zwischen Enthusiasmus und Resignation sucht – und tatsächlich setzt Eliot seinen Weg, auf dessen Mitte er sich ja erst befindet, mit zwei weiteren *Quartets* fort. Behält man dabei im Auge, dass Eliots Zwischenbilanz mitunter das Resultat seiner schwierigen Erfahrung mit der Darstellung eines wie auch immer definierten Paradieses ist, kann man einer der unbenannten »men one cannot hope/ to emulate« (EC V, 13/14) als Dante identifizieren. Die Schwierigkeit »to recover what has been lost« (EC V, 15) führt Eliot vor allem auf die »unvorteilhaften Zustände« seiner Zeit zurück: verloren sei der Glaube an ein Paradies, wie ihn Dante seinem Wanderer zur Gewissheit werden lässt. Die Vermutung, dass Eliot sich vorwiegend an Dantes *Paradiso* orientierte, bestätigt sich immer mehr.

2.3 Das Symbol der Lichtrose: Die Seligkeit im Glauben

Nachdem auch Eliot sein Paradies in eine hellere Sphäre entrückt und damit demjenigen Dantes angenähert hat, versucht er im zweiten Teil der *Four Quartets* den Kontakt zu Dantes *Paradiso* durch verschiedenartige kontinuierliche Referenzen aufrechtzuerhalten. In *The Dry Salvages* geschieht dies beispielsweise durch ein Gebet an die Königin des Paradieses, die Eliot als »Figlia del tuo figlio,/ Queen of Heaven« (DS IV, 9/10) anspricht. Mit dieser Apostrophe beginnt im letzten Gesang der *Commedia* der Heilige Bernhard stellvertretend für den Wanderer sein Gebet, in dem er darum bittet, dass dem Sterblichen die Vision Gottes gewährt sein möge.¹⁸ Mit dem Zitat erfleht Eliot dieselbe Gnade für seine Figuren.

Bei der Ankunft in »Little Gidding«, der letzten Skizze eines lichtdurchfluteten zeitlosen Paradieses mit realem Ortsnamen, wird man mit vielversprechenden Worten begrüßt, die verkünden, dass das Gebet seine Wirkung diesmal nicht verfehlt hat: »You are here to kneel/ where the prayer has been valid. [...] All shall be well« (LG I, 57-58; LG III, 19). Das

¹⁸ Vgl. Par. XXXIII, 1: »Vergine madre, figlia del tuo figlio« (»Jungfrau und Mutter, Tochter deines Sohnes«) und 34, wo die Bezeichnung »regina« (»Königin«) erfolgt.

Ziel des langen Weges, auf dem man dem Sprecher bis hierher gefolgt ist, lautet »fulfillment« (LG I, 36). Nach einer Retrospektive der Reise durch die beiden anderen Jenseitsreiche darf man sich wie am Ende der *Commedia* dem Zentrum des Lichtes nähern, das sich zu einer Rose formiert. Dante entwirft die Himmelsrose, deren unzählige Blätter die Lichter der Seligen bilden, als Symbol des Paradieses mit strukturierender Funktion. In ihrer überwältigenden Perfektion macht sie das für den Verstand Unbegreifliche visuell erfassbar. Eliot beschreibt die durchschlagende Wirkung derartiger Schönheit:

There are many scattered lines and tercets in the *Divine Comedy* which are capable of transporting even a quite uninitiated reader, just sufficiently acquainted with the roots of the language to decipher the meaning, to an impression of overpowering beauty. This impression may be so deep that no subsequent study and understanding will intensify it.¹⁹

Eliots Nachbildung der Lichtrose zeigt, dass der moderne Autor in Dantes Versuch der Visualisierung des Abstrakten einen Lösungsansatz für sein eigenes zentrales Problem sieht. Er übernimmt Dantes Bild jedoch nicht ohne es von langer Hand vorzubereiten, indem er das Motiv der Rose über mehrere Gedichte hinweg schrittweise mit der Lichtsymbolik verknüpft. Bereits in *The Hollow Men* träumen die »Lauen Seelen« vom Anblick einer »multifoliate rose« (IV, 13), der ihnen vorenthalten bleibt, da sie aufgrund ihrer Ungläubigkeit blind sind. Da die Rose, die hier ein fernes, kaum erhofftes Ziel symbolisiert, als Stern ausgewiesen wird – die Paraphrase lautet »perpetual star« (IV, 12) –, besteht kein Zweifel daran, dass sie bereits aus dem irdischen Garten in eine himmlische Sphäre verpflanzt wurde. In *Ash Wednesday* wird mit der Rose, die im Garten angesprochen wird, die Lady identifiziert, die Beatrices Züge trägt und die Erlösung ankündigt. In beiden früheren Gedichten Eliots wird die Rose also bereits als Lichterscheinung beschrieben.

In seiner frühen Lyrik bringt Eliot häufig verschiedene Blumen mit erotischen Erlebnissen in Zusammenhang. Die Rose verweist jedoch immer auf eine höhere, geistige Liebe am Ende des Sublimierungsprozesses – vergleichbar mit Dantes Liebe zu Beatrice am Ende der *Vita Nuova* und im

¹⁹ Eliot, T.S. *The Perfect Critic*. S. 14.

Paradiso. Dante selbst hält sich streng an die theologische Konvention, indem er nur die Heilige Jungfrau Maria mit der weißen Rose, dem Symbol für Keuschheit, assoziiert. Aufgrund ihrer herausragenden Bedeutung eignet sich die Rose für das Bild der Himmelsrose. Bevor Eliot seine Lichtrose in den letzten drei (!) Versen der *Four Quartets* beschreibt, rechtfertigt er sich für diese Nachahmung Dantes:

It is not to ring the bell backward
Nor is it an incantation
To summon the spectre of a Rose.
We cannot revive old factions
We cannot restore old policies
Or follow an antique drum. (LG III, 34-39)

Der moderne Dichter erklärt, seine Rose sei weder Ausdruck von naiver Nostalgie noch ein Versuch magischer Beschwörung. Zu diesem Zeitpunkt im Gedicht ist die von den orthographischen Regeln des Englischen abweichende Majuskel der deutlichste Hinweis darauf, dass die Rose an die Stelle des Göttlichen tritt.²⁰

Eliot ist sich bewusst, dass eine alte und im Lauf der Zeit auseinander gebrochene Ordnung – sei es speziell die Hierarchie der Himmelsrose, das *Paradiso* als Konzept einer idealen Gesellschaft oder allgemein der einheitliche Glaubenshintergrund der *Commedia* – nicht einfach wiederbelebt werden kann, indem man Dantes Text imitiert. Wie auch immer man sich persönlich zu Religion oder Politik vergangener Autoren wie Dante stellen mag, man verdanke ihnen wie in diesem Fall ein Symbol, mit dem man arbeiten kann, konstatiert Eliot.²¹

All shall be well, and
All manner of thing shall be well.
When the tongues of flame are in-folded

²⁰ Eliot markiert insgesamt nur sehr wenige Begriffe durch Großschreibung: Außer dem Namen Gottes sind es nur solche, die auf dessen Wirken zurückzuführen sind, wie »Love« (LG IV, 8), die göttliche Liebe als Entsprechung zu Dantes »primo Amor«. Eine andere, wenngleich vielleicht unwahrscheinlichere Möglichkeit wäre, dass die Majuskel die »Rose« nicht als diejenige Gottes, sondern Dantes – und somit ja letztendlich auch wieder Gottes – ausweist.

²¹ Vgl. LG III, 46.

Into the crowned knot of fire
 And the fire and the rose are one. (LG V, 42-46)

Im letzten Bild verschmelzen alle zuvor unabhängig voneinander verwendeten Motive in einem glühenden Knoten, genauer Dantes »nodo« aus dem *Paradiso*, und lösen damit zugleich das Rätsel, ob Eliot sein Paradies erreichen wird.²² Dieses Finale ist von einer Zuversicht geprägt, die auf der Gewissheit im Glauben an eine göttliche Ordnung beruht. Rückblickend stellt der Autor anlässlich seiner Ankunft im Paradies fest: »It took me many years to recognize that the states of improvement and beatitude which Dante describes are still further away from what the modern world can conceive as cheerfulness, than are his states of damnation.«²³

Eliot bezahlt seine Schulden bei Dante, indem er hier in seinem letzten Versuch den Höhepunkt der *Commedia* sechshundert Jahre nach deren Entstehung noch einmal wiederschreibt. Gemeinsam beenden die beiden Dichter ihr Werk mit der *visio dei*. Mit Dantes Hilfe hat der moderne Dichter das Ziel erreicht, das er sich in *Ash Wednesday* ehrgeizig setzt: »to redeem the unread vision into the higher dream« (AW IV, 21-22).

²² Par. XXXIII, 91.

²³ Eliot, T.S. *Dante*. S.223.

NACHWORT

In den besprochenen Texten tritt zutage, wie unterschiedlich Pound und Eliot die *Commedia* interpretieren. Zugleich bestätigt sich die These, dass die verschiedenen Arten und Funktionen von Intertextualität auf der Interpretation des Referenztextes beruhen. Die Auswahl der Elemente, welche die modernen Dichter aus dem Referenztext in die eigenen Texte holen, spiegelt ihre jeweiligen subjektiven Präferenzen. Letztlich treten im Vergleich der Dante-Referenzen wesentliche Unterschiede in der Lyrik beider Dichter zutage. Es gilt nun, die modernen Antworten auf die drei Jenseitsreiche der *Commedia* noch einmal kurz zu vergegenwärtigen, um die Unterschiede in der Arbeitsweise der beiden Dichter im Überblick zu erfassen.

Bei der Betrachtung der »Hell Cantos« läuft man Gefahr, sich im Netz der Referenzen zu verfangen. Pound schickt den Leser, der alle Verweise bis in Dantes *Inferno* verfolgen will, auf eine wilde Jagd. Obwohl zahlreiche motivische Elemente des Referenztextes in den manifesten Text geholt werden, geht es dem Autor offensichtlich nicht wirklich um eine affirmative Wiederholung desselben. Stattdessen präsentiert sich das Chaos als das Ergebnis eines spielerischen Umschreibens der Referenztextes, der dabei komplexen Transformationsvorgängen unterzogen wird. Während der manifeste Text die Originalbedeutung der zitierten Elemente entstellt – vielleicht kann man insgesamt sogar von einem entstellten *Inferno* sprechen –, spielt er doch gleichzeitig darauf an und profiliert sich durch den Kontrast. Im Hinblick auf die Hierarchie der Sünder in Pounds Hölle scheint es, als manifestieren sich dort teilweise Ordnungsprinzipien, die eine Entsprechung in Dantes *Commedia* haben. Diese nur schwer erkennbaren Analogien haben jedoch nicht die Funktion, den Referenztext als Ganzes zu evozieren und fortzuschreiben. Angesichts der von Pound vorgenommenen ursächlichen Rückführung aller Sünden auf »Usura« sei an dieser Stelle erwähnt, dass er sich deswegen viele Jahre später vorwirft, die *Commedia* leider missverstanden zu haben: »I was out of focus, taking a symptom for a cause.«¹

Im Gegensatz zu Pounds plakativer Darstellung verschiedenster Arten sozialen Fehlverhaltens sind Eliots Texte von einer ganz anderen

¹ Kearns, George. *Guide to Ezra Pound's »Selected Cantos«*. S.286.

Interpretation des *Inferno* geprägt. Obwohl das Gedicht *The Love Song of J. Alfred Prufrock* in seinem Titel keine Bezugnahme auf die *Commedia* signalisiert, geht es eine engere Beziehung zum Referenztext ein als die »Hell Cantos«. Dantes Höllenreise ist in Prufrocks Wanderung durch den modernen Alltag eingeschrieben, der manifeste Text wiederholt Elemente des Referenztextes und schreibt diesen damit gleichzeitig weiter. Da in Prufrocks Worten die Stimmen Guido da Montefeltros und des Wanderers mitklingen und somit zwei Charaktere des Referenztextes im manifesten Text präsent sind, wirkt die Berührung der Texte greifbarer als im Fall der »Hell Cantos«. Während man über dessen Sprecher nichts erfährt, ähneln die Wanderer Dante und Prufrock einander in ihrer offenkundigen Selbstanalyse. Abgesehen vom Eröffnungszitat der »Hell Cantos«, hört man Dante dort nicht in Versen sprechen. Fällt dennoch ein einzelnes italienisches Wort, wie beispielsweise »bolge«, so wird es als Fremdpartikel exponiert, das die Textoberfläche stört. Im *Waste Land* dagegen hört man ganze Verse aus der *Commedia*, die aufgrund ihrer Übersetzung ins Englische derart in den Sprachfluss eingepasst sind, dass man ihnen ihre Herkunft aus dem fremden Text nicht leicht anmerkt. Im Gegensatz dazu wiederum hat es in Pounds *Cantos* häufig den Anschein, als wolle er die semantische Explosion gezielt provozieren.

Pounds Referenzen auf das *Purgatorio* zeugen davon, dass ihm das abstrakte Konzept der Läuterung fast noch mehr Schwierigkeiten bereitet als das der Seligkeit. In den Cantos XV und XVI, welche die Flucht aus den »Hell Cantos« behandeln, tritt Pounds Eklektizismus besonders deutlich zutage. Er demontiert eine Vielzahl von Elementen aus dem Referenztext, dekonstruiert deren Bedeutung und fügt seine Beute in einer Montage wieder neu zusammen: Dies manifestiert sich auf der Oberfläche seines Textes, er schreibt absichtlich Kryptogramme. Im Bewusstsein um das Bemühen des Lesers, seinen Referenzen auf die Spur zu kommen, legt er gelegentlich absichtlich falsche Fährten. Dennoch ist er auf die Präsenz des Referenztextes angewiesen, um überhaupt den Übergang zum Stadium der Läuterung zu vermitteln. Sein Verzicht auf eine eigenständige Auseinandersetzung mit dem Prinzip der Läuterung ist ein Grund dafür, dass er die landschaftlichen Merkmale des *Purgatorio* fokussiert. Als Pound den Läuterungsberg in seinen Text holt, scheint es zunächst, als hätte eine Verschiebung der Grenzen zwischen Referenztext und manifestem Text

stattgefunden, so dass man eine Kontiguitätsbeziehung vermutet. Stattdessen jedoch spricht die bizarre Inszenierung des Auftritts von William Blake auf dem Läuterungsberg dafür, dass dieser nur eine Spiegelung ist und Pound zur Unterhaltung des Lesers ein amüsanter Trugbild desselben entwirft. Hier wird deutlich, wie viel Spaß Pound am Spiel mit den Bruchstücken aus dem fremden Text hat, während Eliot in seinem Bußgedicht *Ash Wednesday* seine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Prinzip der Läuterung demonstriert. Pounds Haltung gegenüber der *Commedia* ist wesentlich schwerer zu definieren als diejenige Eliots. Ersterer will nicht primär Dantes Text wiederschreiben, sondern transformieren. Schreibt er ihn dabei nur um oder schreibt er ihn auf seine ganz eigene Weise weiter? Das Dichtertreffen auf dem Läuterungsberg liest sich wie eine Parodie auf dasjenige in *Inferno* IV. Im Gegensatz zu Pound hält es Eliot nicht für nötig, sein Bußgedicht mit landschaftlichen Referenzsignalen zu versehen. *Ash Wednesday* schreibt noch wesentlich deutlicher Dantes *Purgatorio* fort, als es seine früheren Gedichte hinsichtlich des *Inferno* tun. Dies bedeutet jedoch nicht, dass im Rahmen dieser Partizipation nahezu keine Transformation vorgenommen wird: bei Eliot wirkt diese fast immer subtil, während sie bei Pound entweder plakativ oder verspielt ist. Das Gedicht *Ash Wednesday* unterscheidet sich insofern vom *Waste Land* oder auch Pounds *Cantos*, als die Anzahl seiner Prätexte deutlich reduziert und seine Konzentration eindeutig auf die Thematik der Läuterung und somit auf das *Purgatorio* gerichtet ist. Insgesamt zeichnet sich ab, dass sich Eliot in seinen Gedichten nach dem *Waste Land* zielstrebig Dantes *Paradiso* nähert. Pound hingegen setzt auch in seinen späten *Cantos* weiterhin auf eine unübersehbare Pluralität an Referenztexten und ausgeprägte Heterogenität. Dies wirkt sich auf sein Paradies insofern aus, als er sich auf keines der Konzepte, mit denen er experimentiert, festlegen will, um es konsequent weiter zu entwickeln. Seine sogenannten Visionen, in denen er Momente aus Dantes *Paradiso* heraufbeschwört, erweisen sich wieder einmal als Trugbilder, die ihm nicht dazu dienen, in seinem Werk ein himmlisches Paradies zu etablieren. Indem er die Sünder der Fleischeslust in sein hedonistisches Paradies entführt, zeigt er, dass auch der Widerspruch eine Art des Dialoges mit dem Referenztext darstellt. Eliot dagegen beabsichtigt offensichtlich nicht zu widersprechen, denn er folgt Dante bis ins hellste Licht und beendet dort sein Gedicht. Der Avantgardist Pound sagt dazu kopfschüttelnd: »One can't follow the

Dantescan cosmos in an age of experiment.«² Dennoch versucht er es mehrmals, da er alleine keine beständige Ordnung in den *Cantos* schaffen kann. Letztlich lautet sein eigenes Fazit angesichts der gescheiterten Versuche, ein Paradies zu konzipieren: »By no means an orderly Dantescan rising« (Canto LXXIV, 636). Folglich konstatiert er auch im Hinblick auf den zu Beginn der *Cantos* proklamierten Bauplan, der sich an Dantes Werk orientiert, »the *Cantos* are but footnotes to the *Commedia*«. ³ Gemeint ist damit wohl, dass diese lediglich auf eine vollkommene Ordnung verweisen, die sie beim besten Willen nicht rekonstruieren können.

Versucht man die intertextuellen Strategien der beiden modernen Autoren zusammenfassend zu charakterisieren, so liest sich Eliots Lyrik größtenteils als Partizipationsversuch, während Pounds Gesänge deutlicher von einer Transformation zeugen. Häufig wird im Fall Pounds die bewahrende Geste durch den Synkretismus der zahlreichen Intertexte unterlaufen. Beide modernen Dichter lassen des Öfteren Dante für sich sprechen, wenn ihnen selbst die Worte fehlen: Sie wiederholen – wenn auch auf unterschiedliche Weise – ein auffälliges Detail der *Commedia* in ihrem Text und lenken damit die Aufmerksamkeit auf dessen ursprünglichen Kontext. Somit entzieht sich der manifeste Text der Verantwortung selbständiger Sinnkonstitution und weist diese Funktion stattdessen dem Intertext zu.

Die Intertextualität der Lyrik Pounds und Eliots spielt also eine zentrale Rolle in ihrem Bedeutungsaufbau. Aufgrund der ausgeprägt fragmentarischen Struktur der *Cantos* ist die intertextuelle Interpretation sogar notwendig, da sich der manifeste Text einer Deutung verweigert. So schwimmt irgendwo auf der Oberfläche dieses Ozeans der Zitate ein einzelner italienischer Vers:

»O voi che siete in piccioletta barca...« (Canto VII, 95)⁴

² Brooks, Van Wyck. *Writers at Work: The Paris Review Interviews*. S.58.

³ Zitiert nach Ellis, Steve. *Dante and English Poetry*. S.194.

⁴ O voi che siete in piccioletta barca, O Ihr, die ihr in einem kleinen Kahne
 desiderosi d'ascoltar, seguiti Voll Sehnsucht, zuzuhören, auf den Spuren
 dietro al mio legno che cantando varca, Mein Boot verfolgt, das hinzieht im Gesange,
 tornate a riveder li vostri liti Kehrt heim zu eurem eigenen Gestade,
 non vi mettete in pelago, ché, forse, Treibt nicht aufs Meer hinaus, ihr könntet draußen,
 perdendo me rimarreste smarriti. Indem ihr mich verliert, verlorengelassen.
 L'aqua ch'io prendo già mainon si corse. Das Wasser, das mich trägt, ward nie befahren.
 (Par. II, 1-7)

ANHANG



Abb. 1 William Blake: *Charon and the Condemned Souls*



Abb. 2 William Blake: *The Circle of the Lustful: Francesca da Rimini*

LITERATURVERZEICHNIS

Siglen

| | |
|--------|---|
| Aen. | Vergil, <i>Aeneis</i> |
| AW | Eliot, <i>Ash Wednesday</i> |
| BN | Eliot, <i>Burnt Norton</i> |
| Cantos | Pound, <i>The Cantos</i> |
| DS | Eliot, <i>The Dry Salvages</i> |
| EC | Eliot, <i>East Coker</i> |
| Inf. | Dante, <i>Inferno</i> |
| JAP | Eliot, <i>The Love Song of J. Alfred Prufrock</i> |
| LG | Eliot, <i>Little Gidding</i> |
| Par. | Dante, <i>Paradiso</i> |
| Purg. | Dante, <i>Purgatorio</i> |
| SI | Pound, <i>Scriptor Ignotus</i> |
| WL | Eliot, <i>The Waste Land</i> |

Quellen (einschließlich der siglierten Texte)

- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*. Hg. v. Fredi Chiappelli. Mailand ¹⁴1999.
 ——— *Die Divina Commedia*. In dt. Prosa übs. u. erl. v. Georg Peter Landmann. Würzburg 1998.
 ——— *Die Göttliche Komödie*. 3 Bde. Hg. v. Hermann Gmelin. Stuttgart 1963.
 ——— »Vita Nuova«. In: Ders. *Vita nuova. Rime*. Hg. v. Fredi Chiappelli. Mailand ⁹1995. S.17-78.
 ——— *Das neue Leben*. Dt. Übs. v. Hanneliese Hinderberger. Zürich 1995.
 ——— *Das Schreiben an Cangrande della Scala (Philosophische Werke, Lat. u. Dt., Bd.1)*. Übs. u. komm. v. Thomas Ricklin. Hg. v. Ruedi Imbach. Hamburg 1993.
 ——— *Monarchia*. Studienausgabe Lat. – Dt. Übs. und komm. v. Ruedi Imbach u. Christoph Flüeler. Stuttgart 1989.
 Eliot, T.S. *Collected Poems 1909-1962*. London 1963.
 ——— *The Waste Land. A Facsimile and Transcript of the Original Drafts including the Annotations of Ezra Pound*. Hg. v. Valerie Eliot. London 1971.
 ——— *After Strange Gods*. London 1934.
 ——— *On Poetry and Poets*. London 1957.
 ——— »Dante«. In: Ders. *Selected Essays 1917-1932*. New York 1932. S.199-237.
 ——— »Hamlet«. In: Ders. *Selected Essays*. S.176-198.

- »The Music of Poetry«. In: Ders. *On Poetry and Poets*. New York 1957. S.17-33.
- »The Social Function of Poetry«. In: Ders. *On Poetry and Poets*. New York 1957. S.3-16.
- »Tradition and the Individual Talent«. In: Ders. *The Heath Anthology of American Literature*. Hg. v. Paul Lauter. Lexington, Mass. 1990. Bd.2, S.1306-1311.
- »What Dante Means to Me«. In: Ders. *To Criticize the Critic and Other Writings*. New York 1965. S.125-135.
- »What is a Classic?«. In: Ders. *On Poetry and Poets*. New York 1957. S.52-74.
- »The Perfect Critic«. In: Ders. *The Scared Wood. Essays on Poetry and Criticism*. London 1950, S.1-16.
- Mandel'stam, Osip. »Das Wort und die Kultur«. In: Ders. *Gesammelte Essays*. Hg. u. übs. v. Ralph Dutli. Zürich 1991. Bd.1, S.82-88.
- »Der Morgen des Akmeismus«. In: Ders. *Gesammelte Essays*. Hg. u. übs. v. Ralph Dutli. Zürich 1991. Bd.1, S.17-22.
- »Über den Gesprächspartner«. In: Ders. *Gesammelte Essays*. Hg. u. übs. v. Ralph Dutli. Zürich 1991. Bd.1, S.7-16.
- »Gespräch über Dante«, In: Ders. *Gesammelte Essays*. Hg. u. übs. v. Ralph Dutli. Zürich 1991. Bd.2, S.113-175.
- Pound, Ezra. *A Lume Spento and Other Early Poems*. New York 1965.
- *Collected Early Poems*. New York 1965.
- *Personae*. New York 1971.
- *The Cantos (1907-1941)*. London 1964.
- *Cantos I-XXX*. Übs. v. Eva Hesse. Zürich 1964.
- *ABC of Reading*. London 1951.
- *A Guide to Kulchur*. New York 1970.
- *Literary Essays*. New York 1968.
- *Selected Prose*. Hg. v. William Cookson. New York 1973.
- »Dante«. In: Ders. *The Spirit of Romance*. New York 1968. S.118-165.
- »Hell«. In: Ders. *Literary Essays of Ezra Pound*. Hg. v. T.S. Eliot. London 1954. S.201-213.
- *The Letters*. 2 Bde. Hrsg. von D.D. Paige. London 1979.
- »The Tradition«. In: Ders. *The Spirit of Romance*. New York 1968. S.91-93.
- Quintilianus, Marcus Fabius. *Institutio oratoria* (lat./dt.). Übs., eingel. u. komm. v. Franz Loretto. Stuttgart 1995.
- Shelley, Percy Bysshe. »A Defence of Poetry«. In: *Prose of the Romantic Period*. Hg. v. Carl R. Woodring. Boston 1962. S.498-512.

- *Poetical Works*. Hg. v. Thomas Hutchinson. Oxford 1970.
 Statius, Publius Papinius. *Thebais*. Hg. v. Alfred Klotz. Leipzig 1973.
 Vergil, Publius Maro. *Aeneis*. Hg. u. übs. v. Johannes Götte. Düsseldorf 1997.

Forschungsliteratur

- Ackroyd, Peter. *Ezra Pound*. London 1981.
 Armour, Peter. »Purgatory«. In: *The Dante Encyclopedia*. Hg. v. Richard Lansing. New York/London 2000. S.728-731.
 Auerbach, Erich. *Dante als Dichter der irdischen Welt*. Berlin/Leipzig 1929.
 Baehr, Rudolf. »Anmerkungen zur Göttlichen Komödie«. In: Dante Alighieri. *Die Göttliche Komödie*. Übs. v. Hermann Gmelin. Stuttgart 1998. S.397-532.
 Bernstein, Michael. *The Tale of the Tribe. Ezra Pound and the Modern Verse Epic*. Princeton 1980.
 Bloom, Harold (Hg.). *T.S. Eliot's Waste Land*. New York 1986.
 Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York 2¹⁹⁹⁷.
 Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.). *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985.
 Brooker, Peter. *A Student's Guide to the Selected Poems of Ezra Pound*. London 1979.
 Brooks, Van Wyck. *Writers at Work: The Paris Review Interviews, Second Series*. New York 1963.
 Ceserani, Remo. »Fortuna di Dante in Francia«. In: *Enciclopedia Dantesca*. Hg. v. Umberto Bosco. 3 Bde. Rom 2¹⁹⁸⁴. Bd.3, S.29-46.
 Chmielewski, Inge. *Die Bedeutung der Göttlichen Komödie für die Lyrik T.S. Eliots*. Neumünster 1969.
 Curtius, Ernst Robert. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Tübingen/Basel 1¹⁹⁹³.
 Ellis, Steve. »T.S. Eliot, The return to reality«. In: Ders. *Dante and English Poetry: Shelley to T.S. Eliot*. Cambridge 1983.
 Flory, Wendy Stallard. *Ezra Pound and The Cantos: A Record of Struggle*. New Haven 1980.
 Frenz, Horst (Hg.): *Nobel Lectures in Literature 1901-1967, including presentation speeches and laureates' biographies*. Singapur 1999.
 Friedrich, Hugo. *Die Struktur der modernen Lyrik*. Reinbek bei Hamburg 1958.
 Friedrich, Hugo. *Epochen der italienischen Lyrik*. Frankfurt a. M. 1964.
 Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris 1982. – Dt.: *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a. M. 2001.
 Gmelin, Hermann. »Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance«. In: *Romanische Forschungen* 46 (1932). S.83-360.

- *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie. Kommentar*, 3 Bde. Stuttgart 1954.
- Greber, Erika. *Intertextualität und Interpretierbarkeit des Textes. Zur frühen Prosa Boris Pasternaks*. München 1989.
- Grivel, Charles. »Thèses préparatoires sur les intertextes«. In: *Dialogizität*. Hg. v. Renate Lachmann. München 1982. S. 237-248.
- Helbig, Jörg. *Intertextualität und Markierung: Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. Heidelberg 1996.
- Kenner, Hugh. »Ezra Pound's *Commedia*«. In: *Dante Among the Moderns*. Hg. v. Stuart Y. McDougal. Chapel Hill 1985.
- Kristeva, Julia. »Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman«. In: *Literaturwissenschaft und Linguistik 2* (1972). S. 345-375.
- Kuon, Peter. *Lo mio maestro e' l mio autore: Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*. Frankfurt a. M. 1993.
- Havelly, Nick (Hg.). *Dante's Modern Afterlife. Reception and Response from Blake to Heaney*. London 1998.
- Hempel, Wido. »Zur Nachwirkung der *Divina Commedia* in der Literatur des 20. Jahrhunderts«. In: *Italia viva. Studien zur Sprache und Literatur Italiens*. Hg. v. Willi Hirdt u. Reinhard Kleszczewski. Tübingen 1983. S.169-183.
- Hempfer, Klaus W. »Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik«. In: *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Hg. v. Michael Titzmann. Tübingen 1991. S.7-43.
- Hinds, Stephen. *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge 1998.
- Hölter, Eva. »Der Dichter der Hölle und des Exils«: *Historische und systematische Profile der deutschsprachigen Dante-Rezeption*. Würzburg 2002.
- Kaminski, Nicola. »Imitatio auctorum«. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. v. Gert Ueding. Tübingen 1998. Bd.4, S.235-285.
- Kearns, George. *Guide to Ezra Pound's »Selected Cantos«*. New Brunswick 1980.
- Kenner, Hugh. *The Poetry of Ezra Pound*. London 1951.
- »Ezra Pound's *Commedia*«. In: *Dante Among the Moderns*. Hg. v. Stuart Y. McDougal. Chapel Hill 1985. S.39-56.
- Lachmann, Renate. (Hg.) *Dialogizität*. München 1982.
- »Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyjs »Petersburg« und die »fremden« Texte«. In: *Poetica 15* (1983). S.66-107.
- »Ebenen des Intertextualitätsbegriffs«. In: *Das Gespräch*. Hg. v. Karl heinz Stierle u. Rainer Warning. München 1984. S.133-138.
- *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a. M. 1990.
- Lansing, Richard (Hg.). *The Dante Encyclopedia*. New York/London 2000.

- Makin, Peter. *Pound's Cantos*. London 1985.
- Malke, Lutz S. (Hg.). *Dantes Göttliche Komödie. Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten*. Leipzig 2000.
- Manganiello, Dominic. *T.S. Eliot and Dante*. Basingstoke 1989.
- McDougal, Stuart Y. »T.S. Eliot's Metaphysical Dante«. In: Ders. (Hg.). *Dante Among the Moderns*. Chapel Hill 1985.
- Pearlman, Daniel D. *The Barb of Time. On the Unity of Ezra Pound's »Cantos*. New York 1969.
- Pite, Ralph. *The Circle of Our Vision: Dante's Presence in English Romantic Poetry*. Oxford 1994.
- Praz, Mario. »T.S. Eliot and Dante«. In: *A Selected Critique*. Hg. v. Leonard Unger. New York 1948. S.296-318.
- Reynolds, Matthew. »Ezra Pound: Quotation and Community.« In: *Dante's Modern Afterlife. Reception and Response from Blake to Heaney*. Hg. v. Nick Havely. London 1998. S.113-125.
- Risset, Jacqueline. »Dante nella poesia francese contemporanea«. In: *Lecture classensi* 19 (1990). S.15-20.
- Schmid, Wolf und Stempel, Wolf-Dieter (Hg.). *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien 1983.
- Schneider, Elisabeth. »Prufrock and After: The Theme of Change«. In: *Publications of the Modern Language Association of America*. 87:5 (1972). S.1103-18.
- Scorrano, Luigi. *Presenza verbale di Dante nella letteratura italiana del Novecento*. Ravenna 1994.
- Sicari, Stephen. *Pound's Epic Ambition: Dante and the Modern World*. Albany 1991.
- Terrell, Carroll F. *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*, 2 Bde. Orono 1980.
- Vossler, Karl. *Dante als religiöser Dichter*. Bern 1921.
- Wais, Kurt. »Die *Divina Commedia* als dichterisches Vorbild im 19. und 20. Jahrhundert«. In: *Europäische Literatur im Vergleich. Gesammelte Aufsätze*. Hg. v. Johannes Höhle u.a. Tübingen 1983. S.269-294.
- Wilhelm James J. *Dante and Pound: The Epic of Judgement*. Orono 1974.
- Williamson, George. *A Reader's Guide to T.S. Eliot*. New York 1955.
- Worton, Michael und Still, Judith (Hg.). *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester/New York 1993.

Die Abbildungen im Anhang sind aus Flory, Wendy Stallard. *Ezra Pound and The Cantos*. S.91 (Abb.1) und S.134 (Abb.2).