

Revue Alsacienne de Littérature  
*Elsässische Literaturzeitschrift*

*suites*



N° 141  
1<sup>er</sup> semestre 2024

## REVUE ALSACIENNE DE LITTÉRATURE

### *ELSÄSSISCHE LITERATURZEITSCHRIFT*

Revue fondée par Auguste Wackenheim, dirigée par lui de 1983 à 1996, par Adrien Finck de 1997 à 2007, puis Maryse Staiber jusqu'en 2023. Elle est éditée par l'association *Les Amis de la Revue Alsacienne de Littérature*.

Adresse postale	Les <i>Amis de la Revue Alsacienne de Littérature</i> B.P. 30210 67005 STRASBOURG CEDEX
Courriel	redac.revuealsacienne@gmail.com
Blog	<a href="http://www.larevue-ral.blogspot.fr">http://www.larevue-ral.blogspot.fr</a>
Comité de rédaction	Eva-Maria Berg, Martine Blanché, Marc Chauder, Alain Fabre-Catalan, Marie-Yvonne Munch, Marie-Thérèse Wackenheim
Directrice de la publication	Martine Blanché, Présidente de l'association
Secrétaire	Alain Fabre-Catalan
Dépôt légal	Juin 2024
Impression	Printot & Ixo imprimeurs Wasselonne

WAHRHEIT IM VERFALL

Zu dem Gedicht *La fin du jour* von Jean-Paul de Dadelsen

Wenn man das Gedicht *La fin du jour* (*Das Ende des Tages*) von Jean-Paul de Dadelsen ohne Kenntnisse über den Autor und seine Biographie liest, so könnte man es für das Werk eines weisen alten Dichters halten. Es geht ja in dem Gedicht, wie sich schnell zeigt, vor allem darum, die Gebrechlichkeit des Alters als Voraussetzung für den Gewinn besonderer, sonst unzugänglicher Einsichten darzustellen. Dann überrascht vielleicht die Information, dass dieser, aus dem Elsass stammende, 1913 in Straßburg geborene, protestantisch geprägte und (fast) nur französisch schreibende Dichter 1954 bei der Abfassung des Gedichtes erst 41 Jahre alt war. Aber nicht nur dieses Alter, sondern auch die Biographie dieses Dichters scheint nicht recht zu dem kontemplativ-kritischen Gedicht zu passen. Er entpuppt sich nämlich als ein lebenshungriger, politisch engagierter und kontaktfreudiger Mann. So sehr er nach seiner Ausbildung als Deutschlehrer in Paris und seiner Tätigkeit als Übersetzer der Literatur verbunden war, so wenig meinte er sie doch zum Mittelpunkt seines beruflichen Lebens machen zu können. Im Krieg Mitarbeiter von Général de Gaulle, ließ er sich zum Fallschirmspringer ausbilden. Nach dem Krieg begann er eine brillante Karriere als politischer Journalist und wurde damit zum Kollegen und schließlich auch engen Freund von Albert Camus. Dabei vergaß er aber nicht seine elsässische Herkunft: Leidenschaftlich an den deutsch-französischen Beziehungen interessiert, arbeitete er mit Jean Monnet, dem Begründer der Montanunion, zusammen und konnte als „Europäer der ersten Stunde“ die Freundschaft von Carlo Schmid gewinnen<sup>1</sup>. Dass er sich nur nebenbei und von seiner Umwelt kaum bemerkt, der Dichtung zu widmen vermochte, betrachtete er kaum als Nachteil. Das Schreiben professionell zu betreiben, drohte seiner Meinung nach nur allzu leicht in die Sterilität literarischer Selbstbezüglichkeit einzumünden. Die Fabrikation von „objets poétiques“<sup>2</sup> interessierte ihn nicht. Gehaltvoll konnte das Schreiben dagegen erst durch plötzlich auftretende Brüche in der Kontinuität eines nach außen hin erfolgreichen Lebens werden. So vermag ihn sein exzessives Draufgängertum gelegentlich auf Gedanken zu stoßen, die sonst durch dieses Draufgängertum gerade

überrollt werden. Dichtung fungiert hier insofern als Widerspiel einer betörenden Souveränität im Leben. Davon kann eben das vorliegende Gedicht zeugen.

Als er es 1954 in Genf schreibt, ist er zwar erst 41 Jahre alt; aber bereits drei Jahre später, also 1957, sollte er in Zürich an einem Gehirntumor sterben.

Was die Dichtung Dadelsens generell kennzeichnet, scheint an dem Gedicht auf exemplarische Weise ablesbar zu sein. Diese Dichtung wird nämlich weitgehend von dem Zwiespalt bestimmt, auf eine Welt klaustrophobisch zu reagieren, die doch die eigene Existenz garantiert<sup>3</sup>. Dies spiegelt sich auf eine extensive und tiefgründige Weise in seinem Langgedicht *Jonas wider*<sup>4</sup>.

Dadelsen versucht also in dem Gedicht *La fin du jour* die eigentümlichen Möglichkeiten zu erkunden, die sich durch den körperlichen und sozialen Ruin ergeben. Was im Lichte der öffentlichen Vorzeigbarkeit – Produktivität, Schönheit, Gesundheit, Brillanz, Eleganz, Wohlverhalten, Perfektion... – als minderwertig erscheint, soll sich als Chance zu mentaler Radikalität entpuppen. Anders formuliert: Was gemeinhin als Ende gilt, erweist sich als Anfang singulärer Art. Das Ende wird hier als nicht mehr zu bemäntelndes Ende zum Anfang. Die angenommene, nicht mehr nur erlittene und insofern überwundene Endlichkeit wird zur Un-Endlichkeit.

Dadelsen umkreist damit eine Dialektik des Verfalls. In diesem bloß den beklagenswerten Verlust produktiver Fähigkeiten zu sehen, kritisiert er als bornierte Sichtweise. Wenn es auch unter den Bedingungen des Verfalls nicht mehr zu imponierenden Leistungen kommen mag, so wird doch eine Entzauberung des Leistungsprinzips möglich. Dass die Faszination durch Leistung erlischt, beflügelt zum kompromisslosen Ausdruck. Offenbar kann werden, wie Leistung wesentlich auf Suggestion von Vollendung, selbst gewählter Verengung und Erfolgsmagie beruht. Ihre Brisanz gewinnen die Äußerungen der Alternden eben durch die Entzauberung des Leistungsprinzips, das die Gesellschaft konstituiert. Der Verfall öffnet insofern einen Weg zur Wahrheit. Diese lässt sich aber nicht mehr verwerten.

Dadelsen sucht diese Erfahrung zu vermitteln, indem er in dem faktisch strophenlosen, fast zwei Druckseiten umfassenden Gedicht über geborstene Meerestiere sinniert, von den merkwürdigen Verhaltensweisen uralter Leute berichtet, die dissidente Ästhetik alternder Künstler wie Beethoven und Rembrandt vergegenwärtigt und schließlich den

menschlichen Verfall als harte und potentiell bereinigende Lektion des „Ewigen“<sup>5</sup> („l'Éternel“<sup>6</sup>) deutet.

Er beginnt das Gedicht mit einem Blick in das Schaufenster eines Delikatessengeschäfts. Gleichsam mit ausgestrecktem Zeigefinger: „Sieh“<sup>7</sup> („Voici“<sup>8</sup>) weist er auf die dort ausgebreiteten Hummer und Langusten, deren zerbrochener Zustand zu denken geben mag. Im ersten Augenblick liegt es vielleicht nahe, die schlimm deformierten Gelenke der Meerestiere und insbesondere ein arg hervorspringendes schwarzes Auge mit dem Affekt des Zorns („très en colère“<sup>9</sup>) in Verbindung zu bringen. Dadelsen wendet sich aber dagegen. In dem Maße nämlich, wie andere Gefühle: „Selbstmitleid“<sup>10</sup> („apitoiement sur soi“<sup>11</sup>), „Bedauern“<sup>12</sup> („regret“<sup>13</sup>) und „Furcht“<sup>14</sup> („peur“<sup>15</sup>) offensichtlich unpassend wären; müsste auch diese suggestive Assoziation verworfen werden. Dadelsen geht es aber nicht um die Ausschaltung jeglicher, womöglich allzu anthropomorpher Assoziationen. Statt auf das Zerschneiden der Tierkörper gefühlvoll zu reagieren, sollte es vielmehr auf eine zugleich sachlichere und großzügigere Weise verstanden werden. Wenn etwas zerbricht, verfliegt auch der suggestive Schein seiner immanenten Vollendung. Seine tiefere Unfertigkeit, theologisch: seine Endlichkeit, kommen zum Vorschein: Ohne dass sich ein „höheres“, etwa „transzendentes“ Ziel zeigte, offenbart doch das zerbrochene Ding eine über sich selbst hinausweisende Tendenz. Die Ruine wäre somit mehr als nur wertloses Rudiment. Dadelsen entdeckt an den zerbrochenen Tierkörpern Seiten, die diese Tendenz sichtbar machen. Er hat die „Schere“<sup>16</sup> („la patte“<sup>17</sup>) und den „Fühler“<sup>18</sup> („l'antenne“<sup>19</sup>) im Auge, die das „Zerschneiden“<sup>20</sup> („rupture“<sup>21</sup>) wie eine „Suche“<sup>22</sup> („recherche encore“<sup>23</sup>) erscheinen lassen.

Dass die Gebrechlichkeit des Alters von den üblichen Anforderungen des gesellschaftlichen Rollenspiels entlastet, zeigt Dadelsen anschließend durch kurze Momentaufnahmen. Bevor er eine Kette von Analogien entrollt, vollzieht er den Brückenschlag zwischen seiner Meditation über das Schaufenster-Tableau und der Menschenwelt. Die Last der körperlichen Gebrechen und der Lebenserfahrungen bewahrt die Alten davor, sich selbst oder den anderen noch etwas vorzumachen: „Ainsi, parfois, les vieux : / trop courbés pour prétendre encore, / trop cassés pour mentir.“<sup>24</sup> („So zuweilen die Alten: / zu gebückt, um sich noch zu verstellen, / zu zermürbt, um zu lügen.“<sup>25</sup>) Nach dieser allgemeinen Reflexion stellt Dadelsen plastisch Szenen vor Augen, in denen sich alte Leute spontan über starre Konventionen hinwegsetzen: Alte russische

Frauen im Exil finden nichts dabei, beim Besuch des Popen ihr gerade liebstes Gut, einen Topf Konfitüre, unter dem Bett hervorzuholen. Sehr alte Juden wiederum haben keine Scheu, in der – nicht mehr wärmenden Sonne – „die Brüste der jungen Metzgerin“<sup>26</sup> zu betrachten oder abends beim Baden ihres Enkels in der Wanne zuzuschauen. Dabei richten sich ihre Blicke auf den Hoden des Enkels, der auf die kommenden Generationen hinweist<sup>27</sup>. Dadelsen schließt diese Momentaufnahmen mit einer burlesken Szene ab, in der sich „R.K.“ unverschämt über eine soeben Verstorbene, Colette, äußert. Er spricht vom „Vater R.K.“, der aus einem Winkel Österreich-Ungarns stammt<sup>28</sup>. Hinter den Initialen „R.K.“ verbirgt sich Rudolf Kassner, dessen Werke Dadelsen in seiner Jugendzeit übersetzt hat<sup>29</sup>. Bemerkenswert soll die Verstorbene dadurch gewesen sein, dass sie sich nur allzu gut mit den körperlichen, ja sexuellen Bedürfnissen der Leute auskannte. Der Alte äußert sich darüber mit drastischen Worten, für die das Deutsche besser zu taugen scheint als das Französische: „Ja, die kannte die Leute / bis in den Arsch hinein“<sup>30</sup>.

Dadelsen hebt seine Betrachtungen über die möglichen Perspektiven biographischen Verfalls auf die Ebene der Ästhetik, indem er am Schluss des Gedichts, wie schon gesagt, auf den Spätstil Beethovens<sup>31</sup> und Rembrandts zu sprechen kommt. Er nennt die beiden vertraulich bei ihren Vornamen: „le vieux Ludwig“<sup>32</sup>, „le vieil Hendrijk“<sup>33</sup>.

Den Wandel im Schaffen des Komponisten führt er aber nicht nur biographisch auf sein Älterwerden, sondern auch auf wirkungsästhetische Gründe zurück. Beethoven ist enttäuscht darüber, wie wenig er doch mit der revolutionären Dynamik seiner Werke, insbesondere seiner Sonaten, auszurichten vermochte<sup>34</sup>. So verzichtet er – auch in seinen späten Streichquartetten – auf die Anstrengung, einzelne Einfälle in eine finale Struktur zu integrieren. (Von der „rhapsodischen“ Anlage seiner späten Streichquartette ist etwa in der Literatur zu Beethovens Werk die Rede<sup>35</sup>). Durch diesen Verzicht ermöglicht er sich aber nicht nur ein entspanntes Herumspielen<sup>36</sup>, sondern demaskiert zugleich jene Anstrengung als Hang zu einem idealistischen Auftrumpfen. Statt ehrgeizig kosmische Gebilde zu entwerfen, begnügt er sich damit, dem planlosen Treiben solcher Gebilde zuzuschauen: „Walfischgetummel/Ländler in Sternenkirmessen“<sup>37</sup> („batifolage de baleine / bourrée de kermesses stellaires“<sup>38</sup>). Der Anspruch, die Welt zu verändern, ist dem transzendentalen Interesse an dem plötzlichen Auftauchen und Verschwinden von Welten gewichen. Eine Heiterkeit aus der Eliminierung täuschender Hoffnungen kommt auf. Der

Verzicht auf das Schaffen kosmischer Harmonien impliziert aber keine Preisgabe von Schönheit überhaupt, insbesondere der Melodik des Liedes. Der alte Beethoven legt nun vielmehr Wert darauf, das Lied nicht mehr zu einem Welthymnus zu potenzieren, sondern als „Liedfetzen“<sup>39</sup> („bout de chanson“<sup>40</sup>) in seiner Fragilität hinzunehmen. So wie es unverhofft erscheint, so soll es auch wieder verschwinden können: „ohne Lug“<sup>41</sup> („sans mentir“<sup>42</sup>).

Dass es Dadelsen bei all den verschiedenen Momentaufnahmen um die Herausarbeitung des einen, schwer fassbaren Gedankens geht, bekräftigt er nach der Passage über Beethoven durch eine zugleich zurück- und vorausweisende Reflexion: „ainsi, au soleil qui ne réchauffe plus, les vieux : / dans la carcasse rompue, un regard s'est ouvert“<sup>43</sup>. („So in der Sonne, die nicht mehr wärmt, die Alten: / im zerschlagenen Rumpf hat sich ein Blick aufgetan.“<sup>44</sup>) Das offensichtliche physische Ende, den „zerschlagenen Rumpf“, als absolutes Ende zu verstehen, zeugt nur von der Bindung an eine naturalistische Logik. Da man hier bloß das wahrnimmt, was diese Logik gebietet, wird man blind für die unkalkulierbaren, ja augenöffnenden Möglichkeiten eines solchen Endes. Statt nur die Erschöpfung einer natürlichen Entwicklung anzuzeigen, könnte es auch die dumpfe Automatik dieser Entwicklung offenbaren.

Die Reihe seiner Momentaufnahmen abschließend, möchte Dadelsen die antirepräsentative und moralisch bestürzende Radikalität des späten Rembrandt demonstrieren. Die schroffe Expressivität des Bildes mit dem biblischen Motiv von der Rückkehr des verlorenen Sohns tritt hervor, wenn es zu den Bildern in seiner Umgebung in Beziehung gesetzt wird: den Gemälden des „Klassizisten“ Poussin in der Ermitage von St. Petersburg. Während es Poussin um die perfekte Balancierung von Schönheit und Melancholie geht, geht es Rembrandt um die Vergegenwärtigung von ergreifender moralischer Spontaneität. Sich um den „guten Ton“<sup>45</sup> („bon ton“<sup>46</sup>) in stilistischer und kompositorischer Hinsicht zu kümmern, hieße nach Rembrandt, das Disruptive dieser Verhaltensweise zu eliminieren. Der Vater, der den gescheiterten Sohn wieder aufnimmt, ignoriert ja die von ihm selbst formulierten Grundsätze. Rembrandt malt nach Dadelsen diese Szene, indem er die technischen Möglichkeiten und Kniffe seines Metiers bewusst unterläuft<sup>47</sup>. Es kommt ihm darauf an, den bestürzenden Inhalt des Bildes, die Bejahung des zu Recht Verworfenen, unter Hintanstellung der Kunst selbst, hervortreten zu lassen.

Wenn am Schluss des Gedichts, den Leser mit einbeziehend, Gott direkt angesprochen wird, so nur, um diesem Vorwürfe zu machen: „Nous fûmes entiers, carapacés de noir et de dur. / Éternel, tu nous as rompus. Où est présentement / le dehors, le dedans ? Éternel, tu nous as / cassés.“<sup>48</sup> („Wir waren ganz, unser Panzer war schwarz und hart. / Ewiger, du hast uns zerschlagen. Wo ist denn jetzt / das Außen, Das Innen? Ewiger, du hast uns / zerstört.“<sup>49</sup>) Auffällig an diesem Schluss ist, wie sehr Dadelsen die Versöhnlichkeit einer religiösen Sichtweise meidet. Der Modus der Gotteserfahrung wird nicht durch die Erlösung, die Gott garantiert, sondern durch die Unerlöstheit des Menschen, die ihn biographisch konditioniert, bestimmt. Deswegen vermag der Mensch die Begegnung mit Gott nur von ihrer negativen, zerstörerischen Seite her wahrzunehmen. Während es im religiösen Kontext stillschweigend zu einer Verkehrung der irdischen in die überirdische Perspektive kommt, hält Dadelsen an der irdischen Perspektive, derjenigen der menschlichen Erfahrung, fest. Plötzlich wird, gleichsam auf exhibitionistische Weise, das Innere nach außen gekehrt oder das Äußere, also Körperliche, unbeherrschbar. Dass in den Trümmern des Ich eine Verheißung stecken könnte, wird nur indirekt, durch den Kontrast mit der Geschlossenheit des schwarzen und harten Panzers, angedeutet. Diese Geschlossenheit des Ich entspringt ja einer Angst vor dem Unwillkürlichen. Sie wappnet gegen das mögliche Zerschneiden, das aber auch ein Aufbrechen sein könnte.

Wie in Dadelsens langem Gedicht *Jonas* führt auch hier die transzendente Perspektive trotz ihrer inneren Evidenz nicht zu einer Herabsetzung der menschlichen Immanenz. Religiosität im Sinne einer Relativierung menschlicher Erfahrungen zugunsten einer überempirischen Instanz kommt für Dadelsen nicht in Frage. So bleibt das Aufbrechende im Zerschneidenden, das er in seinem Gedicht umkreist, flüchtig – im Modus des „peut-être“ (Claude Vigée)<sup>50</sup>. Statt von vornherein zu existieren, entsteht es erst mit seiner Entdeckung.

## FUSSNOTEN

1 Vgl. Carlo Schmid, *Erinnerungen*, Scherz Verlag, Bern / München / Wien, 1979, S. 424 u. 484.

2 Formulierung von Baptiste-Marrey, dem vielleicht besten Kenner von Dadelsens Werk, in seinem Nachwort zu dem von ihm herausgegebenen Buch: Jean-Paul de Dadelsen, *Goethe en Alsace, Le temps qu'il fait*, Cognac, 1982, S. 112.



3 Vgl. zu dieser These Verse aus dem poetischen *Lettre à Jean-Paul de Dadelsen* von Albert Strickler: „Cadenassé à la rugueuse réalité / Cette existence n'est qu'un mordillement / de la vraie vie.“ (Übersetzung: Von einer zerfurchten Realität gefangen gehalten, ist diese Existenz nichts weiter als ein Anknabbern des wahren Lebens. H. P.) In: Albert Strickler, *Lettre à Jean-Paul de Dadelsen* (Pâques 1957 – Pâques 2007), L'esprit des vagues, La Broque, 2007, S. 38.

4 a) Jean-Paul de Dadelsen, *Jonas*. In: Jean-Paul de Dadelsen, *Jonas* présenté par Henri Thomas et Denis de Rougemont suivi de *Les Ponts de Budapest* et autres poèmes. Édités par Baptiste-Marrey, Gallimard, Paris, 2005, S. 86-114.

b) Jean-Paul de Dadelsen, *Jonas*. In: Jean-Paul de Dadelsen, *Jonas*. Dichtungen. Geleitwort von Max Rychner. Übertragung und Nachwort von Oswalt von Nostiz [Nach der französischen Originalausgabe von 1962]. Jakob Hegner, Köln, 1964, S. 53-72.

5 *La fin du jour* (Nr. 4a), S. 79.

6 *Das Ende des Tages* (Nr. 4b), S. 47.

7 Ebd., S. 45.

8 *La fin du jour* (Nr. 4b), S. 76.

9 Ebd.

10 *Das Ende des Tages* (Nr. 4b), S. 45.

11 *La fin du jour* (Nr. 4a), S. 76.

12 *Das Ende des Tages* (Nr. 4b), S. 45.

13 *La fin du jour* (Nr. 4a), S. 76.

14 *Das Ende des Tages* (Nr. 4b), S. 45.

15 *La fin du jour* (Nr. 4a), S. 76.

16 *Das Ende des Tages* (Nr. 4b), S. 45.

17 *La fin du jour* (Nr. 4a), S. 76.

18 *Das Ende des Tages* (Nr. 4b), S. 45.

19 *La fin du jour* (Nr. 4b), S. 76.

20 *Das Ende des Tages* (Nr. 4b), S. 45.

21 *La fin du jour* (Nr. 4a), S. 76.

22 *Das Ende des Tages* (Nr. 4b), S. 45.

23 *La fin du jour* (Nr. 4a), S. 76.

24 Ebd.

25 *Das Ende des Tages* (Nr. 4b), S. 45.

26 Ebd.

27 „et comme / les très vieux juifs, / regardant encore, au soleil qui ne réchauffe plus, / les tétons de la jeune bouchère kosher et myope, / ou, le soir à la cuisine, du petit-fils / debout dans la bassine d'eau tiède, les couilles où dort / la descendance de la douce et profonde Rachel, [...]“ In: *La fin du jour* (Nr. 4a), S. 77: „und wie / die sehr alten Juden: Sie blicken

noch in der Sonne, die nicht mehr wärmt, / auf die Brüste der jungen Metzgerin, die koscher und kurzsichtig ist, / oder auch in der Küche am Abend, wenn in der Wanne / voll lauen Wassers der Enkel steht, auf seine Hoden, / in denen der Nachwuchs der tiefen und sanften Rahel schläft.“ In: *Das Ende des Tages* (Nr. 4b), S. 45.

28 „et comme / le père R.K., crustacé de grand âge, / de grande saumure austro-morave, [...]“. In: *La fin du jour* (Nr. 4a), S. 77: „und wie / der Vater R. K., uraltes Krustentier / aus der großen austro-morawischen Lake, [...]“. In: *Das Ende des Tages* (Nr. 4b), S. 45.

29 Baptiste-Marrey, „Esquisse d'une biographie.“ Siehe Fußnote 2, S. 131.

30 *La fin du jour* (Nr. 4a), S. 77.

31 Vgl. dazu etwa die Bemerkungen von Th. W. Adorno über den „Spätstil Beethovens“: „Vom Tode berührt, gibt die meisterliche Hand Stoffmassen frei, die sie zuvor formte; die Risse und Sprünge darin, Zeugnis der endlichen Ohnmacht des Ichs vorm Seienden, sind ihr letztes Werk.“ Theodor W. Adorno, „Spätstil Beethovens“ (1937) In: derselbe: *Moments musicaux*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1964, S. 16.

32 *La fin du jour* (Nr. 4a), S. 77.

33 Ebd., S. 78.

34 „et comme / le vieux Ludwig, après tant de sonates inutilement explosives, [...]“. *La fin du jour* (Nr. 4a), S. 77: „und wie / der alte Ludwig nach soviel / nutzlos explosiven Sonaten:[...]“. *Das Ende vom Tag* (Nr. 4b), S. 46.

35 Im Hinblick auf das erste der späten Streichquartette Beethovens (op. 127) heißt es etwa: „[...] bei genauerem Zusehen wird jedoch deutlich, dass B. [d. h. Beethoven] hier eine neue Formgestaltung verwendet, die zu recht als ‚rhapsodisch‘ bezeichnet wurde – ohne dass indes das Stück zerfällt.“ Ares Rolf, *Ludwig van Beethoven*. In: *Kammermusikführer*, hg. von Ingeborg Allihn, Metzler / Bärenreiter, Stuttgart / Kassel, 1998, S. 48.

36 „s'amusant à présent / à fredonner pour lui seul, [...]“. *La fin du jour* (Nr. 4a), S. 78.

„Nunmehr vergnügt er sich, / allein vor sich hinzuträllern, [...]“. *Das Ende des Tages* (Nr. 4b), S. 46.

37 *Das Ende des Tages* (Nr. 4b), S. 46.

38 *La fin du jour* (Nr. 4a), S. 78.

39 *Das Ende des Tages* (Nr. 4b), S. 46.

40 *La fin du jour* (Nr. 4a), S. 78.

41 *Das Ende des Tages* (Nr. 4b), S. 46: „[...] eines nur / interessiert ihn: dieser verwandelte Liedfetzen, / ringsum der Raum, regungslos, die Nacht ringsum / das Lied, das geradenwegs, ohne Lug, anschwillt, verebbt.“

42 *La fin du jour* (Nr. 4a), S. 78. „[...] ce qui l'intéresse, c'est ce bout de chanson transfiguré et / l'espace autour, l'immobilité, la nuit autour de la / chanson filée droite et sans mentir, [...]“.

43 Ebd.

44 *Das Ende des Tages* (Nr. 4b), S. 46.

45 Ebd.

46 *La fin du jour* (Nr. 4a), S. 78.

47 „le vieil Hendrijk, désormais se foutant d'être / de bon ton ou baroque ou structuré, peignant / à truellées de terres épaisses, à traînées / de couleur grattées au fond des pots, [...]“. *La fin du jour* (Nr. 2a), S. 78. („der alte Hendrijk: Ihm ist es jetzt gleich, / ob es guter Ton, barock oder strukturell ist, er malt / mit Spachteln voll dichter Erde, mit Farbe / in Schichten, die er vom Topfboden kratzt, [...]“. *Das Ende des Tages* (Nr. 2b), S. 46.

48 *La fin du jour* (Nr. 4a), S. 79.

49 *Das Ende des Tages* (Nr. 4b), S. 47.

50 Vgl. allgemein zu Dadelsen, auch im Hinblick auf das Werk von Claude Vigée, Adrien Finck & Maryse Staiber, *Histoire de la littérature européenne d'Alsace. [Vingtième siècle]*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2004, S. 99-100.