

Jan Balbierz

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

## Modernistische Dichtung als Kulturwissenschaft? Der Fall Gunnar Ekelöf

### Abstract

The paper deals with the poetological propositions of one of the major Scandinavian Modernist poets Gunnar Ekelöf. My argument is that Ekelöf was one of those Modernist writers who saw literature from the perspective of a Weltkultur. I'm framing my reading of his intertextual collages, especially A Mölna-elegy in that context. The question of literary predecessors, tradition, dialogue and cultural ancestry becomes extremely important in Ekelöfs poetological propositions. His "ultramodernist" techniques as the use of a wide range of intertextual strategies or cultural recycling, are expressions of a cultural nostalgia rather than a proclamation of an aesthetic revolution. The perspective of a global culture that transgresses the borders of time and space directs the Swedish poet to the conception of poetry as a kind of culture science.

**Key words:** Modernism, culture studies, Scandinavian poetry, intertextuality

In seinem Buch *Ästhetisches Denken* beschreibt Wolfgang Iser die moderne Kunst als eine Modellsphäre der postmodernen Pluralität. Die Homologie der modernen Kunst und postmodernen Philosophie bezieht sich auf Sprachspiele, Denkformen und Diskurse. Jean Dubuffet wird als postmoderner avant la lettre bezeichnet, der sich mit dem abendländischen Anthropozentrismus und dem Primat der Vernunft und Logik auseinandersetzt. Die Ästhetik des Schönen wird bei ihm durch die Ästhetik des Sublimen ersetzt. Die Grundlagen der modernen Kunst (wie Dekomposition, Reflexion, Aufmerksamkeit auf das Unsichtbare, Experimentierfreudigkeit und Mehrfachkodierung) sind auch Kernpunkte der postmodernen Philosophie; vor allem Jean Francois Lyotards Denken ist – so Iser – eine „Überset-

zung von Charakteristika der modernen Kunst in philosophische Optionen“ (WELSCH 1993: 96f.).

Die These, die ich hier erläutern möchte, lautet, dass die kulturwissenschaftliche Wende, die in der Literaturwissenschaft in den 1890er Jahren in Europa und Amerika stattgefunden hat, in die Literatur der Moderne schon eingebaut war. Als Beispiel nehme ich zwei Gedichtbände des schwedischen Dichters Gunnar Ekelöf: *Eine Mölna-Elegie* und *Diwan über den Fürsten von Emgión*.

Zwischen 1900 und 1960 wurden zahlreiche literarische Projekte entworfen, welche die gesamte Kultur einschlossen. Fragestellungen zur Erweiterung des kulturellen Kanons (etwa um orientalische oder afrikanische Kulturen) werden hier mit der Erforschung des kulturellen Erbes der Menschheit verbunden. Bei Philosophen und Literaturwissenschaftlern wie Aby Warburg, Ernst Cassirer, Ernst Robert Curtius, Michail Bachtin, Carl Gustav Jung oder Walter Benjamin, aber auch bei Schriftstellern wie Ezra Pound, T.S. Eliot oder Osip Mandelstam spielt der Begriff des kulturellen, kollektiven Gedächtnisses eine zentrale Rolle. Interdiskursive Elemente verbinden bei ihnen Literatur mit Psychologie, Anthropologie, vergleichender Religionsgeschichte und dem Mythos. Die eurozentrische Perspektive wird von Ideen über das große Gedächtnis, über ein kollektives kulturelles Archiv der Menschheit, ersetzt.

So bauen Eliot in *The Waste Land* und Pound in *Die Cantos* den Text als eine Collage aus Zitaten klassischer Texte, aus Bruchstücken des welkkulturellen Erbes auf. Die moderne Zivilisation (und ihr Verfall) sind nur durch ein Netz von Parallelen und Korespondenzen mit der Vergangenheit verständlich. Für Mandelstam dient die antike Literatur und Dantes *Göttliche Komödie* als Hintergrund, vor dem er seine eigene modernistische Poetik aufbaut.

Die Gründermythologien der Moderne sind mit den Vorstellungen eines radikalen Aufbruchs und Neubeginns verbunden. Das modernistische Verhältnis zum Vergangenen ist aber durchaus nicht eindeutig. Der Neigung der Avantgarde, der Strömungen, und der Ismen, sich ikonoklastischer Gesten zu bedienen, kann man die Canonmaking-Strategien des hohen Modernismus und seine positive Bewertung der Vergangenheit entgegensetzen. Luis Menand erklärt dazu, dass das berühmte Schlagwort von Ezra Pound *Make it new* im höchsten Grade mehrdeutig ist: Wenn wir die Betonung aufs „it“ setzen, treten die Tradition, das kulturelle Erbe und der literarische Kanon in den Vordergrund. Die Grundüberzeugung ist hier, dass es nur ein gemeinsames Textkorpus für die ganze Menschheit gebe. Dieser Gedanke kommt in zahlreichen regionalen Varianten vor. In Russland plant der Dichter Nikolai Gumilow eine Zeitschrift, die *Mirovaya Kultura* (*Weltkultur*) heißen sollte; in Stony Cottage in England arbeiten der Wahleuropäer Ezra

Pound und der Ire William Butler Yeats drei Winter lang an poetischen und essayistischen Texten, die um das archetypische kulturelle Gedächtnis, das unbegrenzte Unbewusste und die mythischen Bestandteile der Menschheit kreisen. T.S. Eliot nützt in seiner Poetologie anthropologische und religionshistorische Abhandlungen, die die Lesbarkeit des kulturellen Erbes ermöglichen sollen. Eine intensiv erfahrene Diskontinuität der modernen Kultur führt zu einem Rückblick auf die Tradition und den kulturellen Kanon. Die retardierende Rhetorik einer universellen Kultur, die dereinst existieren sollte, verbindet sich hier mit Gedanken über ein gemeinsames kulturelles Erbe, das in verschiedenen lokalen Auffassungen und in verschiedenen Formen erscheint. Die Möglichkeiten der Speicherung und Tradierung dieses Erbes werden in den Poetologien der Moderne ständig erörtert. Es handelt sich um eine zeitliche und räumliche Erweiterung der Grenzen des Kanons: Archaische Rituale, häretische Religionsformen, orientalische und pseudo-orientalische Motive oder mittelalterliche Verse werden in einer Art von Text-Recycling wiederverwendet und umgeformt. In den Entwürfen von antilogozenrischen Anthropologien in der Moderne werden Leitbegriffe wie „universelle anthropologische Grundformen“ oder die „allgemeine Gültigkeit von lokalen Kulturen“ immer wieder begründet.

1960 publiziert der schwedische Dichter Gunnar Ekelöf sein *Opus Magnum, Eine Mölna-Elegie*. Über zwei Jahrzehnte lang steckte Ekelöf in den Vorbereitungen. Schon in den 1930er Jahren entwarf er Dispositionen und skizzierte die Grundsituation der Elegie: Ein lyrisches Ich sitzt am Steg in Mölna, einem Teil von Stockholm, und wird von einem „Strom des Jetzt“ durchdrungen. Dabei durchschreitet es zahlreiche Metamorphosen. Das Ich, so Ekelöf, wird zu einem Konglomerat „aller Impulse, Erbanlagen, Erinnerungen, Assoziationen (sinnvollen wie sinnlosen und ohne á propos)“, die Elegie orchestriert:

das ganze polyphone Spiel von wichtigen und (auf den ersten Blick) weniger wichtigen, auseinanderfallenden und untrennbaren Details, für die das Ich des Empfindenden nicht einmal der Dirigent ist, sondern eher auditiver Fokus, Brennpunkt, passiver Agent [...]. (Ekelöfs Erläuterungen zur *Elegie* zitiere ich nach: EKELÖF 1999: 157–161)

In den 1940er Jahren erscheinen die ersten Teile des Werkes in schwedischen Zeitschriften. Die Elegie ist ein vielstimmiges Palimpsest, in dem Zitate, Textfragmente, Identitäten, Stimmen aus der Vergangenheit und Montageelemente durchscheinen: „ein Gedicht über die Relativität der Zeit und der Zeitempfindung.“ Alles ereignet sich in einem Augenblick, angesiedelt an einem Sommertag im September – Oktober 1940; es handelt sich um einen „Querschnitt durch die Zeit“:

Ich sitze auf einer Bank in der Vergangenheit  
Ich schreibe auf einem Blatt aus der Vergangenheit

Am Steg  
von Mölna

September schneit herab in rotem Laub.  
Oktober schmilzt hinweg in gelbem Laub.  
Der steht daneben, lumpenbunter Narr und spielt  
und schielt in den November wenn er spielt  
seine stumme Weise für einen Toten –

Das war in der Zeit als der Beinlose sprang  
und der Fingerlose zupfte die Gitarre die klang...

Im Sommer mietete das Krüppelheim die Vergangenheit  
für ein paar Wochen Illusion statt sonstiger Gefangenheit:  
wie Tümpel surrte es aus alten Echotempeln  
von den belehrenden und warnenden Exempeln,  
von unausgegornen Larven und Lemuren,  
von ruckend zuckenden grauen Figuren,  
Ihre Spiele ähnelten Baletten  
von ungelenk gelenkten Marionetten.  
Nun ist hier alles wieder leer, von gleicher Wehmut  
– oder einer andern.  
Was gehts mich an. Mein Leben stockt.

Ein flüchtiger Augenblick stahl meine Zukunft...

(EKELÖF 2001: 149)

Der zitierte Anfangsteil der Elegie ist in einer konkreten, zeitlich und räumlich bestimmten Wirklichkeit verankert; gleichzeitig tritt der Dichter schon in den Anfangsakkorden des langen Textes als *poeta doctus* und als moderner Kulturwissenschaftler auf. Die halbbewussten Erinnerungen enthalten nicht nur Reminiszenzen an die Lokalgeschichte (die Mühle zur Mölna, die in den 1930er Jahren als eine Spezialanstalt für geistesbehinderte Jugendliche verwendet wurde), sondern auch Anspielungen an Baudelaire („aus alten Echotempeln“) und Edith Södergran („Ein flüchtiger Augenblick stahl meine Zukunft“).

Die *Metamorphosen* (so der Untertitel der Elegie) des Ichs sind in einem breitem Kulturraum angesiedelt, das potentiell Patchworkhafte der Traum- und Erinnerungsarbeit wird dabei in eine von musikalischen Repetitionen geprägte Struktur eingepropft. Das Gedicht ist musikalisch konzipiert, polyphon und folgt den heteroglossen Prinzipien. Das Fragmentarische und verschiedene Montage- und Collagetechniken gewinnen bei Ekelöf und zahlreichen anderen Modernisten an neuen Bedeutungen. Sie haben wenig mit Peter Bürgers Analyse des Fragments als einer Ausdrucksform der sozialkritischen Avantgarde zu tun. Das Fragmentarische repräsentiert hier die Ruinen einer universalen Kultur die uns nur noch in Bruchstücken zugänglich ist; es wird von den Schriftstellern der Moderne als Kritik der Modernisierungsprozesse benutzt. Die Intertextualität und verschiedenen Formen des Zitates werden dabei zur einer privilegierten Ausdrucksform. Hanna Arendt schreibt dazu in ihrem Benjamin-Essay:

Sofern Vergangenheit als Tradition überliefert ist, hat sie Autorität; sofern Autorität sich geschichtlich darstellt, wird sie zur Tradition. Walter Benjamin wusste, dass Traditionsbruch und Autoritätsverlust irreparabel waren, und zog daraus den Schluss, neue Wege für den Umgang mit der Vergangenheit zu suchen. In diesem Umgang wurde er ein Meister, als er entdeckte, dass an die Stelle der Tradierbarkeit der Vergangenheit ihre Zitierbarkeit getreten war, an die Stelle ihrer Autorität die gespenstische Kraft, sich stückweise in der Gegenwart anzusiedeln und ihr den falschen Frieden der gedankenlosen Selbstzufriedenheit zu rauben. (ARENDR 2006: 85)

In einer Randbemerkung zur *Mölna-Elegie* schreibt Ekelöf, es handle sich um ein metaphysisches Gedicht, „die Frucht von zehn Jahren Ablagerungen von Arbeit, Studien, Liebe, Enttäuschungen, Koordinationen, gewonnener Erkenntnis über physische und psychische Erbanlagen, Erinnerungen“:

Ich gehe davon aus, daß ein Mensch in sich die gesamte Menschheit trägt, nicht nur die Erbanlagen seines Vaters und seiner Mutter, sondern auch die seiner Cousins, seiner entfernten Verwandten und darüber hinaus die der Tiere, Pflanzen, Steine. [...] Ich gehe also davon aus, daß der Mensch, der in der Zeit lebt, in sich die Zeit trägt, nicht nur als Perfekt, Präsens, Futur, sondern als Verben, Logos. (EKELÖF 1999: 157)

Ekelöf hat seine „Anspielungs- und Zitiermethode“ mehrfach kommentiert. So schreibt er im Essay *Selbstschau*:

Was insbesondere die Anspielungs- und Zitiermethode in *Non serviam* und *Eine Mölna-Elegie* betrifft, die wohl als speziell von Eliot angeregt betrachtet wird, so ist es zum einen eine uralte Methode, die nicht nur von einem Petronius, einem Dante, ja, einem Rabelais oder in unseren Tagen einem Joyce verwendet wurde, [sondern auch] von einer unüberschaubaren Menge ‚hermetischer‘, symbolischer oder mystischer Dichter zu allen Zeiten [...]. (EKELÖF 1999: 151)

Im Programtext *Deklaration* erläutert er dazu, daß er ein tiefes „Zusammengehörigkeitsgefühl mit einigen in der nahen Vergangenheit und einigen voraussichtlich nahen Nachkommenden“ fühle und seine „Verzweigungen“ spüre (EKELÖF 1999: 128–129). Seine Methode, Anführungen und Anspielungen aus eigenen Texten zu bauen, kommentiert er auch in einer anderen Notiz:

Was die vielen Zitate betrifft, so habe ich häufig, wie auch ihr – scheinheilige Leser –, derartige wundersam singenden Verszeilen im Kopf, ohne zu wissen, woher sie mir eingekommen, aber sie bleiben mir [...] weiter im Ohr, und plötzlich, mitten auf der Straße kann es passieren, daß sie hochkommen – ungefähr so, wie einen ein Paar Tropfen in einem Ausguß an ein Musikstück erinnern können [...]. Dabei geht es also nur zum Teil um die sogenannte Eliotsche Methode, eine Methode, die sich im übrigen nicht herleitet, sondern alt wie Methusalem ist. (EKELÖF 1999: 157–161)

Die kulturwissenschaftliche Perspektive, die Ekelöf beansprucht, enthält auch einen intermedialen Aspekt: das Spezifische der Literatur wird von

ihm ständig in Frage gestellt. Die Kultur sei dabei nicht nur die Kultur des Wortes, sondern auch die des Bildes und des Klanges. „Es ist ein totales, bedauerliches Mißverständnis – schreibt er –, daß nur Literatur, oder hauptsächlich Literatur Literatur beeinflussen könnte [...]“ (EKELÖF 1999: 166); die Wechselwirkungen zwischen Dichtung, Musik, Architektur und Malerei werden in seinen Gedichten und Essays stets thematisiert. In *Einer Mölna-Elegie* werden Textfragmente von Reproduktionen durchbrochen und die Materialität der Schrift durch verschiedene typographische Verfahren betont.

Eine *Mölna-Elegie* ist ein interkultureller Dialog mit den toten Dichtern und eine Hommage an zahlreiche literarische und kulturelle Vorgänger, die das Verständnis der Gegenwart ermöglichen. Paul Berf schreibt dazu, daß Ekelöfs Denken über Dichtung und Tradition grundsätzlich „die Kommunikation über die Grenzen des Todes“ voraussetze (BERF 1995: 120). In einem Teil der den Titel *Marche funèbre – Still still, mein Kind* hat werden Zitate aus verschiedenen Quellen und Kulturepochen recycled: zwei Gedichte von Edith Södergran, ein Bildtitel von Max Ernst, ein biblischer Psalm und ein Vers von Rimbaud. Die am Anfang angeschlagenen Themen und Phrasen werden weiterverarbeitet und in einer neuen (von Boschs infernalischen Malereien inspirierten) Variation dargestellt. In anderen Teilen der Elegie finden wir Textfragmente aus James Joyces *Finnegans Wake*, Emanuel Swedenborgs *Traumbuch*, vom Rokokokomponisten Carl Michael Bellman und vielen anderen. Das Gedankengut der Antike wird in der Elegie in seiner „niedrigen“, karnevalischen Form genutzt, und zwar durch lange Zitate aus den, oft obszönen, Vulgärlateinischen Grafittis, die in Pompei entdeckt wurden.

In seinen Selbstkommentaren zur *Eine Mölna-Elegie* stellt sich Ekelöf immer in einer doppelten Rolle dar: Er ist nicht nur der Dichter, sondern auch ein fleißiger Leser und Deuter von Texten der Kultur, der das Erbe der Tradition in neue Texte umwandelt. Die Interpretation dieser Texte verlangt umfassende kulturwissenschaftliche Kenntnisse; es wird nicht nur das traditionelle Schriftkorpus der europäischen Antike und des Mittelalters zitiert, sondern auch zahlreiche modernistische Kulturtexte. Der abendländische Kanon wird dabei konsequent unterminiert und umgebildet. Auch die Grenzen zwischen der Arbeit der Deutung, des Übersetzens und des eigenen Schreibens werden stets in Frage gestellt. In einer kontinuierlichen Osmose durchdringen in Ekelöfs Werk ältere Texte der Kultur neuere und werden selbst in einer unabschließbaren dialogischen Kette in neuen Kontexten verstanden.

Ein Thema, das ich hier aus Platzgründen nur anschnitten kann, ist der Dialog von Ekelöf mit der deutschsprachigen Literatur.<sup>1</sup> Anfang der 1940er

<sup>1</sup> Seit einigen Jahren ist das Œuvre Gunnar Ekelöfs fast vollständig in deutschen Übersetzungen vorhanden; die siebenbändige Werkausgabe enthält kongeniale Übertragungen und philologische Kommentare von Klaus-Jürgen Liedtke.

Jahre entdeckt der junge Peter Weiss Ekelöfs poetisches Universum (mehr dazu in BOURGUIGNON 1997). Er fühlt sich durch Ekelöfs Außenseitertum, seine Abneigung gegen die Wirklichkeit und seine avantgardistische poetische Diktion angesprochen. Anfang der 1960er trifft Ekelöf in Stockholm Nelly Sachs. Sie übersetzen gegenseitig ihre Gedichte und die translatorische Arbeit entwickelt sich zu einem poetologischen Dialog. 1962 leiht Ekelöf der jüdischen Dichterin (die damals in der psychiatrischen Klinik Beckomberga behandelt wird) zwei schützende Ikonen. Die erste ist eine makedonische Panagia: Die Madonna wird als junge Bäuerin dargestellt, die andere wird von Sachs als „Die Schmerzensreiche“ bezeichnet (FIORETOS 2010: 262). Die Dichterin, die sich gerne mit Objekten, die sie durch ihre magischen Eigenschaften schützen sollten, umgab, bedankte sich im Juni 1962 mit einer Postkarte: „die ‚Schmerzensreiche‘ liegt bei mir mit den Fotografien meiner geliebten Verstorbenen.“ In einem früherem Brief schrieb sie: „Gunnar, sie ist bei mir, die ‚Schützende‘, Tag und Nacht. Als sie kam – eingehüllt von Deiner Hand und von mir dann herausgehoben und wiedergebettet [...] – so ist Ruhe auf der Flucht im Zimmer“ (SACHS 1984: 284).

In einem Brief an Nelly Sachs legt Ekelöf seinen Band *Diwan über den Fürsten von Emgión* aus:

Was das Byzantinische betrifft, ist es ebenso ‚antik‘ wie alles andere. [...] Was wir die ‚Antike‘ nennen, war ein Einschub zwischen den Balkankriegen. Aber ich glaube, genau diese Umgebung war die Voraussetzung für die Geburt der großen humanen und demokratischen Ideen. Sie entsprangen nicht dem Metron, nicht glücklichen Umständen [...], sondern Chaos, Krieg, Gewalt und Unmäßigkeit, als eine Antithese, ein Protest, aus dem Balkan, der die Antike war, ebenso wie jetzt aus dem Balkan, der Europa ist. (EKELÖF 1999: 232)

In den drei orientalisierenden Bänden von 1965–1968, die oft als *Diwan-Trilogie* bezeichnet werden, trat Ekelöf noch einmal in seiner Doppelrolle als Dichter/Leser von Kulturtexten auf. Konsequenterweise setzte er hier auf die Kraft der Tradition, die aber bei ihm immer im Sinne der hochmodernistischen Parallelität zwischen Vergangenheit und Gegenwart verstanden wird. Byzantinische Epen und Geschichten dienten dem Dichter als ordnendes Raster, das das Chaos der Geschichte und der Gegenwart verständlich macht. Die universale Gültigkeit der mythologischen Texte sollte (wie es auch Eliots Grundthese in seinem Essay über Joyce ist) in einer Neuorganisation der eigenen Erfahrungen behilflich sein.

Nach einem Besuch im Kariye Cami und der Blachernequelle in Istanbul schreibt Ekelöf in zwei Nächten 28 Gedichte, den Hauptteil einer Sammlung, die er später als *Diwan über den Fürsten von Emgión* veröffentlicht. In einem Brief schreibt Ekelöf, die Gedichte seien „eine Art Materialisierung oder Stigmatisierung von etwas, von dem ich wußte, daß es vorhanden war“ (EKELÖF 1999: 241). Es handelt sich um eine fiktionale Variation des griechischen mittelalterlichen Epos über Digenis (den Zweitgeborenen) Akritas.

Der *Diwan* enthält „spätere Zusätze und Ausformungen der Legende.“ Ekelöf nutzt und belebt auf diese Weise „griechische, serbische, kretische, kleinasiatische mittelalterliche Epen und Gedichte“ wieder, die „überliefert und bis in die Gegenwart hinein ausgeschmückt worden“ sind:

Die Akriten gehörten einer Mischrasse, auf jeden Fall einer Mischkultur an [...]. Akritis [kommt] von akra, Bergland, Grenzland. Grenzfürst [entsprach] etwa dem Markgrafen im europäischen Mittelalter. Die Akriten hatten eine relativ unabhängige Stellung innerhalb der immer stärker dezentralisierten Überreste des Römischen Reiches und waren besonders zahlreich in den östlichen Teilen des zerfallenden Byzantinischen Reiches. Ihnen oblag die Verteidigung der oftmals fiktiven Grenzen [...]. (EKELÖF 1991: 199)

Die Person des Fürsten von Emgión wird als eine hybride Identität entworfen: „er war ein Orientale, der möglicherweise bestimmte halbchristliche Ideen aufgenommen hatte. Keineswegs war er Mohammedaner. Griechische, arabische und persische Vorstellungen mischten sich in seiner Seele“ (EKELÖF 1991: 191). Das Thema des Byzantinischen kehrt in zahlreichen Briefen von Ekelöf zurück. Sein Verhältnis zum Morgenland und dem vorderorientalischen Erbe war aber im höchsten Grade zwiespältig. In einem Metakommentar heißt es, er interessiere sich für das Byzantinische, weil er es hasse. „Byzantinisch“ bedeutete für ihn aber auch „den hochkulturellen Kanon angehörig.“ An W.H. Auden schreibt er über die finnisch-schwedische Modernistin Edith Södergran:

soweit ich beurteilen kann, ist sie eine sehr große Dichterin, im Range einer Achmatowa, oder noch größer, eine junge Schwedin in der Diaspora, eine unserer Byzantinerinnen, mutig wie eure Emily Bronte. Dieser »seltene Vogel aus Karelilien« gehört der Welt, wenn auch ihre Sprache wie ein ausgefallenes äolisches Dialekt wirken mag. (EKELÖF 1999: 234)

Die Fragestellung nach Kultur, Kanon und Tradition wird zu einem produktivem Impulsfeld für die Lyrik Ekelöfs – der Dichter war übrigens auch ein fleißiger Übersetzer von Rimbaud und Eliot, studierte orientalische Texte und begleitete seine schwedischen Übertragungen mit literaturkritischen Aufsätzen. Sein Selbstverständnis als Dichter und Übersetzer ist immer in einen intertextuellen und interkulturellen Kontext eingebettet:

Ich glaube nicht an Entwicklung im eigentlichen Sinn, das heißt, ich glaube, sie führt weder zum besseren noch zum Schlechteren. Wenn ich ‚Tradition‘ sage, meine ich nicht etwas, dem man ab hier bis hierher folgen könnte, ich meine viel mehr einen Zustand, wie er für den künstlerischen Menschen zu allen Zeiten typisch ist. Ich glaube nicht an Einflüsse, aber an Identifikationen. Man erkennt die Mitglieder seiner Fremdenlegion, innerhalb seiner Zelle oder Widerstandsbewegung. [...] es gibt nur eine Tradition, die innerste, nenne wir sie konfessionslos religiös [...]. (EKELÖF 1999: 141f.)



Ekelöfs Konstruktionen von Byzanz lassen sich gut mit Erik Hobsbawms Terminus *Invented Tradition* beschreiben. Der Begriff „erfundene Tradition“ steht für den englischen Historiker, der sich vor allem mit den *Nation-building* Taktiken der Romantik und Spätromantik befasst, für eine Reihe von Praktiken ritueller oder symbolischer Natur, die „versuchen, gewisse Werte und Verhaltensnormen durch Wiederholung einzuschärfen, was automatisch eine Kontinuität mit der Vergangenheit beinhaltet.“ Der Begriff „erfundene Tradition“ umfasst nach Hobsbawm „sowohl erfundene, konstruierte und offiziell eingerichtete Traditionen, als auch solche, die auf weniger leicht nachvollziehbaren Wegen in einem kurzen und datierbaren Zeitraum auftauchen [...] und sich schnell durchsetzen“ (HOBSBAWM 1998: 98). Sie können von einer Person oder durch kollektive Zeremonien konstruiert werden.

Durch Wiederholung oder Abbau der geschichtlichen Vergangenheit wird diese neu geschaffen oder in neue Kontexte eingefügt. Alte Gebräuche wurden neuen Umständen angepasst und alte Modelle für neue Zwecke verwendet. Neue Traditionen werden auf alte aufgefropft, die Vorräte des offiziellen Rituals entehrt, neue symbolische Sprachen erfunden, um die alte symbolische Sprache über ihre Grenzen hinaus zu bestätigen. Die historische Kontinuität wird durch Halbfiktionen, Fälschungen oder Topoi „echter Altertümlichkeit“ geschaffen.

Aus unserer Sicht viel interessanter – konkludiert Hobsbawm – ist der Gebrauch alter Materialien für die Konstruktion eines neuen Typs von erfundenen Traditionen für völlig neue Ziele. Ein umfangreicher Vorrat solcher Materialien sammelt sich in der Vergangenheit jeder Gesellschaft an, und immer steht eine ausgereifte Sprache der Symbolischen Praxis und Kommunikation zur Verfügung. (HOBSBAWM 1998: 104)

Gunnar Ekelöfs Poetologie hat ständig den Horizont der Weltkultur im Blick. In seiner Poetik finden wir die heutigen Postulate der Intertextualität, Globalität und der interkulturellen Übertragung *in nuce* enthalten. Ekelöfs Vergangensepolitik und seine Anspielungstechnik ist typisch für einen bedeutenden Teil der modernen Poetologie. Es geht um eine Hermeneutik des Universalismus, hybride Identitäten, die Zwischenräume der Interkulturalität, den Austausch und die Interferenzprozesse zwischen lokalen Kulturen, die Pluralität der anthropologischen Perspektiven sowie um die Globalisierung des kulturellen Kanons. Dies ist für mich ein Beweis, dass die Grundlagen, Konzeptionen, Methoden und Modelle der Kulturtheorie „um das Jahr 2000“ in den Poetologien der Moderne schon *in nuce* enthalten waren.

## Literaturverzeichnis

- Arendt, Hannah (2006): *Arendt und Benjamin. Texte, Briefe, Dokumente*. Hrsg. von D. Schöttker, E. Wizisla. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Berf, Paul (1995): *Reisen durch Zeit und Raum. Eine thematische Analyse von Gunnar Ekelöfs En Mölna-Elegi*. Morsbach: Literaturverlag Norden.
- Bourguignon, Annie (1997): *Der Schriftsteller Peter Weiss und Schweden*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag.
- Ekelöf, Gunnar (1991): *Diwan über den Fürsten von Emgión*. Aus dem Schwedischen von Klaus-Jürgen Liedtke. Münster: Kleinheinrich.
- Ekelöf, Gunnar (1999): *Der ketzerische Orpheus: Essays, Skizzen, Briefe, zur Autobiographie und Poetologie*. Ausgewählt und übersetzt von Klaus-Jürgen Liedtke. Münster: Kleinheinrich.
- Ekelöf, Gunnar (2001): *Unfoug. Opus incertum. Eine Mölna-Elegie. Die nacht von Otočar. Gedichte 1955–1962*. Ausgewählt und übersetzt von Klaus-Jürgen Liedtke. Münster: Kleinheinrich.
- Fioretos, Aris (2010): *Flykt och förvandling. Nelly Sachs, författare, Berlin/Stockholm. En bildbiografi*. Stockholm: Ersatz.
- Hobsbawm Eric (1998): „Das Erfinden von Traditionen“ (übers. von S. Engelhardt). In: Christoph Conrad / Martina Kessel (Hrsg.): *Kultur&Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*. Stuttgart: Reclam.
- Sachs, Nelly (1984): *Briefe der Nelly Sachs*. Hrsg. von Ruth Dinesen und Helmut Müssener. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Welsch, Wolfgang (1993): *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam.