

Norbert Lange

Zu zwei Gedichten von Veronica Forrest-Thomson

Wie ästhetische Modelle aufgegriffen werden, um sie auf den Kopf zu stellen, demonstrieren Forrest-Thomsons Collage-Gedichte, die durchweg Autoren verwenden, die man auf einer Leseliste des Literaturstudiums im Cambridge der 60er und 70er vermuten würde. Zitate moderner Autoren wie Ezra Pound oder T. S. Eliot, doch auch von Renaissance-Autoren wie John Capgrave oder Thomas Morus, treffen hier auf Sätze von Peter S. Strawson, John Austin und anderen Philosophen. Häufigster Stichwortgeber ist Ludwig Wittgenstein, dessen Begriff des Sprachspiels für Forrest-Thomsons zweiten Band „Language-Games“ zentral ist. Dass diese Gedichte wie Übungen im Umgang mit Fremdmaterial wirken, dürfte bewusst einkalkuliert sein: Die Texte forcieren sogar diesen problematischen Umstand, sie kommentieren sich und rekontextualisieren ihre Zitate reichlich ironisch.

Für „Letters of Ezra Pound“ bedient Forrest-Thomson sich beispielsweise aus Briefen, in denen Pound über eigene Werke spricht, und arrangiert die Zitate auf ähnliche Weise wie dieser in seinem Langgedicht „The Cantos“. Dem Anspruch Pounds an ein modernes Epos aber folgt sie nicht: Statt Figuren und Ereignisse der Menschheitsgeschichte zur großformatigen „History of the Tribe“ zu verknüpfen, vertauscht sie Geschichte mit Literaturgeschichte und versetzt einen in das denkbar trivialste Milieu der Seminarräume und Sekundärtexte. Im Gegensatz zu den „Cantos“, die schließlich auch zu einem beträchtlichen Grad auf dem Pastiche, also der Kopie der Stile anderer Dichter beruhen, deren Eigenes Pound seinem Werk einverleibte, lässt Forrest-Thomson überall in dem Gedicht aber durchblicken, dass sie kopiert. Und das, obwohl die wenigsten Zitate durch Apostrophe kenntlich gemacht werden. Wie der Vergleich mit Originalstellen ergibt, verfremdet sie Zitate sogar: „If you people at Cam can do / anything in the way of a milieu“, heißt es im Gedicht, während Pound in einem Brief statt von „milieu“ von einem „nucleus“ spricht. Verfälschend zu kopieren, so die Vermutung, soll die Künstlichkeit des Textes unterstreichen und hebt sein Gestellt-Sein hervor, auch wenn unklar ist, zu welchem Zweck. Wie glaubwürdig etwa ist die Aussage, „nach wie vor“ oder „nichtsdestotrotz“ eine Übung zu sein? Benennt der Text nicht schon eine Schieflage zwischen sich und seinem Vorbild, als bezweifle er die eigene Qualität oder sogar den Status als Imitation?

Was nämlich hat, etwas weiter im Text, „the state of your liver“ mit den Gedichten Ezra Pounds zu tun? Ist der Rückgriff auf die „Cantos“ womöglich eine Schnapsidee? Das Gedicht provoziert noch mutwilligere Fragen, sobald sich sein thematischer Rahmen in den folgenden Zeilen immer mehr verlagert. Statt Literaturgeschichte rücken nun private Äußerungen einer nicht näher bestimmten Person in den Vordergrund, deren Kontext aber nur in Andeutungen besteht. Anscheinend hat das Gedicht sich von seinem früheren Ansatz – „historical or philosophical“, es ist

eines der beiden einzigen mit Apostrophen hervorgehoben – Zitate – verabschiedet. Und ironischerweise hat das Gedicht es genau in dem Moment getan, wo es von sich behauptet, zu sein, wie es sagt: „this is still / some form of exercise that don't depend / on the state of your liver“. Dass der Text der Vorlage von Pounds „Cantos“ eine Absage erteilen könnte, deutet sich schon vorher an: „Ezra when he recreates Propertius / escapes his scepticism.“ Der auf zwei Zeilen gebrochene Satz mit seinem Parallelismus und dem annähernd anagrammatischen Wortpaar „recreates“ und „escapes“ wirkt zwar unmissverständlich: Dennoch ist die Aussage alles andere als eindeutig, weil über die beiden Namen zwei poetologische Positionen aufeinandertreffen, ohne dass der Sachverhalt des Satzes geklärt würde. Wessen Skepsis ist gemeint? Und ist Skepsis eine positive oder negative Eigenschaft? Hat Pound seine Skepsis überwunden, als er seine „Homage to Sextus Propertius“ schrieb, oder ist er seiner Skepsis ausgewichen? War es womöglich die Skepsis von Propertius, der zu Beginn seiner Elegien schreibt, dass er keine Epen über Kriege und Triumphe römischer Feldherren und mythischer Helden schreiben möchte, weil er sich von Gedichten über Freud und Leid der Liebe mehr Nachruhm verspricht? Hat Pound, der die Ansicht des Propertius in seiner Homage wiederholt, sich mit den „Cantos“ später dieser Skepsis gestellt, als er ein modernes Epos zu schreiben begann? Oder meint Skepsis doch den Zustand des alten Pound, der Jahrzehnte später, bei einem Treffen mit Allen Ginsberg in Venedig, davon sprach, das ganze Langgedicht wäre gescheitert? Letzteres könnte immerhin die Erwähnung Ginsbergs in Forrest-Thomsons Gedicht erhellen. Mehr aber auch nicht?

Wie angemessen ist eigentlich das Verhältnis von Dichtern wie Pound und Propertius in Forrest-Thomsons Gedicht? Ezra, „when he recreates Propertius“, gibt den Gedichten seines antiken Vorbilds einen frischen Anstrich? Er stellt sie wieder her, indem er sie nachahmt, erschafft sie ein weiteres Mal und haucht dem alten Text so neues Leben ein? „To make it new“, lautete ein weiterer poetologischer Anspruch Pounds. Möglicherweise haben beide sich damit von ihrer Skepsis erholt, was eine Nebenbedeutung des Verbs „recreate“ wäre, sich nämlich zu erfrischen, wie nach einer Mütze voll Schlaf oder mit einem Getränk, das man gereicht bekommt. Inwieweit könnte Ezra den Propertius noch erquickt haben? Und beruhte das auf Gegenseitigkeit? Bestünde die Erleichterung von Skepsis darin, dass in der anverwandlenden Lektüre, die zur „Homage to Sextus Propertius“ führte, der eine Dichter dem anderen zur Hand gegangen ist? Hat Propertius in Pound etwas zum Vorschein gebracht und hat Pound Propertius einen Gefallen getan, als er dessen Elegien zu eigenen Gedichten machte? Ist das Gedichteschreiben, das andere Gedichte aufgreift, deren „recreation“, auch ein Zeitvertreib, eine Form von Schäferstündchen unter Dichtern und Liaison über Zeit und Raum hinweg, aus der erneut Gedichte hervorgehen? Kehrt dadurch die Vaterschaft der Propertius-Gedichte sich um, oder entstand etwas Drittes, als bei der Dichter Kind? Ließe dasselbe sich über das Verhältnis

von Forrest-Thomson und Ezra Pound sagen? „I don't believe in personal relationships“ heißt es gegen Ende des Gedichts. Auch wenn der Interpretationsbogen mit der Frage längst überspannt sein dürfte: Verweist „the state of your liver“ nicht auch auf einen Beziehungsstatus, der, über das textuelle Verhältnis von Dichtern hinaus, für das Verständnis des Gedichts folgenreich sein könnte?

Ich kann dem wie aus einem Übungsbuch stammenden Satz mit „Ezra“, „Propertius“ und „scepticism“ allerdings auch auf den Leim gegangen sein. Denn mit Wittgensteins „In order to be clear about aesthetic words / you have to describe ways of living“ erscheint Skepsis als auf jeden Aspekt des Gedichts einwirkende Lebensform. Inhaltlich kann Pounds Anverwandlung von Propertius-Gedichten, „to escape his scepticism“, eine Ausflucht bedeuten. Die Skepsis kann ebenso der Kern (der „nucleus“?) sein, der die „Cantos“ im Wesentlichen angetrieben hat bei ihrem Versuch einer ästhetischen Reaktion auf die Kontingenz des Weltgeschehens. Ginsbergs Erwähnung ruft dann aber Pounds spätere Zweifel an seinem Langgedicht ins Gedächtnis und bringt einen zudem wieder auf Propertius und dessen Epen-Verweigerung. Was letztlich einen Zirkel bildet, der keine abschließende Interpretation erlaubt. Formal vermeidet das Gedicht jede an es herangetragene Festlegung, indem es seine Aussagen widersprüchlich setzt: „Whether 'historical or philosophical' in approach / this is still / some form of exercise that don't depend / on the state of your liver ...“ Der grammatikalisch nachgestellte Aussageteil übernimmt die Hauptrolle, und die apodiktische Behauptung, alles Gesagte beruhe nicht auf dem Stand „deiner Leber“, erhält die Aussagefunktion. Ein klassischer Fall von Double Talk, von uneigentlichem, sein Gegenteil meinendem Sprechen. Denn der Kontext des Gedichts rückt darauf gleich in die eben noch verneinte Richtung – die Übung in der Collagetechnik der „Cantos“ switcht von Literaturgeschichte zu Privatgeschichte. Und wenn „the state of your liver“ ein Signal dafür ist, dass der Kontext sich verschoben hat, trifft dasselbe rückblickend wohl auch für frühere Stellen zu, bei denen man es bloß noch nicht bemerkte.

So könnte „remembering the date (1969) on the calendar“, statt an ein historisches Datum, durch die der Briefstelle hinzugefügte Jahreszahl, an ein privates Ereignis erinnern – das Jahr einer ersten Begegnung oder Verabredung. „I think him worth watching“, das sich auf T. S. Eliot bezieht, der sein Gedicht „A Portrait of a Lady“ nach einem Henry-James-Roman benannte, kann außerdem eine ungenannte Person ins Spiel bringen, die man näher kennenlernen wollte. In diesem Zusammenhang weder Bleistift noch Papier besessen zu haben („and no pencil or paper“), könnte die verpasste Gelegenheit bedeuten, sich Telefonnummer und Adresse aufzuschreiben, um die Geschichte ein anderes Mal fortzusetzen.

Auch wenn man im Weiteren nur verklausuliert und wie beiseitegenommen von den Umständen erfährt: „(but to call an ambulance that night / was much more exiting.)“ „Ob“ die mutmaßliche Beziehung „historisch oder philo-

sophisch“ zu bezeichnen ist, ob sie denkwürdig oder bloß platonischer Natur war, darüber schweigt das Gedicht. Es scheint mit den letzten Zeilen sogar die Möglichkeit wieder zurückzunehmen, dass es um Privates geht: „I don't believe in personal relationships, / [...] I believe in fantasy. / But to fall in love with one's teachers / that also is a matter of economy.“ Mit „Ökonomie“ nimmt das Gedicht zum Schluss nochmal auf ein zentrales Thema von Pounds „Cantos“ Bezug, den Usura-Komplex. Womit auch die von Pound geforderte Präzision im Einsatz der Sprachmittel angesprochen sein dürfte. Doch in „Letters of Ezra Pound“ bleibt dieser Anspruch paradox, weil das Gedicht, statt Eindeutigkeit anzustreben, einander widersprechende Lesarten engführt.

Ist das Gedicht nämlich noch ein Collage-Gedicht, wenn es im letzten Drittel eine, über das bisher durch Zitate gebotene literaturwissenschaftliche Milieu hinausreichende Geschichte andeutet? Als legte bei einem Vortrag über die Werke Pounds der Speaker seinen Vortrag beiseite und spräche über den Stand einer Liebesbeziehung. Diese könnte im übertragenen Sinn noch auf das Verhältnis zu Pound verweisen, das während des Gedichts in eine immer merkwürdigere Schiefelage gerät. Doch ebenso wahrscheinlich reißt eine außerhalb des früheren Kontexts liegende Angelegenheit oder besser Affäre das Gedicht thematisch an sich, wie in einem sehr exzentrischen Beispiel von Confessional Poetry. Entgegen der Vermutung schätzte Forrest-Thomson eine Dichterin wie Sylvia Plath nämlich sehr hoch ein. In *Poetic Artifice* bewundert sie deren Fähigkeit, in Form und Inhalt ihrer Gedichte die Lesererwartung zu unterlaufen, dass es sich um Botschaften handelt, über die auf den Gefühlshaushalt und Geisteszustand ihres Autors geschlossen werden kann. Aufschlussreich auch für Forrest-Thomsons eigene Gedichte scheint der Schluss von *Poetic Artifice*, wo sie über den Einsatz des Subjekts in Plaths Gedicht „Purdah“ schreibt: „... the 'I' is clothed in its negation. But like all true artificers 'I' remains enigmatical, presenting only the words on the page.“

Mit diesem (letzten) Satz aus *Poetic Artifice* zögere ich, „Letters of Ezra Pound“ als Beziehungsgedicht mit untergeschobenen biographischen Mitteilungen zu lesen. Denkbare, dass dieses und andere Collage-Gedichte das Privatleben ihres Autors auf verkappte Weise verhandeln. Der Bezug zur Partnerschaft und kurzfristigen Ehe mit Jonathan Culler etwa bleibt eine dezent-ironische Möglichkeit. Dass Forrest-Thomson die Collage entgegen der Erwartung als eine Art artifizieller Confessional Poetry nutzt, bleibt jedenfalls ein reizvoller Gedanke. Selbst wenn die biographischen Signale womöglich nur als Kontrapunkt zu den montierten Zitaten gedacht sein sollten, die das poetische Verhältnis des Gedichts zu seinem Vorbild Pound wie eine Liebesbeziehung von Lehrer und Schüler inszenieren. Die „exercise“, also das die „Cantos“ mittels Pound-Zitaten nachahmende Gedicht, bleibt in mehr als einer Hinsicht „exciting“, etwa wenn man mit diesem Wort das im Text angedeutete Beziehungsende buchstäblich liest als „Exciting“, als Zitieren eines verflochtenen Liebespartners.

Form wird Inhalt und Inhalt wird Form: Gewissermaßen ist der Unterschied zwischen Innen und Außen mehr und mehr verwischt und das Gedicht zum ständig offenen Übergang geworden, der beide (einander ausschließende) Lesarten erlaubt.

Wenn Gedichte wie dieses unterschwellig das Privatleben ihres Autors verhandeln, hat man es, ohne es zu wissen, mit einem Text zu tun, den ein zweiter Geheimtext begleitet. Um dieses verborgene Beziehungsgedicht herauszulesen, müssten verkappte Botschaften dechiffriert werden, die mindestens einer oder zwei Personen offensichtlich wären. Doch weil sich der Text über seine in dieser Hinsicht eigentliche Bedeutung ausschweigt, bleibt einem als Aussenstehendem nur zu registrieren, dass der Text Privates absorbiert und das biographische Individuum zu einer poetischen Persona aushöhlt. Wie das Persönliche in der Wahrnehmung eines Gedichts die Kunstfertigkeit des Autors verdeckt, davon spricht Forrest-Thomson im Zusammenhang mit Plath. In ihren eigenen Gedichten kehrt sie dieses Verhältnis nicht nur um. Form und Inhalt gehen über eine Dichotomie hinaus, in der einer von beiden Aspekten den Vorrang hätte. Stattdessen vertauschen Form und Inhalt andauernd ihre Funktion und sind, je nach Lektüreweg, das eine oder andere.

So erproben bei Forrest-Thomson Gedicht und Theorie aneinander ihre Stimmigkeit. Sei es, dass Begriffe in poetisches Sprechen überführt werden oder Gedichte sich entwickeln wie theoretische Argumentationen. „Artifice“, die Kunst oder das Künstliche, das meint auch die List bzw. den Trick, jemandem etwas in den Kopf zu setzen, das sonst nicht gedacht worden wäre oder das nicht hat gedacht werden wollen. Über den Weg der Anspielung und der Ironie, welche Leser zu einer Position hinführen, die man von sich aus nicht eingenommen hätte; doch da man den Weg dorthin gegangen ist, Schritt für Schritt und ohne Einspruch, findet man sich nun da, wohin man nicht wollte, und ist mit sich im Widerspruch.

„If you people at Cam can do / anything / in the way of a milieu“, hieß es in „Letters of Ezra Pound“. Wäre damit das Milieu der welterklärenden Ehemänner, der Lehrer und auf Sockel gestellter Meister gemeint? Das Gedicht würde dann ein grundlegendes Problem benennen, dass die Welt nämlich reine Fiktion ist, deren ebenso fiktive Konventionen hierarchische Muster festlegen. Forrest-Thomsons Gedichte scheinen das immer wieder anzudeuten: „I don't believe in personal relationships. [...] I believe in fantasy.“ „So accept the wish for the deed my dear“. Das Argument paraphrasierend: „Ich glaube an die Fantasie. Die Fantasie ist, was tatsächlich ist. Das Wirkliche ist eine Einbildung.“ Womit das poetische Sprachspiel auf seine Formel gebracht wäre, ebenso wie das räumliche Setting dieser in Bibliotheken, Pubs und in Lesesälen oder an Schreibtischen spielenden Gedichte. Man kann darin eine studentische Grille sehen, wie es der Dichter Peter Riley in einer Besprechung der *Collected Poems* für einige Forrest-Thomson-Gedichte vermutet. Doch seinen poetischen Lehrern bzw. Meistern verfallen zu sein, und sei es in einer vertrackten Hassliebe,

bedeutet mehr als nur eine unangemessene oder ungleiche Bindung. Sie bezeichnet auch eine intellektuelle Abhängigkeit zwischen Vorbild und Nachfolger, insofern ästhetische Dogmen Prämissen mit Nebenwirkungen und unerwünschten Folgen nach sich ziehen. Es betrifft das Milieu als Ort von erstarrter Orthodoxie oder Fachidiotie, sein ganzes Leben als Teil einer kollektiven *Déformation professionnelle* zu leben, in der alles literarisch aufgeladen ist. Als Beispiel sei nur kurz auf „Facsimile of A Waste Land“ verwiesen, das mit zwei von T. S. Eliot aus seinem Langgedicht „The Waste Land“ gestrichenen Textstellen auf das Schicksal von Eliots Frau Vivien in einem britischen Asylum hinweist. Unterschwellig dürfte Forrest-Thomson zugleich auf die eigene gescheiterte Ehe mit Jonathan Culler anspielen: Ob er es verdient hat oder nicht, die intertextuelle Spitze dürfte ihm durchaus bewusst gewesen sein.

Gedichte wie dieses oder das Collage-Gedicht mit Briefstellen Pounds sollten nicht als Hommagen, sondern als Pastiches bzw. Persiflagen gelesen werden, die das Verhältnis von Meister zu Schüler umkehren, indem sie den anverwandten Autor zum Zitatenlager machen, d.h. zum Handlanger seines Epheben. Cambridge und der universitäre Diskurs auf dem Campus – oder Camelot und die Gralslegende, als die sie Forrest-Thomson im Gedicht „Attack“ ironisch verklärt – werden immer wieder durch en détail oder auf den ganzen Text angewandte Kippfiguren ausgehebelt und über den Haufen geworfen. Zwangsläufig wird damit auch das Missverhältnis innerhalb der Frage von Kanon und Nachfolge zu einer Sache des Geschlechts. Forrest-Thomsons Autorschaft wird, anders gesagt, zu dem Problem, sich in einer Tradition schreibender Männer zu behaupten, in einem Haus, in dem sie angeblich nicht Herr, sondern nur Frau sein kann.

*

*It is such a beautiful day I had to write you a letter
From the tower, and to show I'm not mad ...
John Ashbery, „Sighs of a young girl“*

Da ist die Lady of Shalott, nur einen Reim entfernt auf einem Grundstück in Rufweite Camelots. Bei Alfred Lord Tennyson wohnt sie in einem Elfenbeinturm und verwebt in einem endlosen Teppich die Bilder, die sie beim Schauen in einen magischen Spiegel sieht. Eines Tages erblickt sie dort den Ritter Lancelot. Und um ihn besser sehen zu können, schaut sie aus dem Fenster ihrer Behausung und verliebt sich in ihn. In diesem Augenblick zerbricht der Spiegel und ein Fluch erfüllt sich: Sowie sie den Turm nämlich verlässt, um mit einem Boot nach Camelot zu fahren, schwindet ihre Lebenskraft: Je weiter sie sich von der Insel entfernt, auf der ihr Turm steht, desto näher rückt sie dem eigenen Ende. Als das Boot Camelot erreicht, ist sie bereits gestorben und nur ihr Name, den sie vor der Abreise in das Holz des Bootes geritzt hat, verrät, um wen es sich bei dieser Toten handelt. So ist das bei Tennyson. Und bei Forrest-Thomson? Wer ist denn die Frau in dem Gedicht?

Ist die Frau in dem Gedicht das Kind der ersten und letzten Zeile? „The child in the snow has found her mouth.“ „We have seen the child in the snow.“ Spielen Anfang und Ende in derselben Zeit und bilden eine Klammer für das übrige Gedicht, das dann in einer anderen Zeit spielt? Ist das Kind, von vorne bis hinten, ein und dieselbe Person? Mache ich einen Fehler, wenn ich die erste Zeile übersetze: „Das Kind hat im Schnee gefunden seinen Mund“? Werden daraus nicht gleich zwei Personen? Oder sind es schon drei? Eine Dreiheit aus Lady of Shalott, ihrem (männlichen) Autor, Herrn Tennyson, und einem Kind – zu dem womöglich die Lady herabgesetzt wird? Während man im Englischen etwa interpretieren könnte, dass sie ihren Mund gefunden, also ihre Stimme wiedergewonnen hat. Doch beschreibt das Gedicht sie im Weiteren auch als Hampelmann: „Back and forth she moves her arms; / Forth and back, her legs.“ Jetzt ist sie eine in Pappe ausgeschnittene Figur, die Arme und Beine mit Bindfaden verbunden, der niemand diese Coleridge-Verse widmen würde: „Her lips are red, her looks are free, / Her locks are yellow as gold.“ Durchaus weist die Beschreibung etwas Puppenhaftes auf, auch könnte ein Kind die Lady so in Buntstiftfarben gemalt haben. Wobei die hinreißende Erscheinung trügerisch sein und sich zuletzt, wie in „The Rime of the Ancient Mariner“, als schrecklicher, morbid-entstellter Nachtmahr erweisen kann. Es könnte auch bloß das Kind von jemandem sein, der das Grundstück besichtigt, den sprichwörtlichen Elfenbeinturm, um den Tennysons Schauerballade sich rankt. Die Immobilie ist natürlich durch die ganze Geschichte kaum zu vermitteln. Und wenn das Kind zu Beginn den Mund der Lady of Shalott findet, ist das ein Spielzeug, oder gibt es guten Grund, sich vorzusehen?

Entweder hat hier ein Verbrechen stattgefunden oder ein übersinnliches Wesen treibt sein symbolisches Unwesen. Wäre dann das Kind selbst durch den Anblick des Mundes gezeichnet, d.h. bedroht, als zeigte die Metapher scharfe Zähne im Gesicht der Lady? Liegt das Kind also, wir haben es gesehen, tot im Schnee? Was macht das aus uns? Einen Täter, ein Gespenst, einen Ermittler, oder einfach nur den Leser, auf den jede der vorangegangenen Beschreibungen als Metapher passen könnte?

Was ist eigentlich aus dem Turm geworden, den die Lady bei Tennyson bewohnte? Bei Forrest-Thomson wird er mit keinem Wort erwähnt. Dafür spricht ihr Gedicht von „estate-agents“, die sich vorsehen sollen. Man kann also vermuten, es sei nurmehr eine baufällige Ruine, vielleicht auch nur ein Grundstück, das verkauft werden soll. Wer bei Tennyson war überhaupt auf die Idee gekommen, die Frau in den Turm zu stecken? Waren es ihr Vater, ihre Mutter? Und wieso hat sie im Turm leben und alles, was sie im magischen Spiegel sah, statt es draußen aus nächster Nähe zu betrachten, verweben sollen in einem unendlichen Teppich? Hatten ihre Eltern sich verständigt, sie müsse dort bleiben, weil sie etwas angestellt hatte, man wollte sie bestrafen, oder trug man Sorge, sie könne etwas anstellen, fürchtete man, ihr würde etwas zustoßen, wenn sie nicht drinnen bliebe, und bewahrte sie davor, indem man sie

beschäftigte, sie ablenkte mit Teppich und Spiegel, damit sie nicht auf dumme Gedanken kam?

Auch in diesem Gedicht nutzt Forrest-Thomson Versatzstücke von Autoren, nur dass keine modernen Dichter den Zitatenschatz liefern, sondern deren Vorläufer aus dem 19. Jahrhundert. Insbesondere sind es die viktorianischen Dichter, von deren Einfluss auf Pound und die moderne Lyrik Forrest-Thomsons nächstes Theoriebuch handeln sollte, das Fragment geblieben ist. Für die Übersetzungen der Gedichte stellt die englische Verstradition, Stand 1890, ein ernstzunehmendes Problem dar. Und das umso mehr, als es nicht darum geht, diese Tradition oder ihre Vertreter ins Lächerliche zu ziehen, sondern sie sich einzuverleiben und unter veränderten Diskursbedingungen erneut – mit Forrest-Thomson bedeutet das: innovativ – zu befragen.

Was eigentlich ein idyllisches Setting sein müsste, wird, durch die Präsenz der gespenstischen Lady bedrohlich aufgeladen, zu einer Anti-Pastorale. Vom Standpunkt der vorm dem verkindlichten Frau ist diese gleichwohl vor Gefahren geschützt. Kein Mann würde wagen, sie zu belästigen oder tödlich anzugreifen. Sie könnte ungezwungen in der Welt sein, wie Sylvia Plath es sich in einem oft zitierten Tagebucheintrag wünscht: „I want to be able to sleep in an open field, to travel west, to walk freely at night ...“

Wenn Tennyson, nachts über sein Gedicht gebeugt, unversehens zu frösteln begonnen hat und sich über die Möglichkeit gegruselt haben könnte, dass „The Lady of Shalott“ ihm beim Schreiben über die Schulter blickt, dann weil Gedichte nicht der gängigen Vorstellung gehorchen, ein Autor schreibe seine Texte, bloß um sich später beim Lesen mitzuteilen. Stattdessen, an anderen Orten und zu anderen Zeiten, verändern Leser das Gelesene, und sie verwenden es womöglich auf eine Weise, die, etwa indem sie es neu schreiben, auf das ursprüngliche Gedicht zurückwirkt. Klassiker müssen doch hinterfragt werden, um deren Aktualität auf die Probe zu stellen? Noch wenn das Gedicht sich auf dem Prüfstand als unzureichend erweist, nämlich durch das neu entstehende, es durchleuchtende Gedicht, wird der Klassiker wiederbelebt. Es mag die dezente zeitreisende Zauberei einer Interpretation sein, zu der ich nicht in jedem Fall raten würde. Doch mit etwas Wohlwollen könnte die in Gang gesetzte Zeitmaschine rückwirkend Tennyson dazu gebracht haben, „The Lady of Shalott“ als verbrämte Kritik am viktorianischen Ideal der Frau als Leisure-Class-Kanarienvogel zu formulieren.

Der Übersetzer hat diesen Luxus nicht, denn in seiner Sprache ist der betreffende Text zu wenig bekannt, um ihn vorauszusetzen; ganz zu schweigen von der Übersetzung oder den Übersetzungen, die es von Tennysons Gedicht eventuell gibt. Forrest-Thomson setzt sich von der Emphase bei Tennyson ab, indem sie bezeichnenderweise dessen ästhetischen Vorgaben, durch die Jahre noch weiter verstaubt, bis auf wenige Ausnahmen folgt: Die jambischen Verse mit anapästischen Variationen und gängigen Reimen sowie die konventionellen Symbole wären unfreiwillig komisch, bedienten nicht das einmontierte Coleridge-Zitat und vor allem die den Reim überstrapazierende Nonsense-

-Zeile „Bear tear flair dare“ ein modernes Register. Auch ohne solche, den parodistischen Charakter verdeutlichenden Signale würde das Gedicht automatisch zur Stilparodie. Doch das Aufgreifen und Kommentieren der Sprechweise des Tennyson-Gedichts, die Reflektion der ihm zugrundeliegenden Tradition und ihrer metrischen und grammatischen Konventionen, kann bei der Übersetzung zur Katastrophe führen, wenn mit der Vorlage auch der Zweck der Persiflage verborgen bleibt.

Verglichen mit „The Lady of Shalott“ wimmeln andere Forrest-Thomson-Gedichte geradezu vor Dichter-Zitaten und Anspielungen auf deren Werke. In den ersten beiden Strophen ihres mit einem Swinburne-Titel „The Garden of Proserpine“ genannten Gedichts finde ich wenigstens vier oder fünf direkte Zitate. Beginnend bei Shakespeare, John Donne und weiter zu Swinburne und Milton reicht die Bandbreite, zu Sappho und anderen antiken Autoren. Es dürfte sich zudem lohnen, den Text mit „The Waste Land“ zu vergleichen, dessen Autor Eliot im weiteren Verlauf des Gedichts verschmitzt zum antiken Dramatiker erklärt wird. Weil der Vergleich des Gedichts (etwa mit Teil 3 des „Waste Land“, „The Fire Sermon“) an dieser Stelle zu weit gehen würde, zitiere ich einstweilen die ersten beiden Strophen von Forrest-Thomsons Gedicht – mit der Einladung, mir die Namen etwaiger Autoren mitzuteilen, die ich übersehen haben könnte. Ist der wie ein Sexspielzeug wirkende Gürtel („lend me thy girdle“) vielleicht ein Requisit aus hellenistischen Mimiamben wie denen von Herondas? Bei der von der Göttin der Schönheit erbetenen Leihgabe dürfte es kaum nur darum gehen, vergeistigte Liebe zu wecken wie in Schillers „Über Anmut und Würde“. Der „kranke Docht“ („My sick taper does begin to wink“), mit was steht er wohl augenzwinkernd im Zusammenhang?

Th' expence of spirit in a waste of shame
Is lust in action and, till action, lust
Until my last lost taper's end be spent
My sick taper does begin to wink
And, O, many-toned, immortal Aphrodite,
Lend me thy girdle.
You can spare it for an hour or so
Until Zeus has got back his erection.

Here where all trouble seems
Dead winds' and spent waves' riot
In doubtful dreams of dreams.
The moon is sinking, and the Pleiades,
Mid Night; and time runs on she said.
I lie alone. I am weary, weary,
I would that I were dead.
Be my partner and you'll never regret it.
Gods and poets ought to stick together;
They make a strong combination.
So just make him love me again,
You good old triple goddess of tight corners.
And leave me to deal with gloomy Dis.

Verbrauch von Geist in schändlicher Verzehr
Ist Lust in Tat, und bis zur Tat, ist Lust,
Bis aufgebraucht am Ende meiner Kerze, zu guter Letzt
Mein kranker Docht zu blinzeln beginnt,
Dann, O, vielgetönte, unsterbliche Aphrodite,
Du, leih mir Deinen Gürtel.
Du kannst doch eine Stunde auf ihn warten,
Bis Zeus zurückgefunden hat zu seiner Erektion.

Hier, wo wie Tosen tobt Bemühen
Von Flauten und verprassten Wogen
Betrübt geträumter Träume.
Der Mond versinkt in den Plejaden,
Schlag Mitternacht; und die Uhr tickt, sagte sie.
Ich lieg allein. Bin müde, müde,
Ich wollt' ich wäre tot.
Verbinde Dich mit mir, wird nicht Dein Schaden sein.
Zusammenstehen sollten Götter und Poeten;
Sie ergeben eine kräftige Mischung.
So gib, dass er mich wieder liebt,
Du gute dreifältige Göttin ärgster Bredouillen.
Und lass mich das klären mit dem trüben Dis.

Mit diesen regelrecht üppigen Strophen wirkt der Start von „The Garden of Proserpine“ fulminant selbstbewusst. Schon die Übernahme des Swinburne-Titels lässt sich als Statement verstehen, das die Vorlage zur Kulisse erklärt, vor der Forrest-Thomson den eigenen Text aufführt. Noch bevor dieser überhaupt begonnen hat, wird so die Quelle genannt, aus der sie sich bedient, werden deren inhaltliche und motivische Echos ins Gedächtnis gerufen.

Verdreht Forrest-Thomson den in ihren Gedichten Zitierten die Worte? Um das zu beurteilen, müsste man die Originale hinzuziehen, aus denen die Textstellen stammen. Dabei sorgt der zeitliche Abstand selbst womöglich für die Befremdlichkeit der Aussage eines Dichters. Doch erst Forrest-Thomsons thematisches Arrangement der Zitate rückt deren Begriffe und Diskurse in das nötige Licht, um deren Merkwürdigkeit hervorzuheben, als wäre in allem die Schieflage immanent. Was ein Text in seiner Zeit besagt, ist in dieser Hinsicht sekundär, weil wichtiger wäre, zu wissen, wie dieses Meinen selbst unterschwellige Begriffe und Diskurse transportiert. Dass eine Übersetzung nicht bereits nach einer Parodie klingen darf, um nicht den Deadpan-Humor von Forrest-Thomsons Zitateneinsatz zu vergeigen, sollte sich von selbst verstehen. Denn auch hier ist Form gleich Inhalt, was bedeutet, dass unfreiwillige, verräterische Komik nicht vermieden werden kann, weil die Ironie den verwendeten Zitaten bereits inhärent ist, bevor diese aus ihren Kontexten gelöst werden und in einem neuen Text aufeinandertreffen. Diese durchaus misszuverstehende Qualität zuzulassen, die bei resistenten Lesern womöglich die falschen Schlüsse nahelegt, war's, die mich zu Forrest-Thomsons Gedichten hingezogen hat.

„And as for this line I stole it from T. S. Eliot / And Ezra Pound and A. C. Swinburne. All very good / Poets to steal from since they are all three dead.“ So freimütig gibt

Forrest-Thomson in ihrem Langgedicht „Cordelia: or ‘A Poem Should not Mean, but Be’“ zu, dass sie gerne klaut. Nicht, um sich mit fremden Federn zu schmücken: Ihre Art des Zitierens macht deutlich, dass weniger der Autor die Sprache prägt, als diese ihn. Als würden die in Ausdrücken enthaltenen Bedeutungen sich im Unbewussten festsetzen und fortpflanzen, indem sie von einem Dichter auf den anderen überspringen, um irgendwann, nicht als Abklatsch sondern als eingefahrene Vorstellung, an anderer Stelle weiterzuwirken, bis ihr gespenstischer Einfluss auf das Denken wieder sichtbar gemacht und womöglich aufgehoben werden kann.

Von wem haben die drei oben genannten Dichter, mit Forrest-Thomson sind es vier, die oben als Zitat ausgewiesene Zeile nämlich noch gestohlen? Die Aussage lässt den Zweifel aufkommen, es gäbe keine originelle individuelle Äußerung. Gilt das sowohl innerhalb als auch außerhalb eines Gedichts? Spielt dieser Satz bei Forrest-Thomson mit den Leseerwartungen, wobei es nicht in erster Linie um den offensichtlichen Witz geht, nun eine Zeile vor sich zu haben, die eine Wertung wäre und selbst in ihrer Äußerung der Wahrheit entspräche und damit vielleicht noch unorigineller erscheint? Der nächste Schritt wäre, den Leser nun dieses Urteil denken zu lassen und damit selbst Teil eines inszenierten Schwindels zu werden, indem er das Urteil in seinem Kopf wiederholt, was wiederum ihn vor die Frage stellen müsste, ob ihm nicht auch anderswo im Gedicht Urteile in den Kopf gesetzt worden sind? Ein weiterer Dichter, neben Sylvia Plath, den Forrest-Thomson am Ende von *Poetic Artifice* behandelt, ist John Ashbery. Ihn feiert sie für den Triumph der Technik über den Leser: „Ashbery continually parodies the reader’s presuppositions, that is all the assumptions a reading will bring to the poem based on their prior experience of poetry.“ Sie bewundert Ashberys „detachment and his confusion of register and voices in the poem, which is achieved by an intricate interaction of poetic techniques.“ Ein solcher Stil, sagt sie, verhindert, wegzurutschen und unaufmerksam dafür zu werden, dass ein Gedicht „artificial fiction“ ist.

Dieses Kräfteverhältnis demonstriert eine Figur wie keine Zweite in Forrest-Thomsons Gedichten. Es ist Cordelia, die rechtschaffene Tochter König Lear, die aus tief empfundener Liebe auf die unmögliche Frage ihres Vaters, wie sehr sie ihn liebt, nichts antworten kann und dafür verbannt wird. Angefangen bei dieser Verstummten lässt „Cordelia: or ‘A Poem Should not Mean, but Be’“ eine lange Reihe von Frauenfiguren vorüberziehen, Ehefrauen und Mütter, Töchter und Schwestern, denen allen gemeinsam ist, in Kunst und Literatur als Projektionsflächen gedient zu haben, und die das, eine ewige Geschichte, immer noch tun. Als eine solche Projektionsfläche wirkt auch Sylvia Plath, die Forrest-Thomson in *Poetic Artifice* immer wieder gegen Bewunderer wie Verächter verteidigt und deren zugewiesene Rolle als „suicide poet“ sie nicht gelten lässt. Im Cordelia-Gedicht greift sie Plaths Sprechweise auf und konfrontiert den Modus der Confessional Poetry mit den Tonlagen anderer Dichter. Die Bandbreite reicht hier über

Eliot, Swinburne und Tennyson zu Shakespeare, Dante und schließlich den Dramen und Mythen der Antike.

Wie das Gedicht sich in ein Ringen mit vermeintlichen Vaterfiguren der Kunst und Literatur stürzt, deren Opfer kursorisch genannt werden, wäre geradezu todesmutig zu nennen. Doch es sind vermeintliche Vaterfiguren, weil die Einbettung ihrer Stimmen per Zitat in den Redefluss der Cordelia-Person sie bereits entmacht haben dürfte. Der Text beginnt mit Widmungsversen, deren somit etablierter Reim im weiteren Verlauf entfernt anklingen wird. Dieser stimmt auf den ironischen Grundton des Gedichts ein und bildet einen bewusst monotonen, beinahe stummen Refrain.

„To those who kiss in fear that they shall never kiss again

To those that love with fear that they shall never love again

To such I dedicate this rhyme and what it may contain.

None of us will ever take the transiberian train

Which makes a very satisfactory refrain

Especially as I can repeat it over and over again

Which is the main use of the refrain.“

An jeden Küsser, bang, dass er nie wieder Küsse gibt

An den Verliebten, bang, dass er nie wieder Liebe gibt

All denen weih ich dies Gedicht und was es darin gibt.

Keiner von uns geht auf große Fahrt mit der Transsib

Welch zufriedenstellenden Refrain das nun ergibt

Besonders, weil es den Refrain so oft ich möchte gibt

Und das ist bei Refrains der Hauptantrieb.

Eine alte Leier mit langweiligem Reim, diese leidige wie leidvolle Geschichte, von der das Gedicht hier schon Abstand nimmt, höflich und mit stillschweigender Ablehnung, wie das Wort „refrain“ auch bedeuten kann. Die eigentliche Ironie des Gedichts aber besteht darin, wie Shakespeares Figur zu einer Persona (oder zum Plural: Personas) wird und einen plaudernden Strom von Zitaten und Volten aufeinander folgen lässt. Anders als König Lears Tochter bei Shakespeare, der das Wort sozusagen zur Stummheit abgeschnitten ist, will die Stimme im Cordelia-Gedicht mit dem Sprechen nicht mehr aufhören. Sie steigert sich zu einem Chor von Stimmen, als wären diese die ganze Zeit von Homer bis in die Gegenwart verdammt gewesen, den Mund zu halten oder anderen nach deren Mund zu reden. Jetzt teilen sie alles mit, selbst woher sie

sich den Kick holen, vom „Lerchen“ etwa („I like larking kicks“) oder aus der Lektüre der *Ilias* und der *Odyssee*. Eingestreute Spitzen wie die Aufforderung, bloß nicht Freud zu lesen, lassen sich auffassen als verschmitzter Wink gegen ein paternalistisches Weltverständnis, dessen Selbstverständlichkeit allen Slapstick hindurch bedrohlich nahe-rückt. Doch lässt sich, entgegen der plausiblen Vermutung, eindeutig sagen, Forrest-Thomson mache sich zum Sprachrohr der „Frauenheit“, der „mother of womankind“, wie es an einer Stelle heißt? Es wirkt zu einfach, nicht etwa, weil das Gedicht keine Invektiven gegen eine Unterdrückung durch die Vorherrschaft des Mannes enthielte. Der Text nennt fortlaufend Situationen und führt Frauenfiguren an, die als Gegenstand der Kunst- und Literaturgeschichte teil hatten an der Verklärung des Patriarchats, welches das Gedicht woanders konkret in aller Übergriffigkeit und deren unheilsschwangeren Folgen anspricht:

March is the cruellest station
Taking on bullying men
And were you really afraid they would rape you?
No. I thought there would be grave difficulties.
Not just that I was actively opposed
And so was every other man, woman and child
On that there train.
I was afraid they would kill me.

März ist der übelste Bahnhof
Geht es um grobe Männer
Und hast du wirklich Angst gehabt, dass du missbraucht
wirst?
Nein. Ich glaubte, gravierende Probleme lägen in der Luft.
Nicht nur, dass man mir feindlich gesonnen war
Und so ging es auch sonst den Männern, Frauen und
Kindern
Da in dieser Bahn.
Ich habe Angst gehabt, dass sie mich töten.

Gleichwohl finden Situationen wie diese während eines Geschlechterkampfes statt, der, vor dem Hintergrund der *Ilias* und der *Odyssee*, die epischen Ausmaße eines, bis in die Antike reichenden, sozusagen klassischen Weltkriegs annimmt:

I think it is unfair that Helen
Had everything, immortal beauty,
Lovers, cities destroyed and battles
Fought about her. And she just came home
And calmly went around being Menelaus' wife
While her twin sister, Clytemnestra
Was murdered by her son and daughter.
And the Athenians acquitted them.
They would do, a nation of sophists.
Always betraying their allies and torturing
Women and children and enslaving people.“

Ich finde es ungerecht, dass Helena
Alles hatte, die unsterbliche Schönheit,
Liebhaber, zerstörte Städte und Schlachten
Die für sie geschlagen wurden. Und sie kam einfach nach
Hause
Und machte seelenruhig weiter als Menelaus' Ehefrau
Während ihre Zwillingsschwester, Klytaimnestra
Ermordet wurde von Sohn und Tochter.
Und die Athener sprachen sie frei.
Natürlich machten sie das, ein Volk von Sophisten.
Ständig legen sie ihre Verbündeten aufs Kreuz und foltern
Frauen und Kinder und versklaven Menschen.

Inwieweit ist die Beschäftigung mit den literarischen Stoffen, den Inhalten und Formen des Cordelia-Gedichts, auch eine Identifikation mit der Tradition? Anders gefragt, wie persönlich nimmt Forrest-Thomson die ihr von der Literaturgeschichte angebotenen Alternativen? Bei Homer etwa kann eine Frau eine den Kriegern ihre Gunst gewährende Göttin sein; eine erst umworbene, dann geraubte und schließlich umkämpfte Schönheit wie Helena; oder eine Klytaimnestra, die durch das Fatum bestraft wird, sobald sie gegen die Rolle als Ehefrau und Mutter verstößt. Diese Frage könnten Assonanzen bzw. dezente Reime beantworten, die, über das Gedicht verteilt, weite Bögen schlagen und auf die ich gleich zu sprechen komme. (Nebenbei gesagt, müsste ich die Frage dieses Absatzes auch an mich als den Übersetzer richten: Läuft meine Lesart des Gedichts nicht etwa Gefahr, bevormundend zu werden und es auf bequeme Schlüsse abzusehen?)

An zwei Stellen des Gedichts ihren Namen nennend, nimmt Forrest-Thomson selbst teil an der fortwährenden Transformation von Identität. Nomen est omen: „I, Veronica did it, truth-finding, truth-seeking / Muck-raking, bringing victory.“ Wahrheitsfinden, Wahrheitssuchen, Staubaufwirbeln ... Spricht sie vom Sieg, könnte Veronica bereits Victoria geworden sein, eine Matriarchin von außergewöhnlichem Format, für die das Epitheton „mother of womankind“ durchaus zutreffend wäre. Doch in dem kulissenbildenden Prospekt des trojanischen Krieges sind Namen nicht länger Personen, sie verweisen metonymisch auf ein anderes, allgegenwärtiges symbolisches Wesen: Athena, Aphrodite, Diane, Helena, Hippolyta, Hera und Nike, auch Veronica, werden zu Verkörperungen dieser „Mutter der Frauenheit“, hinter der man den Autor des Gedichts vermuten darf. Dass sich dieser dennoch in der Frage nach seinem Geschlecht nicht festlegen lassen will, legt etwa die Erwähnung Agamemnons als Avatar nahe.

As witness my own efforts in that direction
Or those of my avatar, Agamemnon
Who, as I say came home and was killed in his bath
Killing his wife and his daughter
And if you don't know about this you ought to.
Read it in the Iliad, read it in the Odyssey,
Do not read it in Freud who is always wrong

Although even Freud didn't deserve a son like Lacan.
But first and last read me, the beloved
Who was killed in the general slaughter.

Das bestätigt mein in dieser Sache eigenes Bemühen
Oder das meines Avatars, Agamemnon,
Der, sag ich, nach Hause kam und getötet wurde in
seinem Bad
Was der Tod war auch für Frau und Tochter.
Ihr wusstet das nicht? Wissen solltet ihr es schon.
Lest in der *Ilias* nach, lest es in der *Odyssee*
Lest es nicht bei Freud, der immer daneben liegt
Wobei, selbst Freud hat keinen Sohn wie Lacan verdient.
Vor allen Dingen aber lest mich, die Geliebte
Die getötet wurde im allgemeinen Schlachtgetümmel.

Klingen in „Agamemnon“, „wrong“, „son“ und „Lacan“ stumme Reime an, aus denen eine Anklage herauszuhören wäre? Markanter dürfte der Reim von „daughter“ auf „slaughter“ sein, auch wenn der Gleichklang in dem Abstand von fünf Zeilen wirkt wie beinahe verklungen. Auffällig ist außerdem die typographische Nähe beider Wortanfänge: Sehen sich „d“ bei „daughter“ und „sl“ bei „slaughter“ nicht einander ähnlich und beide Wörter sind also miteinander verwandt? Ist es noch ein Zufall, wenn diese zwei Reimgruppen im Gedicht nah beieinander stehen? Bilden sie ein Argument und behaupten ein Verhältnis, über das ein Wort wie „Agamemnon“ unterschwellig sagt, die Schuld am „slaughter“, das „wrong“, läge bei Männern? Was „daughter“-„slaughter“ suggeriert, wäre eine quasi biologische Verkettung (oder negative Genealogie) der Frauen, die zum Spielball geworden sind, weil ihre Schönheit Bewundern und Begehren weckte. Es macht sie sozusagen zu den „Gefallenen“ des von Männern angezettelten Krieges. Doch der Reim, auf den ich im Deutschen irgendwann gekommen bin, um mich dem englischen Reim zu nähern, weicht diesen Zusammenhang womöglich auf: Als „Metze des Gemetzels“ würde die Tochter zu dem Preis, um den Armeen ringen. Die Wendung wäre aber, verglichen mit dem nüchternen Sarkasmus des englischen Reims, zu dick aufgetragen. Auch ginge die Metapher mit der Unterstellung einher, die Tochter profitiere von den Umständen irgendwie. Und man müsste fragen, wie bei einer solchen Interpretation aus dem Text eine strahlende Siegerin hervorgehen soll. Hilft es vielleicht, Elektra zu nennen, deren Name wörtlich „Die Strahlende“ bedeutet und die übrigens die Tochter ist, von der das Gedicht den Namen verschweigt, um nur zu sagen, sie sei Agamemnons „(other) daughter“? Ausgerechnet Elektra, die Freud für sein Erklärungsmuster von grausamen Familienkonflikten benutzte, als das dem Vater-Phallus verfallene Kind. Wäre das der Grund, Freud an dieser Stelle aus dem Grab in das Gedicht zu zerren? Er könnte ebenso gut erwähnt worden sein, um Lacan als psychoanalytischen Ödipus und letztlich als Neuaufgabe seines geistigen Vaters ins Spiel zu bringen. Doch das wiederum könnte bloß als

Bluff Forrest-Thomsons gemeint sein, deren Text solche hermeneutischen Tricks nonchalant parieren kann.

Schließlich sollte man sich vorsehen, wenn jemand kommt, um einen Text aufzusagen, besonders, wenn diese Person – man kennt sie vielleicht nur aus diesem Text – darin von sich sagt, sie wäre „Ich“. Denn was will jemand, der sich unter all diesen Figuren und Autoren der abendländischen Tradition einreihet? Über den mehr oder weniger originellen Rückgriff auf die Zitate früherer Autoren will sie ihre Gedanken und Gefühle ausdrücken? Die Frage nach der Originalität des Zitateneinsatzes würde schon übersehen, dass hier eine tiefergehende Kritik der Poesietradition aus zumindest weiblicher, wenn nicht feministischer Sicht stattfindet. Durch ihre Rekontextualisierung werden die in Forrest-Thomsons Gedichten auftretenden Figuren und per O-Ton sprechenden Autoren zu den Aspekten eines Subjekts im Plural. Es ist die mehrstimmige Persona eines Autors, der eine Frau ist und die Autorität über die Tradition, dieses vorgeblich männliche Ding, für sich deklariert. Ebenso wie jede andere Rolle für sich zu beanspruchen, was auch einschließt, sich auf keine davon festlegen zu wollen. Das darin sich ausdrückende Begehren wäre nun aber kein freud'sches oder lacan'sches Narrativ. Es entspräche schon gar nicht der blutrünstig-dämlichen Vorstellung Harold Blooms vom Vätermord der Dichter an ihren Vorgängern. Nicht der Wunsch von Ebenbürtigkeit treibt Forrest-Thomson an, denn davon darf ausgegangen werden, wenn T. S. Eliot, Shakespeare, Sappho, John Donne und viele mehr in Gedichten zitiert und genannt werden. Schließlich war die Dichterin in ihren Texten von Anfang an präsent, nur dass Persönlichkeit und selbstbewusstes Ich-Sagen keine anvisierten Ziele sind, sondern ein ästhetisches Mittel, über das sich die Dichterin ihrem Text, von Anfang an und im Spiegel verschiedener Stile, eingeschrieben hat. Wie Arcimboldo-Figuren setzen die Sprecherin und das Gedicht sich aus disparaten Elementen zusammen, die keinen harmonischen Ausgang oder eine die Zusammenhänge klärende Lösung ansteuern. Es lässt sich nämlich nicht verrechnen und man kann nicht sagen, wie Bedeutungen verteilt sind, weil jede an ihnen entwickelte eigene Interpretation irgendwann an den Punkt gelangt, sich hinterfragen zu müssen. Bei aller Kontrolle über die Mittel, durch ihr Kalkül und ihre Präzision, dabei Lektürewege antizipierend und falsche Fahrten legend, erzwingen die Gedichte Krisen, in denen die Interpretation ihre eigenen Prämissen hintertreibt und eine weitere Lektüre benötigt. In den schönsten Momenten führen sie einen Schmetterlingseffekt herbei, bei dem der kausale Zusammenhang deutlich hinter dem Wirkungszusammenhang zurücktritt.