

2008
Neue Rundschau

BEGRÜNDET VON S. FISCHER IM JAHRE 1890

Lyrikosmose

Henning Ahrens

Andreas Altmann

Rose Ausländer

Matthias Bauer

Martine Bellen

Nico Bleutge

Mark Boog

Amy Clampitt

Anne Carson

Paul Celan

Emily Dickinson

Michael Donhauser

Christopher Edgar

Mara Genschel

Matthias Göritz

Julika Griem

Durs Grünbein

Axel Honneth

José Luis de Juan

Stephan Krass

Gunhild Kübler

Nadja Küchenmeister

Ann Lauterbach

Michael Lentz

Léonce W. Lupette

Olga Martynova

Nykur

Thorsten Palzhoff

Dirk von Petersdorff

Kerstin Preiwuß

Monika Rinck

Robin Robertson

Jan Volker Röhnert

Marcus Roloff

Gabriel Rosenstock

Hendrik Rost

Ulrike Almut Sandig

Christian Schloyer

Sabine Schiffner

Silke Scheuermann

Sjón

Aleš Šteger

Uda Strätling

Ron Winkler

1.
rgang
18
ft 1
zelheft
Euro

Neue Rundschau



Begründet von S. Fischer
im Jahre 1890
S. Fischer Verlag

serm
x 2
N 1

231/2

SABINE SCHIFFNER	117
EMILY DICKINSON (2)	121
MARCUS ROLOFF	122
NADJA KÜCHENMEISTER	124
ANDREAS ALTMANN	130
SILKE SCHEUERMANN	134
MATTHIAS GÖRITZ Was ist	135
HENDRIK ROST Irritationen. Gedichte	143
MICHAEL LENTZ	148
MARTINE BELLEN In Zeiten wie diesen	153
EMILY DICKINSON (3)	158
ALEŠ ŠTEGER Protuberanzen	171
NYKUR Der Papagei im Norden	180
ANN LAUTERBACH	191
MARA GENSCHEL	196
GABRIEL ROSENSTOCK Acht Gedichte	204
EMILY DICKINSON (4)	213
MATTHIAS BAUER Rose Ausländers amerikanische Sprachwende	214

Carte blanche

THORSTEN PALZHOFF Greuthers Orpheus	241
JULIKA GRIEM Laudatio auf Felicitas Hoppe, Roswitha-Preisträgerin des Jahres 2007	250
AXEL HONNETH Ethos der Illusionslosigkeit. Jan Philipp Reemtsma als Intellektueller	257
Die Autorinnen und Autoren	274

Beilage

HENNING AHRENS Ankleben verboten. Die Technik des Schriftstellers in 13 Thesen	
---	--

Editorial

»Hier in der Houghton Library gibt es einen Emily Dickinson-Raum – ich hatte nie den Mut, hineinzugehen und ihn zu besichtigen«, schrieb Elizabeth Bishop 1972 in einem Brief. In ihre Lebensspanne hatte sich die eigentliche Entdeckung Emily Dickinsons ereignet – ihre Gedichte wurden zum größten Teil erstmals und dann immer wieder aus den Handschriften ediert, ihr Leben wurde zur Legende und ihr Grab zu einem Wallfahrtsort. Da mag ein Gedenkraum schon fast zuviel Gegenwart bedeuten – Elizabeth Bishop begegnete ihr lieber auf ihrem Terrain, bei der Lektüre im Gedicht und nicht in Faksimiles und Schaukästen, unter denen sie wohl Dickinsons berühmten großen Hund auf der Lauer vermutete.

Die Emily Dickinson-Editionen zu Beginn des letzten Jahrhunderts haben das Bild der Lyrik des 19. Jahrhunderts genau so tiefgreifend verändert wie die fast gleichzeitigen Hölderlin-Bände bei uns, die sein hymnischen Bruchstücke vorlegten. Über hundert Jahre hinweg artikulierte sich plötzlich unvermutet eine Zeitgenossenschaft, deren Anspruch man sich stellen musste.

Auf der Spur dieser Gedanken rückten Maria Gazzetti und Matthias Göritz Emily Dickinson in den Mittelpunkt des Lyrikfestivals MainPoesia, das im April 2007 zum ersten Mal im Frankfurter Literaturhaus stattfand. Stephan Krass' Installation des Dickinson Gedichtes *I Dwell In Possibility* im Treppenhaus und der Dickinsonabend mit Gunhild Kübler, Uda Strätling und Felicitas von Lovenberg bildeten die Achse für die Frage nach ihrer Gegenwart, die in zögerlichen bis emphatischen Widmungsgedichten der eingeladenen Lyriker Antwort fand.

Dieses Projekt, das wir in der vorliegenden Neuen Rundschau dokumentieren (wobei wir leider auf Ulf Stolterfoht verzichten müssen, dessen *holzrauch über heslach* bereits vollständig als Buch vorliegt), zeigt eine

Matthias Bauer
Rose Ausländers
amerikanische Sprachwende

Im Nachwort des ersten Bandes der Werkausgabe *Rose Ausländers* im Fischer Taschenbuch Verlag geht Helmut Braun dem grundlegenden Wandel nach, der sich in ihrer Lyrik im Laufe ihres Lebens vollzogen hat. Dabei wird klar, dass sich die 1901 geborene Dichterin üblichen Einteilungen entzieht. Ein spezielles »Alterswerk« gibt es z. B. schon deshalb nicht, weil fast alles, was sie vor ihrem sechsten Lebensjahrzehnt schrieb, als Frühwerk bezeichnet werden kann, von dem sie sich später distanzierte. Braun zitiert *Rose Ausländer* mit einem Brief aus dem Jahr 1975, in dem sie von ihren literarischen Anfängen sagt: »Unfaßbar, daß ich jemals so geschrieben habe!« Sie wollte nicht daran erinnert werden, dass es noch einzelne Exemplare ihres literarischen Debüts *Der Regenbogen* gab (1939 in Czernowitz gedruckt); der Zyklus *Gettomotive* aus den Jahren 1942 bis 1944 sollte allenfalls im Nachlass publiziert werden. Manchen dieser Getto-Gedichte ist allerdings anzumerken, dass die Autorin weiß, was sie tut, wenn die Unfassbarkeit des Gegenstandes die Gefälligkeit der sprachlichen Fügungen und die Vertrautheit der Metaphern als unangemessen exponiert. Eine Alternative gibt es in diesem Zyklus erst in Ansätzen, und zwar auf dem Weg der Negation sprachlicher Möglichkeiten: Gefälligkeit und Vertrautheit entfallen und zerfallen völlig in einem Gedicht wie »Zwei Silben verirrt«: »zwischen Finsternis und Ratte // rufst du deine Stimme / um MUTTER zu flüstern / nur dieses Wort hat noch Beschwörungsmacht / aber die zwei Silben sind verirrt.« Implizit-ironisch evoziert eine der verirrtten Silben den »Mut«, der in der »Kellerecke« des Gettos kein Ziel finden kann.

Dieses Gedicht deutet aber auch bereits den Weg an, den *Rose Ausländer* gehen wird: sie wird sich den Worten selber zuwenden und nach einer Sprache suchen, die mit ihrem Gegenstand eins sein kann, weil sie selbst

als gegenständlich – und das heißt vor allem auch: als personal – erfahren wird. Man lese z. B. folgende Zeilen, die sich im unveröffentlichten Nachlass *Ausländers* im Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf finden:

THIS WORD

This word
Small but whole
in your hand
hold.

Your jewel is night.
Mine is moon.
We meet
on concrete plane
none whole alone
each needing each:
The giving
the holding
the dark dark
the illumined dark.

Dies sind keine welken Blumenworte, wie sie *Rose Ausländer* 1971 im Rückblick in ihrem Frühwerk ausmachte. Der Duktus ist so verknapppt, dass die rhetorische Figur nicht einfach wahrgenommen werden kann, sondern reflektiert werden muss. »Your jewel is night. / Mine is moon«: Sind das Metaphern? Oder die Beschreibung der Metamorphose eines magischen Steins? Oder sind »night« und »moon« hier gar nicht in erster Linie das Bezeichnete, die Nacht und der Mond, sondern die Worte selbst, »night« und »moon«? Dann wären sie Konkretisierungen des Wortes, von dem in der Überschrift und in den ersten Zeilen die Rede ist. In einem Sprechakt wird es dem Angesprochenen in die Hand gegeben. Die Sprache ist hier Thema wie im zitierten Getto-Gedicht, aber sie ist jetzt Anlass zur Hoffnung. Es gibt nämlich nicht mehr nur das in verirrtten Silben zerbrochene Wort, sondern ein Wort, das »whole« ist. Wer demgegenüber für sich genommen nicht »ganz« ist, sind die Personen, das Ich und Du des Gedichtes, wir alle: »none whole alone«. Aber das Wort ist das, was dem anderen gereicht werden kann, und dadurch findet eine Begegnung statt:

»We meet / on concrete plane.« Im Geben und Halten des Wortes verbindet sich das dunkle Dunkel mit dem Erhellten.

Im erwähnten Nachwort zum ersten Band der Werkausgabe schreibt Braun, dass Rose Ausländer »noch ganz Traditionalistin« blieb, bis sie sich »Ende der fünfziger Jahre mit der deutschen Gegenwartslyrik auseinandersetzte«. Das eben zitierte Gedicht spricht gegen diesen Befund. Natürlich spielten insbesondere die Treffen mit Paul Celan im Jahre 1957 für Rose Ausländer eine große Rolle. Aber was den Wandel anlangt, der in ihrem Werk festzustellen ist, das Auswechseln des alten Vokabulars, das sie, wie sie 1971 schrieb, für nötig erachtete, so erfolgten diese zunächst und vor allem auf einer ganz konkreten Ebene. Sie fand eine neue Sprache, indem sie nach dem Krieg in New York begann, in einer anderen, der englischen Sprache zu schreiben. »This word« reflektiert nicht das Wort im Allgemeinen, sondern das Wort, das in einer spezifischen Begegnung gebraucht wird. In der fremden Sprachumgebung fallen Wörter auf, beginnen zu schillern wie Edelsteine. Sie tun dies aber gerade dort, wo sie mit besonderem Bedacht gewählt werden, im Gedicht. Und so sind die Begegnungen, in denen sich Rose Ausländer in der Nachkriegszeit eine neue Sprache erwirbt, vor allem auch Begegnungen mit Dichtern in dieser Sprache. Mindestens drei von ihnen erwähnt sie namentlich: Wallace Stevens, E. E. Cummings und Marianne Moore. Allen dreien gibt sie gewissermaßen das Wort zurück, das sie von ihnen bekommt, indem sie es zum Gegenstand ihrer eigenen Texte macht.

Dies war ein neuer Dialog für Rose Ausländer, aber für das Gespräch mit einer anderen Sprache war sie prädestiniert. Als Kind in der Bukowina hörte sie nicht nur Deutsch, sondern auch Jiddisch, Rumänisch und Ruthenisch, und sie lernte Hebräisch. Englisch kam hinzu, als sie 1921, im Alter von 20 Jahren, zum ersten Mal nach Amerika übersiedelte, wo sie bis 1926 blieb. Noch bei ihrem zweiten längeren Vorkriegsaufenthalt in den USA, 1928–1931, schrieb sie in deutscher Sprache (und veröffentlichte einige Texte in deutschsprachigen amerikanischen Zeitschriften). Im Czernowitzer Getto stellte sie dann allerdings bereits ihre Kenntnis der englischen Sprache und Literatur unter Beweis. Wie Ilana Shmueli in *Sag, daß Jerusalem ist* berichtet, brachte Rose Ausländer ihr Englisch bei, indem sie ihr Gedichte von Keats, Shelley, Wordsworth und anderen zum Auswendiglernen gab. Ausländers Getto-Gedicht »Zwei Silben verirrt« kann als Beispiel dafür dienen, dass sie sich schon in dieser Zeit im Dialog mit der

englischsprachigen Lyrik befand. Das Bild des zerbrochenen Wortes, das ein rettendes Wort war oder sein soll, findet sich bei dem für die Moderne höchst einflussreichen englischen metaphysischen Dichter George Herbert, dessen lyrisches Ich in seinem Herzen den Namen JESU eingraviert trägt, bis es durch ein schweres Leid zerbricht und nur noch die Fragmente I – ES – U in seinen verschiedenen Ecken (vgl. Ausländers »Kellerecke«) herumliegen. Indem das Ich aber die Silben aufnimmt und auf ihren Klang hört, kann das Wort in ihm eine neue Wirkung entfalten und ihm Trost spenden, denn es sagt ihm nun in seiner Zerbrochenheit: »I ease you« (ich erleichtere dich). Bei Rose Ausländer wird, wie erwähnt, eine vergleichbare sprachliche »Beschwörungsmacht« (die Entdeckung von »Mut« im zerbrochenen Wort »Mutter«) suggeriert, bleibt aber unausgesprochen. Gerade durch den Unterschied wird jedoch der Bezugstext evoziert. Jesus erscheint auch bei Ausländer, und zwar als Gekreuzigter auf »der Schimmelwand«, aber »über ihm spreizt sich das Hakenkreuz«.

Erst nach dem Krieg, als Rose Ausländer wieder nach New York ging, wo sie bis in die frühen 60er Jahre blieb, wurde die Sprache ihrer Umwelt auch die ihrer Texte (bzw. diese Umwelt war nun eine englischsprachige, da das deutsch sprechende New York verschwand). Von 1948 bis 1956 war Englisch die Sprache ihres lyrischen Werkes. Die Produktion war beachtlich: 190 ihrer englischsprachigen Gedichte wurden 1995 in der Werkausgabe des Fischer Taschenbuch Verlages unter dem Titel *The Forbidden Tree* veröffentlicht; etwa 70 weitere (darunter einige Varianten und Eigenübersetzungen) sind noch unveröffentlicht. Ihre englischen Übersetzungen Christian Morgensterns wurden jüngst von Martin Hainz ediert. Sie dokumentieren, dass für Ausländer gerade die englische Sprache mit dem Leben und Eigenleben der Sprache verbunden war.

Gerne wird die Begegnung mit Marianne Moore bei einem Workshop im Wagner College 1956 als die Erlösung aus einem »Sprachtrauma« bezeichnet, eine Erlösung, die darin bestanden haben soll, dass Moore ihr klarmachte, Ausländer könne ihre besten Gedichte nur in ihrer Muttersprache verfassen. Aber abgesehen davon, dass dieser Rat Moores nicht schriftlich dokumentiert zu sein scheint, blieb das Englische, wie Helmut Braun und Leslie Morris dargelegt haben, für Rose Ausländer auch nach ihrer Rückkehr zur deutschen Sprache von großer Bedeutung. So übersetzte sie eine Reihe der nun wieder deutsch verfassten Gedichte ins Englische, das also zunächst weiterhin, wie man daraus schließen darf, eine Sprache blieb, in der sie zu ihrem Ausdruck finden und gelesen werden wollte.

Es blieb auch das Bewusstsein einer Sprachwende, zu der die Lektüre und Aneignung amerikanischer Dichtung beitrug. Stevens, Cummings und Moore sind alle drei die Sprach-Partner der Sprecherin in »Miracle«, einem Gedicht (zuerst veröffentlicht in *The Forbidden Tree*), in dem Rose Ausländer so ironisch-distanziert wie leidenschaftlich-identifizierend Motive der neuen Welt aufgreift, in welcher sie lebt:

MIRACLE

A miracle, a Kingdom for a
miracle!
I would even welcome
a minor miracle:
a Greek smile
on a movie-face – a movie-face
not a smile arranged in Hollywood style
but inspiration manifest in a smile.

One hour may change the world
(it happened many times before)
backward forward inward
or toward
Marianne's minute humor
or Wallace's metaphysical magic.

Sounds phantastic?
But fairytales
are our experiences
the world we really live in.

I am an ear
and must record
the dreams I hear:
A rainbow word
a genuine smile?
the wonder of star
Wallace Stevens
Marianne Moore
and so forth.

Das lyrische Ich bezeichnet sich hier als ein Ohr, das die Aufgabe des Aufzeichnens hat: Der Topos vom Dichter als einem Hörenden wird dabei in diesem Gedicht, in dem die neuen kulturellen Medien des 20. Jahrhunderts durch das Stichwort »Hollywood style« evoziert werden, in die Rolle der Dichterin als synästhetischer *tape recorder* gekleidet, der den Augenblick des Wunders, den eigentlichen *American dream*, zu dokumentieren hofft. Ausländer hat hierfür Vorbilder wie John Dos Passos' »Only the ears busy to catch the speech are not alone ... it was the speech that clung to the ears, ... U.S.A.« »Marianne Moore« und »Wallace Stevens« werden explizit genannt; deren »minute humor« und »metaphysical magic« dienen als Paradigmen der erhofften Wunder-Momente. In diesen Dichtern, d.h. in den Worten, welche die Sprecherin von ihnen hört, findet sie die Verwandlung der Welt, ausgedrückt mit den Chiffren »rainbow word«, »genuine smile« und »wonder of star«. Sie lauscht dem amerikanischen Idiom, imitiert den Umgangston, etwa in »sounds phantastic«, schreibt ihm aber gleichzeitig – hier durch die ungewöhnliche »griechische« Schreibweise mit ph – eine gewisse Distanz ein. Bereits der Anfang mit seiner ironischen Evokation von Shakespeares Richard III. (»A horse! A horse! My kingdom for a horse!«) kontrastiert das alte Europa mit der neuen Welt.

In einem Entwurf zu diesem Gedicht, der sich im unveröffentlichten Nachlass Rose Ausländers befindet und den Titel »Who Knows« trägt, war dieses Miteinander des Gegensätzlichen noch deutlicher gewesen; dort war Moores Humor als »scientific« und Stevens' Magie als »metaphysical nonsense« bezeichnet worden. Letzteres ist nicht als abschätzig zu werten, sondern nimmt Stevens' eigenen Sprachgebrauch auf, wie sich sehr konkret zeigen lässt. Dieser Sprachgebrauch fügt sich überdies schlüssig in die Evokation des Pferdes (in der Shakespeare-Anspielung) und des Griechischen. Stevens hielt 1941 einen Vortrag über »The Noble Rider and the Sound of Words«, der 1942 in dem Sammelband *The Language of Poetry* erschien und den er mit einem bekannten Zitat aus Platons *Phaidros* beginnt: die Beschreibung des Seelenwagens, der bei den Göttern von zwei edlen, bei den Menschen aber von einem edlen und einem unedlen Pferd gezogen wird. Das Zitat dient Stevens dazu, Platons Bild als »pure poetry« zu charakterisieren; zugleich bezeichnet er diese reine Poesie des Vergleichs von Sterblichen und Unsterblichen aber auch, Coleridge zitierend, als »Plato's dear, gorgeous nonsense«: »Plato ... was free to yield himself, to this gorgeous nonsense. We cannot yield ourselves. We are not free to

yield ourselves.« Mit unverhohlener Wehmut beschreibt Stevens den für ihn historisch unvermeidlichen Verlust des Glaubens an die Seele. In dieser Situation bleibt für ihn als Aufgabe der Dichtung, dem Druck der Wirklichkeit zu widerstehen, denn diese ist eine Gegenwart des Unedlen und der Gewalt. Der Ausdruck der Imagination, »the sound of its words«, wird für ihn folglich zu einem Mittel des Überlebens. Ausländer reflektiert dies, wenn sie sagt: »But fairytales / are our experiences«. Sie betrachtet diese imaginäre Welt allerdings nicht bloß als Kontrast zur Wirklichkeit, sondern auch als Teil von ihr: »the world we really live in.« Sie ändert »nonsense« in »magic«, weil der hier erläuterte Kontext sich ihren Lesern nicht unmittelbar erschlossen hätte, aber vielleicht auch, weil sie der Imagination und dem Wort eine größere Kraft zutraut, als Stevens selbst es tut.

Humor und Wissenschaft, Metaphysik und Unsinn und Magie verbinden sich für Rose Ausländer in den Wunderworten, die sie hört. Zu diesen gesellen sich noch diejenigen des dritten erwähnten zeitgenössischen amerikanischen Lyrikers, E. E. Cummings, auf den vermutlich die letzten Worte von »Miracle« anspielen, »and so forth«. Es sind Worte, die dieser in seinem bekannten Amerika-Gedicht (aus *is 5* von 1926) als eine Art Antiklimax der Vaterlandsliebe gebraucht: »next to of course god america i / love you land of the pilgrims' and so forth.« Auch bei Rose Ausländer entsteht der Eindruck einer Antiklimax; bei ihrem »and so forth« mag ein deutsches »und so fort« mitsuggeriert sein, das – *metaphysical nonsense* – auch an Morgensterns »und so weiter« in »Die Trichter« erinnert, das nicht zuletzt durch seine Schreibweise (»u. s. / w.«) seine amerikanische Affinität offenbart. (Leider findet sich dieses Gedicht nicht unter Ausländers Übersetzungen.) »And so forth« bzw. »und so fort« konnotiert den Fortgang – auch im Sinne des Fortgehens – und lässt ein »sofort« mitschwingen, wird im Spiel zwischen den Sprachen und literarischen Kulturen zum hörbaren ironischen Kommentar über die Instant-Wunder der neuen Welt. Cummings ist es allerdings auch, der in seiner Einleitung zu dem Band *New Poems* (1938) verkündet hatte: »Miracles are to come. With you I leave a remembrance of miracles.« Rose Ausländer mag die Wunder ironisieren; ihren Glauben daran gibt sie aber nicht völlig auf.

Dies zeigt sich vielleicht am deutlichsten in einem bislang unveröffentlichten Gedicht, das sich in Stil und Duktus ebenfalls als Gesprächspartner der amerikanischen Lyriker zu erkennen gibt:

IDENTITY

No power nor science nor skill
can kill the hydrogen germ
infecting the blood of our age
but one panacea will:

FAITH.

Faith in the essentials:
Fields birds rivers
rocks cows and gulls
friends and the thrill of strangers
music as a life rhythm
and the chastity of the word.

The chastity of the word:
The pure poem functions
as faith does:
Condensing and blending
life to oneness
the idea of organization
to gestalt.
The death impulse dies in
the idea of identity.

Identity

not as a theory
but as the glory of experience.
We are alive
because we breathe and eat and drink
touch and love and want to be alive.
Being alive is intense
interchange and identity
of all that is alive
the immense mystery.

Mystery

not science and accumulation of facts.

Languages legends dreams:

Mysteries.

The musical orders

the silences between

the musical figures:

Mysteries.

The love act the baby growth and the passing:

Mysteries

not perfect knowledge.

Not perfect knowledge

but the dangerous contagious concept.

The hydrogen germ that entered

the bloodstream of our age

will kill the race who discovered it

unless there is

FAITH IN IDENTITY.

Es überrascht nicht, dass dieser Text in einer früheren Fassung quasi als Prosa erscheint; zwar sind die Zeilenumbrüche schon markiert, doch zeigt diese Form der Niederschrift an, dass die Zeilen hier nicht Elemente einer streng regelmäßigen formalen Gliederung sind, sondern Abschnitte in einer gedanklichen und rhythmischen Progression, die das, wovon gesprochen wird, selbst verwirklichen: »music as a life rhythm«. Auf diese Weise erscheinen die Begriffe »interchange and identity«, obwohl sie syntaktisch verschiedenen Einheiten angehören, als Einheit: Ähnlich wie in »This Word« ist die Begegnung, als Geben und Nehmen, Bedingung und Folge der Identität. Der Modus gedanklicher Progression, den Rose Ausländer hier verwirklicht, ist für sie, so steht zu vermuten, das Resultat der Begegnung mit der Sprache Walt Whitmans – und wiederum mit Wallace Stevens. Dessen »Notes Toward a Supreme Fiction« (1942) bieten sich als möglicher Bezugspunkt an. Bereits die im Vergleich zu Ausländers anderen englischen Gedichten hohe Bedeutung von abstrakten Begriffen (»Identity«, »Faith«, »perfect knowledge«), verbunden mit einer gewissen Lehrhaftigkeit, kann dort anknüpfen, z. B. an die Überschrift des ersten Hauptteils: »It Must Be Abstract.« Für Stevens geht es, wie wir im dritten Abschnitt dieses ersten Teil erfahren, nicht zuletzt um die Erneuerung des Lebens durch das Gedicht: »An elixir, an excitation, a pure power. / The

IDENTITY

Not power nor science nor skill/ ~~can~~ (will) kill^{the} the hydrogen germ/
infecting (That entered the bloodstream) the blood of our age. / But one
panacea will:/ Faith./ 2) Faith/ in the essentials: ' Fields and birds and
rivers/ rocks and cows and gulls / and friends and the thrill of strangers/
and music as a life rhythm, and the chastity of the word./ 3) The chastity
(words) of the word: The pure poem functions/ ~~as~~ faith (does)/ condensing and blending/
life into oneness and gestalt. (1) Oneness: The Idea of Life / Gestalt:
The idea of organization. The death impulse will ~~die~~ / in the idea of
identity./ 5) Identity/ not as a theory (it's not a fact)/ but the glory of
experience (fact): We are alive/ because we breathe and eat and drink/
and touch and love and want to be alive./ Air, plants, microbes and animals/
must die (for us to be) to keep us alive, / as we must die (for them to be)
to keep ~~the~~ alive. / Being alive is/ the intense (intense) interchange and
identity/ of all that is alive/ the immense mystery./ 6) Mystery /
(it's not a fact) not science and (elaborate)/ accumulation of facts./
This (fact) word and the (fact) myth: A mystery. / Languages and legends
and dreams: Mysteries. / The musical orders/ and the (musical) silences
between the sounds of order. / and the love act/ and the baby' and growth
and the passing - : Mysteries/ not (perfect) knowledge. / 7) Not perfect
knowledge. (fact) Yet the terrible consequence of ~~the~~ (the hydrogen) thought)
(theory) of the hydrogen theory/ may bring the homo sapiens to naught.
(For the (hydrogen) germ has entered/ the bloodstream of our age. /
Unless there is faith/ in IDENTITY.

R.A.

: one theory .

poem, through candor, brings back a power again / That gives a candid kind to everything.« Ausländers »panacea« verbindet sich mit Stevens' »elixir«, denn ihr »FAITH«, in dem dieses Allheilmittel besteht, ist ein Akt des Vertrauens, ein Vertrauen in die Identität als »glory of experience«, aber vor allem auch ein Vertrauen in eine bestimmte Art der Sprache: »The chastity of the word«. In dieser bemerkenswerten Prägung zeigt sich die Verbindung von Sprache und Leben gerade nicht als Distanz und Abstinenz, sondern als Vorgang der Begegnung und Verschmelzung, ähnlich wie ihn Shakespeare in seinem Gedicht *The Phoenix and the Turtle* als »married chastity« bezeichnet: »The pure poem functions / as faith does: / Condensing and blending / life to oneness / the idea of organization / to gestalt.« Eingerahmt ist diese Kraft in Ausländers Gedicht von der Bedrohung der Realität, die sich hier in einer Verschmelzung anderer Art zu erkennen gibt, »the hydrogen germ«, also der damals neuesten Entwicklung im atomaren Waffenarsenal.

Die Ironie der doppelten Form einer Kraft des »blending«, schöpferisch in Sprache und Dichtung und zerstörerisch in der Wirklichkeit, wird sehr direkt in »After the World was Atombombed« thematisiert, einem in *The Forbidden Tree* veröffentlichten Gedicht. In anderen Texten widmet sich Ausländer ganz den Möglichkeiten einer sprachlichen Verbindung im Sinne von Stevens' »Sound of Words« und der Begegnung mit den amerikanischen Dichtern ihrer Zeit. Zu den schönsten zählt das ebenfalls in *The Forbidden Tree* abgedruckte Gedicht »Variation on a Theme by E. E. Cummings«, das schon in der konsequenten Kleinschreibung die Manier des Dichters imitiert, auf den sie sich bezieht.

your dainty ears have such peculiar curves
as petals or my cousin's curly voice
and i can see sound traveling around
an open landscape in your soul (although

i shall never understand your land and liquid language)
but it is sweet to feel how sweet and free
an ear can open roads to voices in the wood
and filigree and deeper to the roots

of the mute sameness, sod and worm elasticity,
nevertheless as eloquent as the canary
flying in and out your ear like nobody
else – O i shall never know why this is so

intimately connected with my breath
adagios, equality and always.
only the hyacinth's wild wisdom and
the slender coolness of a glockenspiel – – – –

Wie man die fast bekenntnishafte Zeile »i shall never understand your land and liquid language« genau versteht, hängt nicht zuletzt davon ab, wie man das Du des Gedichtes bestimmt. Während in »Miracle« der Traum gehört wird, kann die Sprecherin hier den Klang sehen; sie teilt also jene prototypische Fähigkeit des Lesers und Liebenden, wie sie Shakespeare in seinem 23. Sonett (»To hear with eyes belongs to love's fine wit«) beschworen hat: »i can see sound traveling around / an open landscape in

your soul.« Sie schreibt und spricht in englischer Sprache als liebende Leserin und Hörerin des »Bad Boy« Cummings, dem sie unter diesem Titel später ein deutsches Gedicht gewidmet hat; ein Hören mit den Augen, das Cummings mit seiner Leidenschaft für Wortklang und Typographie (oder klingende Typographie) höchst adäquat ist. Ich lese also das Du in Rose Ausländers Gedicht als das Gegenüber im musikalischen Dialog, als den amerikanischen Dichter, dessen Thema sie aufgreift und variiert; und so sehe ich auch die Aussage »i shall never understand your land and liquid language« ebenso auf dieses individuelle Gegenüber bezogen wie auf die englische Sprache überhaupt, die sie ja gerade in dieser Variation zum Klingen zu bringen vermag. Cummings ist der Dichter, dessen Sprachwunder sie bewundert, der, wie es im deutschen Cummings-Gedicht heißt, »April ausstreut in der / komplizierten Stadt/ sieh wie schnell /er sie auf einen grünen Nenner bringt / den Asphalt verzaubert in / lila Reflexe«, der auch mit »ändern Tönen« vertraut ist, von denen sie aber »ein anderes Mal« sprechen will. Die »anderen Töne« betreffen, so steht zu vermuten, den Sexus und die Gewalt, die bei Cummings bisweilen sehr direkt, bei Ausländer aber in der Regel nur versteckt und verwandelt zur Sprache kommen (der Titel »The Bad Boy«, englisch im deutschen Gedicht, spielt darauf an, man denke nur an Cummings' Gedicht »the boys i mean are not refined«). Sie bewundert Cummings' Wunder der Verwandlung, des Aufden-grünen-Nenner-Bringens, aber es ist auch eine Sprach-Magie, die sie nicht einfach zu teilen vermag. Bei ihr ist der April, ein häufiges Motiv in Cummings' Lyrik, eher noch ambivalenter als bei ihm, »It's April ambiguity in man«, wie sie in einem anderen englischen Gedicht sagt (in »You Cannot Deny«), und damit scheint sie sich auch an die Worte eines anderen amerikanischen Dichters der Moderne zu erinnern, den berühmten, Chaucer variierenden Anfang von Eliots *The Waste Land*, »April is the cruellest month / ... stirring / Dull roots with spring rain«.

Nimmt man den Titel von Ausländers »Variation on a Theme by E. E. Cummings« ernst und fragt nach dem Thema, das sie variiert, so bietet sich als Kandidat das Gedicht Nr. 36 aus *No Thanks* (1935) an, das nicht nur das Motiv der gebogenen Form in den Mittelpunkt stellt, sondern auch ein Musterbeispiel für »liquid language« ist, und zwar in einem ganz konkret phonetischen Sinn, da die Liquide, *l* und *r* dominieren. Das Gedicht beginnt: »into a truly / curving form / enters my / soul // feels all small // facts dissolved / by the lewd guess / of fabulous immensity« (meine Hervorhebung). Den Eintritt der Seele in die gebogene (oder sich biegende)

Form, den Cummings in diesem Gedicht thematisiert, interpretiert Rose Ausländer als Eintritt in das Ohr des angesprochenen Dichters, durch das sie nun wiederum als Leserin oder Hörerin hineinblicken kann in die Landschaft seiner Seele. Cummings wird dort erblickt oder gehört als Hörender, der ein Mund der Natur ist, als ein Ohr, das der jetzt mit ihm Hörenden den Weg zu »voices in the wood« weist (d.h. zu den Naturstimmen im Wald und zugleich zum Holz als Material, das den Klang birgt, also zum Musikinstrument wird) und das darüber hinaus zu den Wurzeln führt, den Tiefen der gleichförmig oder gar stumm wirkenden Sprache: »but it is sweet to feel how sweet and free / an ear can open roads to voices in the wood / and filigree and deeper to the roots // of the mute sameness, sod and worm elasticity«. Das Bild ist hier völlig präzise gewählt, denn der Wurm ist Cummings' eigene Metapher für die Sprache: »worms are the words but joy's the voice«, wie er in einem anderen Gedicht sagt, und »sod« (Rasenstück) mag als mehr oder weniger versteckter Hinweis auf Walt Whitmans Sprach- und Dichtungsmetapher der *leaves of grass* zu erkennen sein. In Ausländers Fügung »land and liquid language« erscheint »land« quasi als ein Adjektiv: Es ist eine Natursprache der Erde und des Wassers, der sie hier begegnet.

Das im Ohr des Dichters erblickte Land und diese Sprache mögen nie zu verstehen sein, aber das heißt nicht, dass die Sprecherin daran verzweifelte, denn »understand« in »i shall never understand your land and liquid language« wird in der nächsten Zeile kontrastiert mit »feel«: »but it is sweet to feel how sweet and free / an ear can open roads to voices in the wood«. Die Fremdheit bleibt hier eine Sache des Verstandes, während das Gefühl mit dem Gehörten eins ist; oder genauer, während das Gefühl die Wurzeln (»roots«) des scheinbaren Gleichklangs hören kann. Gleichermaßen rational unbegreiflich, aber trotzdem als wirklich gefühlt ist nun in diesem Wechselspiel von Sprechen und Hören die innige Verbindung zum eigenen Atem und zur eigenen Stimme der Sprecherin: »O i shall never know why this is so // intimately connected with my breath«; »this«, das ist genau die Beredsamkeit jenes Singvogels, »the canary«, mit dem die elastisch-gleichförmig-liquide Sprache verglichen wird, die der Dichter aufzuschließen und zu ergründen vermag. Der Vogel fliegt in sein Ohr hinein und wieder hinaus, das somit nicht passives oder empfangendes Organ bleibt, sondern zum singenden oder Sprechenden wird.

Die Sprecherin des Gedichts hat durch die Begegnung mit dem Dichter an diesem Hören, das zum Sprechen wird, teil. Es wird ihr in dieser zärtlich-liebevollen Zuwendung zum Ohr des Dichters (»your dainty ears have such peculiar curves / as petals or my cousin's curly voice«) die Sprache als Leben oder Atem geschenkt. Die Begegnung wird zum Tanz des englischsprachigen, amerikanischen Dichters mit der Dichterin aus der Fremde. Zum Ausdruck kommt dies in »adagio«, jenem Wort aus dem fernen Italien, das nicht nur auf die Musik, sondern vor allem auch, auf dem Weg über das Französische, auf das Ballett verweist. So erklärt das *Oxford English Dictionary* die Bedeutung mit Hilfe eines Ballettlexikons aus dem Jahr 1931:

1931 C.W. Beaumont *French-Eng. Dict. Techn. Terms Classical Ballet* 1 *Adage, Adagio*. It has two meanings according to its application. (1) a dance designed particularly to enable a *danseuse*, generally assisted by a male partner, to display her grace, sense of line, and perfect balance. (2) a generic term for a series of exercises designed to develop grace, sense of line, and balance, particularly when the body is supported on one foot.

»Grace«, »sense of line« und »balance« kann also die Tänzerin bei diesem Tanz bzw. bei dieser Übung zeigen oder entwickeln; der amerikanische Dichter, dessen klingendes Englisch sie hört, wird in dieser Metapher zum Partner, »intimately connected«, der ihr hilft, eben diese Qualitäten, die ja auch poetische Qualitäten sind, zu vervollkommen. Gerade in diesen Zeilen wird erkennbar, wie Rose Ausländer die Balance der Zeile (im Sinne eines lyrischen »sense of line«) austariert, indem sie den Satz »O i shall never know why this is so« vermitteln lässt zwischen dem Vorangehenden (»as eloquent as the canary / flying in and out your ear like nobody / else«), also dem Geheimnis der dichterischen Klangverwandlung, und dem Folgenden; wenn man den Satz als Enjambement mit der nächst folgenden Zeilengruppe verbindet, ergibt sich: »O i shall never know why this is so // intimately connected with my breath / adagios, equality and always.« Wir sahen eine ähnliche Technik bereits in der Zusammenfügung von »interchange« und »identity« in dem Gedicht »Identity«. Milton, der Meister der nichtgereimten Verszeile in der englischen Dichtung, nannte diese Kunst des Spiels mit Syntax und Zeilenende »the sense variously drawn out from one verse into another« und sah in ihr einen Hauptgrund für die Musikalität des Verses.

Das von Rose Ausländer im Zusammenhang mit »adagio« gebrauchte Wort »equality« verweist ebenfalls auf die Balance oder den Gedanken

des Ebenmaßes, während es zugleich anknüpft an »sameness«, die Gleichförmigkeit des gehörten amerikanischen Sprachklanges, und überdies auch erinnert an die Gleichheit als eine der »evidenten Wahrheiten« der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung. Nicht zuletzt impliziert aber das Stichwort »equality« in diesem dialogischen Gedicht auch die Ebenbürtigkeit mit dem Dichter-Partner, dessen Familienähnlichkeit (»as petals or my cousin's curly voice«) bei aller verstandesmäßigen Fremdheit betont wird. So erscheinen denn auch die letzten beiden Zeilen des Gedichts »only the hyacinth's wild wisdom and / the slender coolness of a glockenspiel – – – « als Evokation des männlichen und des weiblichen Partners in diesem Tanz. Die Hyazinthe ist eine männliche Blume, nach dem mythischen Knaben Hyazinth in der von Ovid erzählten Geschichte; Adam in Miltons *Paradise Lost* trägt sein Haar »in hyacinthine locks«; in Eliots *The Waste Land* gibt der Dichter dem Mädchen Hyazinthen; vor allem aber ist sie eine Dichterblume, weil sie eine Sprachblume ist mit ihren einbeschriebenen Buchstaben, dem Klagelaut AI, »that sanguine flower inscribed with woe«, wie Milton sagt. Bei Rose Ausländer ist das AI als Klang in »the hyacinth's wild wisdom« des Gegenübers (oder des Buchstabenkünstlers Cummings) zu finden; die Buchstaben-Klage klingt auch in »O i« an. Dem steht der weibliche Part gegenüber; angezeigt durch das Adjektiv »slender« und den helleren Klang der Stimme im »glockenspiel«.

Mit diesem Wort, einem als deutsches Fremdwort (kleingeschrieben) im Englischen durchaus bekannten Ausdruck, schiebt sich die Thematik der Sprachen, die englische bzw. amerikanische und die deutsche, wieder in den Vordergrund. Das Fremd-Wort ist so gewählt, dass es die Überbrückung der Sprachenkluft durch Klang und Musikalität zum Ausdruck bringt, auch die Bereicherung der einen Sprache durch die andere. Eben dies zeigt Rose Ausländer in diesem Gedicht. Es mag sein, dass sie das Land und die Sprache, die in der Seele des angesprochenen Dichters zu finden sind, niemals völlig verstehen wird. Aber auf seine Kunst, die scheinbare Gleichform des liquidreichen amerikanischen Klangs eloquent zu machen, – »into a truly / curving form / enters my / soul // feels all small / facts dissolved / by the lewd guess / of fabulous immensity« – antwortet sie mit einem ganz anderen Klang, einem Glockenspiel der Vokale in einer auffälligen Reihe »germanischer« Einsilber: »but it is sweet to feel how sweet and free / an ear can open roads to voices in the wood«, und etwas später »flying in and out your ear like nobody / else – O i shall never know«. Hier wird das ganze Klangspektrum der Vokale ausgeschöpft, es

geht hinauf und hinab, mit einer gewissen bewusst naiven Ikonizität, wenn sich die Stimme vom i- zum o-Vokal senkt, da das Bild vom Filigran (z. B. der Blätter und Zweige) hinuntergeht zu den Wurzeln (»filigree and deeper to the roots«); ähnlich mimetisch verwendet ist die generelle Dominanz der »i«-Laute, die dem hellen Klang des Glockenspiels entsprechen. Diese, wenn nicht unbedingt ausgesprochen deutsche, so doch »europäische« Fremdheit des Klanges in einem amerikanischen Text verbindet sich mit Klängen, die noch deutlicher an das Deutsche gemahnen, in Fügungen wie »my cousin's curly voice« und »coolness of a glockenspiel« mit ihren dominanten K-Lauten (beide Fügungen stehen ausdrücklich für das Eigene in diesem Sprach-Klang-Dialog). Gleichzeitig aber hat ihre Sprache sich längst auch der Liquide bedient (z. B. in »slender coolness of a glockenspiel«); die Rollen werden bereits vertauscht und vermischt, indem sie eingenommen werden.

Die raffiniert gespielte Sprach-Rolle der Fremdheit wird auch idiomatisch gewählt – wobei sich Rose Ausländer vermutlich völlig bewusst war, dass das, was bei Cummings und anderen als freie Sprachformung aufgefasst wurde, bei ihr, der Ausländerin, womöglich als mangelnde Beherrschung der englischen Sprache betrachtet werden würde. So könnten die fehlenden Präpositionen in der Fügung »flying in and out your ear like nobody / else« als »Fehler« moniert werden – wenn sie nicht den Gewinn einer weiteren in zwei Richtungen ausbalancierten Syntax brächten, wodurch nicht nur der Kanarienvogel, sondern auch das Ohr »like nobody else« erscheint (»flying in and out your ear«; »your ear like nobody else«). Der zumindest latente Germanismus (»out your ear« als Übersetzung von »aus deinem Ohr«) wird also, wie der »germanische« Klang, umgemünzt in eine Bereicherung, eine Aufladung der (englischen) Sprache. Hier tritt eine Sprecherin auf, die sich nicht scheuen muss, im Dialog mit den amerikanischen Dichtern ihrer Zeit von »equality« zu sprechen. Hier spielt sie mit der Sprache, und dieses Spiel ist, wie Rose Ausländer es dann später in ihrem deutschen Gedicht »Spiel« klar erkennen lässt, ein Liebesspiel, in dem beide Partner geben und nehmen, eine Logophilie, welche die ganze Existenz der Sprecherin aufs Spiel setzt. Die inszenierte Liebes-Begegnung mit der Sprache (d. h. das Amerikanische und mit ihm die geformte, individuelle Sprache) des Liebes-Dichters Cummings zeigt, dass für Rose Ausländer der Schritt, sich auf die englische Sprache einzulassen, weit mehr als nur ein Experiment und nicht bloß das Symptom eines Sprachtraumas war.

Aufschluss darüber gibt auch der Essay, in dem Rose Ausländer ihr Verhältnis zu den verschiedenen Sprachen reflektiert. Er ist überschrieben »The Poet in Two Worlds« und wurde wahrscheinlich in Vorbereitung eines Radiointerviews verfasst, das 1959 der kleine Sender WEVD in New York mit ihr führte. Helmut Braun hat in *Ich bin fünftausend Jahre jung*, seiner Biographie Rose Ausländers, einen Teil davon wiedergegeben. Rose Ausländers Thema ist der Dichter oder Schriftsteller, der in Amerika lebt, aber in einer anderen Sprache aufgewachsen ist. Sie sieht für ihn drei Möglichkeiten: Die erste ist, in der Muttersprache weiterzuschreiben und das Englische nur für Alltagszwecke zu benutzen. Dies gilt für die Autoren, die erst im reiferen Alter nach Amerika gekommen sind; Rose Ausländers Beispiel ist Thomas Mann. Als zweite Möglichkeit sieht sie den völligen Sprachwechsel, »to become rooted in this country's ideomatic [sic] soil«, der aber nur möglich ist, wenn man im frühen Alter in den anderen Sprachboden verpflanzt wird. Ihr Beispiel ist der Österreicher Arthur Gregor, der im Alter von 17 Jahren in die USA kam; man denke an Rose Ausländers eigenes Alter bei ihrer ersten Emigration. Und schließlich gibt es für sie noch die dritte Gruppe, zu der sie sich selber zählt, Schriftsteller, die ein Doppelleben führen:

While they remain deeply rooted in their original language, they have also absorbed the new language, English, its ideomatic [sic] flavor, rhythms, imagery, word-magic to the extent of identifying themselves with this language-world. As a natural result, this poet is moved to express his poetic experiences also in English.

Sie hebt, auch durch ihre Betonung bestimmter Sprach-Eigenschaften, hervor, dass dies kein rationaler Akt ist, sondern eine spontane Aufnahme der englischen Sprache, die bis zur Identifikation mit dieser neuen Sprachwelt führt. Auch ihr selbst ist es so ergangen:

Suddenly and unexpectedly, about 10 years ago, I had the irresistible urge to write an English poem, and did so. With shorter or longer intervals, I have been writing English poetry ever since, and during my »English periods« I am – with a few exceptions – unable to write in German, and vice versa. I have become, in this respect, a 'split personality[']', shifting from one language plane to the other.

Sie betont ferner, dass sich dieser Vorgang, so spontan er sich einstellt, keineswegs ohne Schmerzen vollzieht: »While it came to me quite naturally

and not at all deliberately, it nevertheless, was and still is connected with great difficulties, problems, and doubts.« Von einem Sprachtrauma spricht sie nun aber ganz und gar nicht. Es sind vielmehr die Schmerzen und Zweifel und emotionalen Umbrüche, die zu einem Akt der Wahl (bzw. dem Bewusstsein des Erwählt-Seins) unabdingbar dazugehören, ob man ihn nun als Angelegenheit der Religion betrachtet oder als Angelegenheit der Liebe. Das Verhältnis ist in jedem Fall ein personales. Ganz in Übereinstimmung mit dem Bild des Liebes-Tanzes der Sprachen in »Variation on a Theme by E. E. Cummings« sieht sie die Sprachwahl nicht so sehr als ihre Entscheidung an, sondern als Wahl durch die Sprache:

(If you ask me whether my German or English writing satisfies me more, I must honestly say that the German language – and consequently German poetry – is closer to my emotional world; but all I do is follow my poetic (instinct) impulse that tells me when to write English and when German. I let the language chose [sic] me rather than choosing the language.)

»Emotion«, »instinct« und »impulse« sind die Termini, die sie mit der Sprachwahl verknüpft. Und auch wenn hier erkennbar wird, warum letztlich für sie das Deutsche wieder zur Sprache ihrer Lyrik werden sollte, bleibt die Begegnung mit dem Englischen ein Teil dieser existentiellen, emotionalen und – wie immer sublimierten – auch ausgesprochen weiblich-erotischen Erfahrung. Es passt hierzu, dass in einem Spiel mit National- und Geschlechterstereotypen die schlanke Kühle des Glockenklangs mit der weiblich-deutschsprachigen Rolle verbunden wird. In diesem Sinne ist Rose Ausländers Entscheidung für das Deutsche tatsächlich durch das Wort »naturally« auszudrücken. Die Begegnung mit dem anderen, dem »Mann«, führt letztlich zur eigenen Identität als »Frau«.

Rose Ausländers Essay, »The Poet in Two Worlds«, hat noch zwei weitere Themen, die mit den Stichworten »Reichtum« und »Präzision« zu benennen sind. Zum einen bekennt sie sich zu einer Vielfalt von Formen und lyrischen Gattungen:

I have ... (in both languages) used traditional forms and free verse. I have written in strict metric and rhyme patterns, in half rhymes, and have experimented in every possible form. I have written realistic, romantic, surrealistic, impressionistic and expressionistic poetry, preferably the latter; and I wrote metaphysical, and satiric poetry and poems on social themes, love, nature, objects, moods, ideas.

Diese Aussage bestätigt sich bei der Lektüre von *The Forbidden Tree* und der weiteren noch unveröffentlichten englischen Gedichte. Die Vielfalt der Stile, Themen und Formen ist auffällig. Sie muss als Beweis völligen Eintauchens in die englische Sprach- und Dichtungswelt gewertet werden, genauso wie umgekehrt die Aneignung dieser neuen, englischen Sprachwelt in all ihren Formen Rose Ausländers eigenes Werk zum Blühen gebracht hat. Sie sagt zwar »in both languages«; aber sie sagt dies zu einem Zeitpunkt (1959), als sie gerade erst wieder begonnen hat, deutsch zu schreiben und das im Englischen Neugewonnene für die Muttersprache zu nutzen.

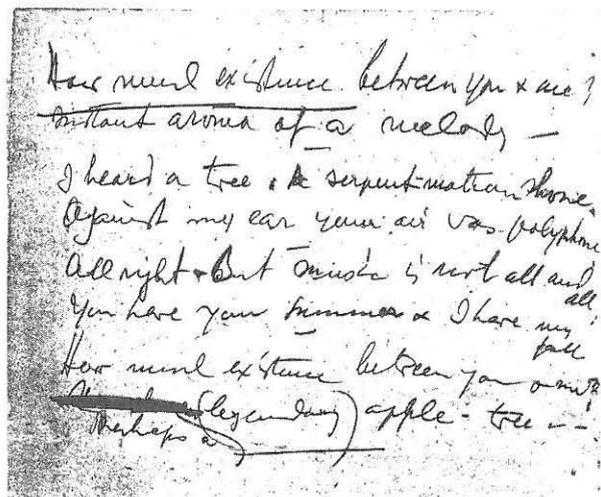
Ein deutliches Zeichen dieses »Mehr« oder »Vermehrtseins« durch die Identifikation bzw. den Dialog mit der neuen Sprachwelt findet sich in dem Gedicht »Overmore«, das Marianne Moore gewidmet ist und zu ihren meistzitierten englischen Texten gehört. Das Titelwort zeigt bereits, wie die neue Sprache die Sprachwelt Rose Ausländers bereichert und vermehrt. Offenkundig ist die Anspielung auf den Namen der Dichterin (»more« – »Moore«), mit der sie sich hier im Gespräch befindet. Rose Ausländer zögert nicht, die neue Sprache ihrerseits zu bereichern. Das Wort »overmore« (als Adverb und als Adjektiv) hat es im Englischen einmal gegeben, aber es ist nur bis zum 16. Jahrhundert dokumentiert. Rose Ausländer bildet es neu, und zwar indem sie das Adverb »moreover« einfach herumdreht. Damit gibt sie einen Hinweis, auf welches Gedicht Moores sie sich bezieht. Denn »overmore« / »moreover« ist sozusagen ein Gegenstück oder Schwesterwort zu dem Adverb »nevertheless«, und genau dieses gibt es als Gedichttitel von Marianne Moore (die damit ihren eigenen Namen anklingen lässt, denn »never the less« impliziert natürlich »more«). Das seit Edgar Allan Poes »The Philosophy of Composition« paradigmatische amerikanisch-moderne Gedicht-Wort, »Nevermore«, bildet sozusagen die Schnittmenge zwischen Moores und Ausländers Titeln. Die Gedichte sind Schwestergedichte auch in der zentralen Bildlichkeit des Samens und des Wachsens und verdienen eine genauere Untersuchung in ihrer Beziehung aufeinander (oder in der Beziehung von »Overmore« auf »Nevertheless«). Moore gibt das von Rose Ausländer aufgegriffene Wort des Wachsens und Niemals-weniger-Werdens vor, wenn sie schreibt: »so / the bound twig that's under- / gone and over-gone, can't stir. // The weak overcomes its / menace, the strong over- / comes itself. What is there like fortitude!« Die Trias »Undergone«, »overgone«, »overcomes« wird von Rose Ausländer beantwortet mit »Overspace«, »overgrow« und »overmore«: »Light / grain of grace / sown in each entity: / Overspace / overgrow / the sore- /

ness the multiness / of colors clashes chaos / overmore / them light!« Hier setzt sie, auch im Sinne eines künstlerischen *overgoing*, den aphoristisch-lehrhaften Zeilen Moores das mystische »grain of grace« (des weißen Urbaums aus Licht) entgegen: Nicht nur *nevertheless* gibt es Wachstum, sondern *moreover* gibt es ein Wachstum ganz anderer Art! Derjenigen, die ihr angeblich geraten hat, man könne nur in seiner Muttersprache dichten, antwortet sie nun aber auch, indem sie unter Zuhilfenahme der Muttersprache dem Englischen ein neues Wort gibt: Sie schreibt das deutsche Verb *mehren* gewissermaßen in das englische Wort *more* hinein (das im Englischen in diesem Sinne schon längst ausgestorben ist) und lässt ein Verb *to overmore* daraus entstehen. (Interessanterweise ist davon in der deutschen Fassung des Gedichts, »Der Ur-Baum«, nichts mehr zu merken, hier steht nur »mehr«.) *Overmore* ist also ein »neues« englisches Wort, das nun wieder, im Zusammenspiel der Sprachen, auf ein altes englisches (zwar obsoletes und seltenes, aber noch verwendetes) *to more* zurückgreifen kann, das »Wurzeln schlagen« bedeutet, früher auch »einpflanzen«, bis heute aber auch noch »entwurzeln«; »the sore- / ness the multiness / of colors clashes chaos« sind vom Licht in diesem Sinne zu entwurzeln, zu über-wurzeln oder über-entwurzeln. Wieder führt also der Dialog der Sprachen, von Rose Ausländer geleitet, zu einer Erweiterung der verbalen Sinnbezüge, die nicht ins Leere reichen, sondern ganz genau auf das zentrale Bild zurückbezogen sind.

Damit ist der zweite Punkt aus »The Poet in Two Worlds« angesprochen, die Präzision:

The core of a poem, I feel, are FRESH METAPHORS. THE METAPHOR MUST AS PRECISELY AS POSSIBLE FIT THE POETIC SITUATION. ... FORM is the »Gestalt« the complete poetic vision of the poem, technique only the instrument for achieving form.

»As precisely as possible« impliziert eine Konzeption der dichterischen Sprache, die ja auch schon in »the chastity of the word« anklang und die ganz wesentlich der amerikanischen Moderne geschuldet ist. Sie findet sich bei Moore, früher schon bei Ezra Pound und den Imagisten sowie bei T.S. Eliot, der im letzten seiner *Four Quartets* vom Wort verlangt, es sei »An easy commerce between the old and the new, / The common word exact without vulgarity, / The formal word precise but not pedantic.« Diese Forderung führt in das Zentrum der von Rose Ausländer mit dem Gewinn der neuen Sprache erworbenen Poetik.



Zwei nur angedeutete Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, wie Rose Ausländer mit Hilfe der englischen Sprache die Präzision des Ausdrucks erlangt, welcher mit der Idee oder »poetic vision« oder »poetic situation« völlig identisch ist. Das erste, »How much existence«, ein unveröffentlichtes, nur im Manuskript vorliegendes Gedicht, kann als Beispiel für die angestrebte »frische« Metapher dienen:

HOW MUCH EXISTENCE

How much existence between you and me?
Instant aroma of a melody –

I heard a tree. A serpent-motion shone.
Against my ear your air was polyphone

All right. But music is not all and all:
You have your summer and I have my fall

How much existence between you and me?
Perhaps a (legendary) apple-tree – –

Die ungewöhnliche, synästhetische Metapher in der zweiten Zeile, »instant aroma of a melody« zielt ganz präzise auf die Zeit- und Raumsituation der Sprecherin, im modernen Amerika, wo *instant coffee* vor nicht allzu langer

Zeit erfunden worden war und das Sofortige, Augenblickliche, Allerneueste, im Bilde des Duftes und Geschmacks, an das Ewige, Mythisch-Allerälteste, den Apfel des Paradiesbaumes zurückgebunden wird. Wieder zeigt Rose Ausländer, wie kontrolliert und zugleich schöpferisch sie mit dem amerikanischen Sprachgebrauch umgehen kann, auf den sie übrigens auch im Spiel mit »fall« (statt britisch »autumn«) in der Zeile »You have your summer & and I have my fall« Bezug nimmt.

Ein ganz anderer Ton ist in dem Beispiel der englischen Fassung des Gedichts »Bekennnis« zu hören, das 1975 in *Andere Zeichen* veröffentlicht, aber offenbar in der späteren New Yorker Zeit (Ende der 1950er Jahre) verfasst und, wie eine Anmerkung auf dem als Schreibmaschinen-Durchschlag erhaltenen unveröffentlichten englischen Text besagt, von ihr unter dem Titel »Confession« ins Englische übersetzt worden ist.

BEKENNTNIS (I)

Ich bekenne mich

zur Erde und ihren
gefährlichen Geheimnissen

zu Regen Schnee
Baum und Berg

zur mütterlichen mörderischen
Sonne zum Wasser und
seiner Flucht

zu Milch und Brot

zur Poesie
die das Märchen vom Menschen
spinnt

zum Menschen
bekenne ich mich
mit allen Worten
die mich erschaffen

Dieser Beitrag beruht im Wesentlichen auf meinem Aufsatz »Trauma oder Rettung: Rose Ausländer und die englische Sprache«, der 2008 in dem von Jens Birkmeyer im Aisthesis-Verlag Bielefeld herausgegebenen Sammelband *Blumenworte welkten* erscheint und der weiterführende Angaben zu Quellen und Sekundärliteratur enthält. Der dort ausgesprochene Dank an Helmut Braun, Mathias Götte und Martin Hainz für wertvolle Hinweise soll allerdings auch hier nicht fehlen.

Carte Blanche

Thorsten Palzhoff
Julika Griem
Axel Honneth