

Presseartikel zu «39 Alphabetisch» von E. E. Cummings

Inhalt

- Michael Braun, Frankfurter Rundschau 10. Oktober 2001
 - Michael Braun, Deutschlandfunk/Büchermarkt, 9. November 2001
 - Sibylle Cramer, Basler Zeitung, 21. Dezember 2001
 - Angela Schader, Neue Zürcher Zeitung 13. Juli 2002
 - Sibylle Cramer, Süddeutsche Zeitung, 20. November 2003
-

Michael Braun, Frankfurter Rundschau, 10. Oktober 2001

Letternfuror, alphabetisch

Die Wiederkehr des Edward E. Cummings

Von dem monumentalen Œuvre des amerikanischen Dichters Edward Estlin Cummings (1894-1962) ist hierzulande nur noch die weit verbreitete Unsitte übrig geblieben, sich durch ebenso konsequente wie unmotiviert Kleinschreibung von Verszeilen als experimenteller Dichter auszuweisen. Während seine Gedichte kaum noch gelesen werden, überlebt sein Avantgardismus als bloße Präntention, als eitle Geste.

Mit dem ihm eigenen Rigorismus war der junge Cummings einst vor Gericht gezogen, um die Kleinschreibung seines Namens auf eine juristisch verbindliche Grundlage zu stellen. Das war das biografische Vorprogramm zu dem ästhetischen Fundamentalismus, mit dem dann «e.e.cummings» die literarische Welt zu erobern gedachte.

Das Wunderkind, dem die Eltern die genialische Künstlerexistenz als Karriereziel auferlegt hatten, verfiel schon früh in eine manische Produktivität. Schon der Achtjährige fing an, im Stile eines Romantikers zu dichten und Aquarelle zu malen, der Student schlug sich dann rasch auf die Seite der neuen revolutionären Kunstbewegungen, die um 1910 die Welt der Kunst aus den Angeln hoben. Als Maler adoptierte der junge Cummings die Verfahrensweisen von Kubismus und Futurismus und suchte alsbald fieberhaft nach Transformationsregeln, um diese kubistischen Techniken auch im Gedicht zur Geltung zu bringen. Sein poetisches Zauberwort hieß «Bewegung». Alles Statische, alles in Begriffen oder Abstraktionen Erstarrte wollte der Rebell aus Neuengland in Trümmer legen.

Und so begann er aus den futuristischen Thesen F. T. Marinettis und dessen Forderung nach einer «Zerstörung der Syntax» seine Schlussfolgerungen zu ziehen. In Paris hatte Guillaume Apollinaire mit «Kalligrammen» experimentiert, mit typografisch weit aufgefächerten Bild-Gedichten, in denen aber das Wort als geschlossene Einheit noch intakt blieb. Das unerhört Neue an Cummings' Experimenten war nun, dass er in kubistischem Eifer auch an die einzelnen Wörter im Gedicht heranging, um sie in sorgfältiger Dekomposition zu zerlegen, zu verschieben und sie in kühnenagrammatischen Fügungen wieder zusammensetzen. Zum Ideal erhob der Maler-Dichter das «seeing around», das synchrone und synästhetische Sehen und Wahrnehmen:

Wer Cummings aber nur als rigiden Erzexperimentalisten sieht, unterschlägt die enorme Masse von konventionell gebauten Texten, die in seinem Œuvre zu finden sind. Zwar unternahm der Dichter immer neue Anstrengungen für eine lyrische Dynamisierung der Gedichtzeile, um dann aber im nächsten Atemzug seine eigenen Doktrinen vom «kinetischen» Vers zu widerlegen – und zwar in

Liebesgedichten, die so schwelgerisch und hymnisch daherkommen, als sei ihr Autor ein verspäteter Romantiker. Es ist diese nie zu beruhigende Ambivalenz zwischen Tradition und Avantgarde, die als ästhetische Unruhe in den Cummings-Gedichten vibriert und die Lektüre zu einem außerordentlichen Vergnügen macht.

Deutsche Leser waren fast ein halbes Jahrhundert lang auf die knappe Cummings-Auswahl angewiesen, die Eva Hesse 1958 zusammengestellt hatte und die vom Dichter selbst noch autorisiert worden war. Aus dem fast tausend Gedichte umfassenden Werk des Dichters hatte Hesse einen repräsentativen Querschnitt erstellt, der neben den radikal experimentellen Gedichten auch die verhalteneren Cummings-Töne präsentierte. Diese kanonische Cummings-Übersetzung Eva Hesses, die nach einigen Erweiterungen noch immer lieferbar ist, hat nun endlich eine ernstzunehmende Konkurrenz bekommen durch zwei neue, fast zeitgleich erschienene Auswahlbände, in denen neue Facetten des sprachbesessenen Avantgardisten sichtbar werden. Die zweisprachige Cummings-Übersetzung von Lars Vollert, die insgesamt 44 Gedichte enthält, wird eröffnet mit einer ganzen Reihe von hinreißenden Liebesgedichten, in denen Cummings als entzückter Romantiker auftritt, der seine «lady» in sinnlich überbordender Metaphorik und sich selbst anfeuernder Emphase besingt. Auch wenn Vollert in seinem Nachwort die «verlustreichen Entscheidungen» betont, die ein Cummings-Übersetzer zu treffen hat, so staunt man doch über die konzentrierte Genauigkeit, mit der seine Übersetzung den formalen und semantischen Bewegungen des Originals folgt.

Die ebenfalls zweisprachige Cummings-Übertragung des jungen Romanautors und Lyrikers Mirko Bonné schlägt einen gänzlich anderen Weg ein. Sie verfährt rigide alphabetisch, wobei die Cummings-Originale und ihre Übersetzungen offenbar als gleichwertige Kunstwerke betrachtet werden.

39 Alphabetisch: Der formalistische Titel und die zahlenspielerische Gliederung der Texte können sich noch auf Cummings eigene Ordnungsprinzipien berufen, liebte der Dichter doch rein numerische Titel wie *is 5* oder *73 Poems*. Eine gewisse Kühnheit dieser Cummings-Ausgabe liegt aber darin, dass sie – in Weiterführung der notorischen Zahlenspiele des Dichters – Originale und Übersetzungen nicht einander gegenüber stellt, sondern für beide eine alphabetische Abfolge nach dem Anfangsbuchstaben des jeweiligen Gedichts herstellt, so dass stets wildes Hin- und Herblättern nötig wird, wenn man nach den deutschen Übertragungen sucht. Hat man diesen editorischen Einfall erst einmal akzeptiert, so wächst bei der lesenden Suchbewegung bald auch die Lust am Durchwandern der Cummings'schen Gedicht-Labyrinth und am Auffinden entsprechender semantischer Ariadnefäden.

Bonné's Cummings-Übersetzung macht sehr anschaulich, wie sich hier der Gedichtkörper unter dem Einsatz aller Kräfte und einem streng organisierten Letternfuror um Sinnlichkeit bemüht. Die Auswahl präsentiert nicht nur den Virtuosen der Wort-Zerlegung, sie zeigt Cummings auch als Epigrammatiker, als Verfasser von kleinen Liebesliedern und Kinderversen, als Natur-Enthusiasten oder als Realisten des «snap-shots», der «l kleine maus» über den Boden huschen sieht oder «ein altes blaues rad in der wiese» entdeckt. Der Lettern-Tänzer Cummings, der Glockenschläge typografisch in eine poetische Treppenstufen-Form übersetzt, tritt ebenso auf wie der lautmalerische Sprachartist, der das Erwachen des Lebens beim Sonnenaufgang schildern will:

dem grunzgrinz wockelwackel
tschempitschamptschomps ja
jetzt scherrt die gesprenkelte strebe und
scharrt-schurrt...

Die größte Herausforderung an den Cummings-Übersetzer stellen natürlich die ineinander geschobenen und durch Satzzeichen und Parenthesen verfigten Wort-Dekompositionen dar, von denen Bonné zahlreiche Exempel präsentiert. Während Vollert sich an einigen Stellen semantische Freiheiten zugesteht, versucht Bonné fast immer buchstabengenaue zu übersetzen.

In der Miniatur «un (bee) mo», einem komplexen Silbenkonstrukt, das in beiden Ausgaben enthalten ist, entscheidet sich Vollert für sinn-rettende Lesbarkeit, Bonné für Artistik. Das erste Teilstück: «un (bee) mo // vi / n (in) g», überträgt Vollert: «re (biene) gung / s / l (in) os», während Bonné die Zersplitterung beibehält: «re(biene)gu / ngsl / o(in)s».

Angesichts solcher komplexen Wort- und Silbenverschachtelungen beginnt man zu begreifen, warum Edward Estlin Cummings, dieser Klassiker der Moderne, mit seinem Programm der Zerreißung des Gedicht-Körpers so gar keine Nachfolger gefunden hat. Epigonen mit einem Bedarf an ermäßigten lyrischen Konditionen können hier nur scheitern.

Michael Braun, Deutschlandfunk/Büchermarkt, 9. November 2001

«39 Alphabetisch» – Die Wiederkehr des amerikanischen Lyrikers Edward Estlin Cummings

Wie viele seiner exzentrischen Kollegen aus dem Clan der literarischen Avantgarde hat dieser Dichter mit seiner ästhetischen und politischen Raserei die bürgerliche Welt in Angst und Schrecken versetzt. Die amerikanische Kritik hat ihn als «Charakterschwein» geschmäht und ihn als «Yankee rechts von der Mitte im Zeitalter der Linkstendenzen» rubriziert. Er selbst, der ketzerische Sohn eines Harvard-Professors, hat sich ironisch zum Menschenfresser stilisiert. «Freilich bin ich», so schrieb er im Blick auf seine ideologischen Amokläufe, «der intra-ultra-unglaubliche präprotofaschistische kühkasische oger, der zum frühstück rosarote philosemiten verspeist, zum Mittagessen gelbe liberale und zum abendessen schwarze demokraten.» Solche groben Sprüche markieren aber nur die rebellische Fassade des Dichters Edward Estlin Cummings. Seine schöpferische Innenwelt umfasst dagegen ein monumentales Werk von 2000 Aquarellen und Ölbildern, 1000 Zeichnungen und – sage und schreibe – 1000 Gedichten.

Das 1894 geborene Wunderkind verfiel schon früh in eine manische Produktivität. Schon der achtjährige Cummings fing an im Stile eines Romantikers zu dichten und Aquarelle zu malen, der Student schlug sich dann rasch auf die Seite der neuen revolutionären Kunstbewegungen, die um 1910 die Welt der Kunst aus den Angeln hoben. Als Maler adoptierte der junge Cummings die Verfahrensweisen des Kubismus und erfand Transformationsregeln, um diese Techniken auch im Gedicht zur Geltung zu bringen. Sein poetisches Zauberwort hieß «Bewegung». Alles Statische, alles in Begriffen oder Abstraktionen Erstarrte wollte der Rebell aus Neuengland in Trümmer legen. Im Gedicht wurden die einzelnen Wörter in sorgfältiger De-Komposition zerlegt, verschoben und in kühnen a-grammatischen Fügungen wieder neu zusammengesetzt. Als akribischer Übersetzer von Cummings hat sich nun der Lyriker und Erzähler Mirko Bonne exponiert, der nach Möglichkeiten gesucht hat, die «fließende Bewegung» der Cummings-Poeme adäquat zu übertragen:

Bonné:

Ich glaube, dass Cummings, was z.B. das Rhythmische angeht, die Reimführung, eher zum Sanften und zum Weichen neigt denn zum Harten und zum Lexikalischen. Es geht mir bei Cummings darum, die Festschreibung, das Feste, das Harte möglichst zu vermeiden und eine fließende, vielfältigere, öffnende Hand zu zeigen in der Übersetzung, wie sie im Original vorherrscht.

Deutsche Leser waren fast ein halbes Jahrhundert lang auf die knappe Cummings-Auswahl angewiesen, die Eva Hesse 1958 zusammengestellt hatte und die vom Dichter selbst noch autorisiert worden war. Diese kanonische Cummings-Übersetzung Eva Hesses, die nach einigen Erweiterungen noch immer lieferbar ist, hat nun endlich Konkurrenz bekommen durch zwei neue Auswahlbände, in denen neue Facetten des sprachbesessenen Avantgardisten sichtbar werden. Nach einer im vergangenen Jahr erschienenen Auswahl mit Liebesgedichten schlägt nun die zweisprachige Cummings-Übertragung von Mirko Bonne einen gänzlich anderen Weg ein. Eine gewisse Kühnheit dieser jüngsten Cummings-Ausgabe liegt darin, dass sie – in Weiterführung der notorischen Zahlenspiele des Dichters – Originale und Übersetzungen nicht einander gegenüber stellt, sondern für beide eine alphabetische Abfolge nach dem Anfangsbuchstaben des jeweiligen Gedichts herstellt, so dass stets wildes Hin- und Herblättern nötig wird, wenn man nach den deutschen Übertragungen sucht.

Bonné:

Der Sinn dieser Anordnung war ein anderer – nämlich einen Gang oder ein immerwährendes Blättern durch das Buch zu erreichen. Das Buch als solches soll nicht stillstehen. Es entsteht ja eine

Art Treppe, wenn man sich das mal vor dem geistigen Auge klarmacht, entsteht so eine Art Doppelhelix, eine Strickleiter, die zwei Alphabete, jeweils 39 Knotenpunkte, stehen nebeneinander, und durch Zufall steht kein einziges Gedicht neben seiner Übersetzung.

Bonnés Cummings-Übersetzung macht sehr anschaulich, wie sich der Gedichtkörper unter dem Einsatz aller Kräfte und einem streng organisierten Letternfuror um Sinnlichkeit bemüht. Die Auswahl präsentiert nicht nur den Virtuosen der Wort-Zerlegung, sie zeigt Cummings auch als Epigrammatiker, als Verfasser von kleinen Liebesliedern und Kinderversen, als Natur-Enthusiasten oder als Realisten des «snap-shots», der «1 kleine maus» über den Boden huschen sieht oder «ein altes blaues rad in der wiese» entdeckt

Bonné:

Übersetzen heisst Verluste machen, insofern braucht man es auch nicht mehr zu sagen. Nein, Cummings lädt ja den Übersetzer dazu ein, mit dem Mittel der Übersetzung, mit den Übersetzerwerkzeugen spielerisch umzugehen. Sich also auf immer wieder neuen Umwegen dem Original doch wieder zu nähern. Die Fehler – das ist übrigens ein, wenn ich ein Übersetzer-Credo habe, dann ist es dasjenige – die Fehler des Dichters zu erkennen und sie mit zu übersetzen. Die Fehler dürfen nicht geglättet werden, die Fehler müssen mit in die Übersetzung einbedacht werden und eingebracht werden.

Der Lettern-Tänzer Cummings, der Glockenschläge typographisch in eine poetische Treppenstufen-Form übersetzt, tritt hier ebenso auf wie der lautmalerische Sprachartist, der sich über Klang-Bewegungen vorwärts tastet. So auch in dem wunderbaren Gedicht über einen Sonnenaufgang, während dessen das Leben in allen kreatürlichen Formen erwacht und ein Kosmos unterschiedlichster Laute und Geräusche entfaltet.

Bonné:

O die sonne geht auf-auf-auf am sich öffnenden

himmel(und alle die
heiter weiter kleiner munter sing

vogel vögel singen
gefremt-gefremt, heute ist heut)der
klamauk ruft ich und das mich schurrt

du und die sanften
wer-hörner sag-sprech-tun muh-wuh

Das amerikanische Original dieses Gedichts vermittelt noch viel stärker die extremen Herausforderungen, die der Sprachspieler Edward Estlin Cummings an seinen Übersetzer stellt. Jeder Buchstabe, so Mirko Bonné, jedes Komma erhält eine einmalige Präsenz. Das Lautliche wird Bild und das Bildliche wird Laut.

Bonné:

o the sun comes up-up-up in the opening

sky(the all the
any merry every pretty each

bird sings bird sing
gay-be-gay because today's today) the
romp cries I and the me purrs

you and the gentle
who horns says-does moo-woo
(the prance with the
three white its stimpsstamps)

the grintgrunt wugglewiggle
chamychumpchomps yes
the speckled strut begins to scretch and
scratchscrutch

and scritch(while
the no-she-yes-he fluffies tittle
tattle did-he-does-she)& the

ree ray rye roh
rowster shouts
rwarOO

Sibylle Cramer, Basler Zeitung, 21. Dezember 2001

«O ein drache zu sein Nein danke»: Neutöner in ihrem Labor

Portalfiguren der klassischen Moderne Amerikas: Edward E. Cummings und Marianne Moore

Beide Schriftsteller werden dem Vergessen entrissen, in das sie zu sinken drohten. Ihrer beider Aufnahme in Hans Magnus Enzensbergers «Museum der modernen Poesie» und, in seinem Fall, die vereinzelt Publikationen aus den achtziger Jahren blieben folgenlos. Selbst die Erinnerung an Edward E. Cummings war zu einer schemenhaften Legende verblasst. Wenn die Erzväter der amerikanischen Moderne angerufen wurden, fiel in der Regel sein Name in einem Atemzug mit dem von William Carlos Williams. Jetzt entdecken wir ihn, den Vertreter des Experiments, als Antipoden des grossen Gegenstandslyrikers. Die eigentliche Überraschung aber ist die Dichtung Marianne Moores. Beide Bücher sind ungewöhnlich sorgfältig gehobene Schätze und wahre Glücksfälle der Vermittlung amerikanischer Poesie im deutschsprachigen Raum. Der kleine Verlag konnte hervorragende Übersetzer gewinnen, den Keats-Übersetzer Mirko Bonné und Jürgen Brôcan, der als Kenner der modernen amerikanischen Poesie ausgewiesen ist. Cummings und Marianne Moore sind Landsleute, Zeitgenossen, Neuengländer, Grosstadtchriftsteller und, die eine wie der andere, herausragende Vertreter jener amerikanischen Dichtungsmode, die ein neues Zeitalter der amerikanisch-europäischen Kulturbeziehungen einläutete. Europa hörte auf, das Mass aller Kunst Dinge zu sein. Lange vor der Pop-Malerei, mit der die amerikanische Kunst aus dem Schatten der europäischen trat, lief die moderne amerikanische Lyrik der europäischen, namentlich der britischen, den Rang ab, Stichwortgeberin für die andere, die transatlantische Seite zu sein.

Verstandeszauber

Neben Wallace Stevens und William Carlos Williams gehören Edward E. Cummings und Marianne Moore zu den Portalfiguren einer neuen Poesie, die das romantische Erbe des Gedichts zugunsten einer in existenzieller und pragmatischer Weise konkreten Poesie ausschlug. Dem freien Wortgeist des absoluten Gedichts, rauschhafter Worttheologie, die zwischen endlicher Wirklichkeit und unendlicher geistiger Freiheit vermittelt, der Verdrängungsarbeit einer Ästhetik, die Schönheit und Sinnlichkeit zum geistigen Prinzip sublimiert, setzen die amerikanischen Pioniere eine Poesie der Einzelheiten entgegen. – Sie verlässt sich auf die metaphorische Energie der Dinge. Stellvertretend im Gedicht Marianne Moores begegnet der Leser einer Kunstsprache, die eine hochverdichtete Alltagssprache ist. Der Demokratisierung des Ausdrucksmittels entspricht die Annäherung von lyrischem und empirischem Ich, das sein Material nicht mehr unabhängig von der Wirklichkeit organisiert. Imagination und äussere Wirklichkeit bedingen einander. Die streng syllabische Verszählung bei stufenförmig eingezogenem Zeilenanfang, feinste Echowirkungen des Reims im Innern und am Ende des Verses, eine Vorliebe für Gänsefüsschen, mit denen sie ihre Form der Vielstimmigkeit durchsetzt, die strophische Bindung des Gedichts und eine sprunghafte Beweglichkeit und mutwillige Lebendigkeit des Intellekts, der vorführt, wie glanzvoll und schön (und zusammen mit den Sinnen) der Verstand zaubern kann, wenn er so rein daherspaziert – all das sind Kennzeichen ihres Gedichts.

Mit Vorliebe spricht es von einfachen Dingen, besonders gern von Tieren, Blumen (wahren Blumenbeeten) und Sportlern, aber auch ohne jede Sympathie von Literaturkritikern und ohne Überschwang, aber in grossartig schlichter Klarsicht von der Poesie oder vom Geist, dem Geist der Poesie. Mal ist er «eine störrische sache», mal eine «verzaubernde». «Der Geist ist eine verzaubernde Sache» überschreibt sie eines ihrer verblüffend einfachen und verstörend hermetischen, bis an die Grenze des Möglichen mit Sinn aufgeladenen Verswerke, dessen begriffliche Bestimmungen («gewissenhafte inkonsequenz») mehr imponieren als seine Metaphorik. «Imaginäre Gärten mit wirklichen Kröten», beantwortet Marianne Moore die selbst gestellte Frage nach ihrer Poesie bündig – und an den Leser gewandt: « ... wenn du in der

zwischenzeit einerseits / das Rohmaterial der Dichtung in / all seiner Rohheit und das, / was andererseits ursprünglich ist / verlangt, bist du an Dichtung interessiert.»

Stolperrhythmen

«Ich mag die inverse Anordnung der Worte nicht», schreibt sie in ihrem «Vorwort zu einem Marianne Moore Lesebuch», «Kann es nicht leiden, durch einen unnötigen Grossbuchstaben am Beginn jeder Zeile behindert zu werden ... Ich mag geradliniges Schreiben, beendete Zeilen, einen Effekt fließender Zusammenhänge, und schrieb nach 1929 – vielleicht früher – keinen Vers, der (meiner Meinung nach) nicht reimt.»

Die herkömmliche Form des Reims, geradliniges, den Sinn entfaltendes Schreiben, den Effekt fließender Zusammenhänge sucht man bei ihm vergeblich. Stattdessen: Grossbuchstaben am Beginn jeder Zeile, invers angeordnete Worte, zersprengte Worte, aufgelöste Zeile. Cummings setzt seine Realitätszeichen oppositionell zur Konvention sprachlicher Ordnungssysteme, Satzgefüge, Denkstrukturen. Er atomisiert das Gedicht. In seinen typografischen Feldkompositionen, explosionsartig aufgesprengten und in synkopischen Stolperrhythmen über das Blatt geworfenen, hochaufgelösten lyrischen Sinngebilden löst er die Schwere des Wirklichen, die starre Bestimmtheit der Wortdinge, die Konventionen der Verständigungssprache in den mobilen Äther seiner präverbalen Wortimpulse, in Morpheme und Phoneme auf.

Edward Estlin Cummings erlebte sein künstlerisches Damaskus 1913 in der legendären Bostoner Amory Show, wo er auf die Moderne Brancusi und Duchamps stiess. Das war die Geburtsstunde der experimentellen Dichtung in Amerika, die später von den Black Mountain Poets um Charles Olson weiterentwickelt wurde. Für Cummings wurden namentlich die amerikanischen Futuristen wichtig, deren Dynamismus er in sein ganz eigenes Stil- und Ausdrucksmittel verwandelte. Er dynamisierte die Gedichtssprache durch Zeileneinrückungen, aufgebrochene syntaktische Strukturen, die grafische Befreiung der Satzzeichen, aber auch der Gross- und Kleinschreibung, der Zeichenabstände und Buchstaben aus ihrem grammatischen Dienst. So erschloss er dem Gedicht ganz neue visuelle und akustische Ausdrucksmöglichkeiten.

Daneben entfaltete er ein breites Ausdrucksspektrum zwischen offenem Vers und gebundenem Gedicht, namentlich dem formstrengen Sonett, das er intensiv, intensiv dekonstruierend, pflegte. «39 Alphabetisch» versammelt 39 vorzüglich übersetzte Gedichte aus dreizehn Gedichtbänden, die einen immer wieder vor- und zurückspringenden Längsschnitt durch das lyrische Gesamtwerk legen, vom ersten Gedicht aus «Tulips und Chimneys» (1923) bis zu dem aus dem Nachlass stammenden dritten der «Späten Gedichte». Er blieb sich selber treu, blieb zeitlebens der Neutöner in seinem Labor.

Hierin ähneln sie sich, der Sohn eines unitarischen Geistlichen und Harvard-Professors und die Tochter aus presbyterianischer Familie in Kirkwood/Missouri. Marianne Moore war geradezu zu einem Wahrzeichen New Yorks, jedenfalls dem der New Yorker Intellektuellenwelt geworden, als sie 1972, zehn Jahre nach ihm, starb. Eine bizarr «anderweltliche» Erscheinung, wie ihre Freundin Elizabeth Bishop in ihrem Nachwort schreibt, Sommers in schwarzem platten Strohhut, Winters in schwarzem platten Filz, ein altmodisches Wesen, das sein Leben in der Gesellschaft der Mutter verbrachte, zunächst in einer kleinen Wohnung in Brooklyn, später in Manhattan, fromm, sittenstreng und gewiss der fiebrigste Baseball-Fan der Zeit. – Nun sind sie hoffentlich bei uns angekommen, unwiderruflich.

E.E. Cummings

tauch nach träumen
sonst wirft ein Slogan dich um
(Bäume sind ihre Wurzeln
und Wind ist Wind)

trau deinem herzen
falls die nieere feuer fangen
(und lebe von liebe
gehen die sterne auch rückwärts)

ehre was war
aber grüsse die zukunft
(und tanz deinen tod
hinweg auf dieser hochzeit)

mach dir nichts aus einer welt
mit ihren schuften und helden
(denn gott liebt mädchen
und das morgen und die erde)

Angela Schader, *Neue Zürcher Zeitung*, 13. Juli 2002

Welten im Taschenformat

Amerikanische Lyrik in deutschen Übersetzungen

Gewichtig sind die Lyrikbände, die im Folgenden vorgestellt werden sollen, eher dem Inhalt denn der Masse nach. Von Emily Dickinson erschien eine erweiterte Neuauflage der zurzeit repräsentativen deutschen Ausgabe; Marianne Moore, Elizabeth Bishop und E. E. Cummings werden in überzeugenden Textauswahlen vorgestellt.

Dass ein Kleeblatt, eine Biene und Träumerei – notfalls auch Letztere allein – genug sind, um eine Prärie zu erschaffen, sagt eines der bekanntesten Gedichte von Emily Dickinson. «Biene und Klee» ist nun die Sammlung von 51 ihrer kürzeren Dichtungen betitelt, die beim Schweizer Verleger Urs Engeler erschienen ist. *Wolfgang Schlenker*, der Übersetzung und Auswahl besorgte, hatte wohl insbesondere weniger kanonisierte Texte der grossen Dichterin im Auge, um durch das Bändchen die bereits vorliegenden deutschen Ausgaben zu ergänzen; doch leider verbietet es die Qualität der Übertragungen, diese Neuerscheinung etwa der schmalen, doch sinnvoll durch Briefe ergänzten Publikation von Lola Gruenthal (Henssel 1987/1992) und vor allem der in jeder Hinsicht überzeugenden Edition von Werner von Koppenfels zur Seite zu stellen, die kürzlich ebenfalls in erweiterter Neuauflage erschienen ist.

Es ist vorbildlich, dass Urs Engeler – wie noch andere Kleinverleger, die sich nobel von der Liebe zur Sache zu nähren scheinen – seine ansprechend gestalteten Bände zwar broschiert, dafür aber zweisprachig herausgibt; im Falle der Dickinson-Ausgabe beschert er damit freilich dem einigermaßen sprachkundigen Leser eher saures Aufstossen, da jeder Patzer des Übersetzers unmittelbar ins Auge fällt. Von den 51 Gedichten sind nicht weniger als 20 durch sprachliche Missgriffe oder ganze entstellte Passagen beeinträchtigt: Das ist zu viel, als dass man die Ausgabe noch guten Gewissens empfehlen könnte. Wie weit sich Schlenker in nur drei Zeilen verirren kann, zeigt das folgende Beispiel:

Peace is a fiction of our Faith –
The Bells a Winter Night
Bearing the Neighbor out of Sound
That never did alight.

Schlenker übersetzt:

Friede ist eine Erfindung unseres Glaubens –
Die Glocken sind eine Winternacht
Bekräftigen den Nachbarn mit ihrem Klang
Der niemals Licht gebracht.

Man angelt etwas hilflos nach dem, der (oder das?) da bekräftigt werden soll; um so mehr, als ein entsprechendes Verb im englischen Original gar nicht auszumachen ist. Dass «alight» als «Licht bringen» verstanden wird, nähme man einem Mittelschüler nicht übel; ein Übersetzer, der sich an Emily Dickinson wagt, müsste zumindest wissen, dass zwar «to light» tatsächlich «anzünden» heisst, «alight» jedoch «absteigen» oder «aussteigen» bedeutet. Schlenker hätte besser daran getan, den poetischen Freiheiten, die sich die Dichterin – etwa in Form syntaktischer Verknappung – nimmt, etwas genauer nachzuhorchen, als sie sich selbst so keck und voreilig zuzugestehen. In einer Interlinearversion ohne literarische Ambitionen wäre der Sinn des Gedichts wohl am ehesten etwa folgendermassen wiederzugeben: *Friede ist eine Erfindung unseres Glaubens – / Glocken in einer Winternacht / Die den Nachbarn ausser Hörweite tragen / der niemals bei uns abgestiegen ist.* Aus den Wörtern «Glocken», «Winternacht» und «absteigen» könnte die Vorstellungskraft des Lesers selbst den Schlitten, in dem der Nachbar unterwegs ist, und die Schellen am Kummel des Zugpferdes extrapolieren.

An Emily Dickinson Interessierte seien hier also erneut auf die schon bei ihrem erstmaligen Erscheinen empfohlene Übertragung von *Werner von Koppenfels* verwiesen, die jetzt in einer um mehr als 70 Gedichte ergänzten Neuauflage vorliegt. Weshalb die neuen Texte – im Gegensatz zum Corpus der ersten Auflage – nicht mehr zweisprachig abgedruckt werden konnten, erklärt ein nach diesem Text abgedruckter Beitrag des Übersetzers und Herausgebers; immerhin stand es ihm noch frei, die Gedichte wieder nach denselben Kategorien zu ordnen, die dem Hauptteil des Bandes Struktur, Dynamik und Kohärenz geben.

Ins Zentrum, flankiert von poetologischen Dichtungen, Naturlyrik und kritisch-satirischen Texten, stellt Koppenfels dabei das aus den Lebensdaten der Dichterin nicht schlüssig zu lesende Drama einer versagten Liebe, die sich mit anderen Verlusterfahrungen amalgamierte – zu seelischen Sonnenfinsternissen, deren Eishauch, von den Gedichten transportiert, noch den heutigen Leser lähmend trifft; oder zu rebellischem Aufbegehren im Glauben, das – zieht man erst noch das puritanisch-fromme Umfeld der Autorin in Betracht - den Atem verschlägt. Der Gott, der Abraham seinen Sohn schlachten hiess, wird wenig schmeichelhaft einer Bulldogge verglichen; doch noch ungleich nachdrücklicher als solch wütende Provokation wirkt die Klage um vorenthaltenes Lebensglück in «Victory comes late»:

Spät neigt sich der Sieg –
Eisigen Lippen entgegen –
Zu frostentrückt
Ihn anzunehmen –
Wie köstlich hätte er geschmeckt –
Ein Tropfen bloss –
War Gott gar so sparsam?
Zu hoch ist Uns Sein Tisch gedeckt –
Wir speisten denn auf Zehenspitzen –
Krumen – gehn in so kleine Münder –
Kirschen – passen für Drosseln –
Das Goldene Adlerfrühstück würgt – Sie nur –
Gott hält Seinen Schwur bloss den Spatzen –
Den Hungerleidern – der kleinen Liebe –

Das Original ist noch schneidender in der Ambivalenz der letzten Zeile: *Who of little Love – know how to starve* –, heisst es dort, und «starve» kann nicht nur «hungern», sondern auch «verhungern» heissen. Solche Uneinholbarkeiten wiegen allerdings nicht schwer im Kontext einer Übertragung, welche die manchmal fast hermetisch kompakten Wortgebilde nicht nur präzise auf ihren Sinn hin durchleuchtet, sondern auch nach Möglichkeit den Rhythmus und die enorme Innenspannung der von Gedankenstrichen (und nirgends trägt das Satzzeichen diesen Namen mit mehr Recht als hier) zerklüfteten Gedichte beibehält. Diese Dickinson-Ausgabe stellt deutschsprachigen Lesern nicht nur eine der wichtigsten Stimmen der englischsprachigen Lyrik nuancenreich und auch mit ihren Widerständigkeiten und Rauheiten vor: Sie zeugt in ihrem Aufbau auch von ebenso viel ästhetischem Augenmass wie menschlichem Einfühlungsvermögen.

Die Kunst der Akrobaten

Ein ebenfalls hohes Niveau erreicht, mit ganz anderen Mitteln und Zielsetzungen, eine weitere bei Urs Engeler erschienene Publikation: die von Mirko Bonné ebenso geistreich wie gekonnt präsentierte Sammlung «39 alphabetisch» von E. E. Cummings. Das Bändchen hat dieselbe Sogkraft wie die Dickinson-Ausgabe von Koppenfels: Begierig und neugierig liest man sich durch, und diesmal hat der zweisprachige Leser gleich mehrfachen Gewinn. Da die Gedichte im Original wie in der Übersetzung programmgemäss «alphabetisch» nach ihren Anfängen geordnet sind (und der Herausgeber gegebenenfalls noch ein wenig um schöpferische Unordnung besorgt ist), kommen englische und deutsche Version nie nebeneinander zu stehen; lediglich entsprechende Seitenverweise dienen als Orientierungshilfe.

Wer nun lieber liest als blättert, wird vermutlich sowohl die englischen als auch die deutschen Gedichtfassungen gründlicher betrachten, weil er nicht unmittelbar von der einen zur andern springen und sie gegenseitig als Verständnishilfen konsultieren kann. Und ein genaues Aushorchen und Abklopfen der Texte bringt bei Cummings Gewinn: ob es sich nun um konventionellere Gedichtformen handelt, die durch die Kohäsion von Metrik, gebundener Sprache und bildlicher Entwicklung in Bann schlagen, oder um die suggestiven, offenen Sprachgebilde, mit denen man diesen Dichter in erster Linie assoziiert. Zudem – auch deshalb darf man von schöpferischer Unordnung reden – treten durch die halb vom Alphabet diktierte, halb auch vom Herausgeber gesteuerte Konjekturen Texte aus ganz unterschiedlichen Schaffensphasen des Dichters nebeneinander, und öfters auch in reizvollen Dialog.

Weitere Freude bringt dann der Vergleich von Original und Übersetzung: streng in der disziplinierten Geste, der massgeschneiderten Knappheit des Sprachkleides, spielerisch, aber nie mutwillig im Umgang miteinander, präsentieren sich die beiden Fassungen wie eine Truppe von Trapezkünstlern, fliegend und bunt in der Höhe der Zirkuskuppel: ein Schauspiel, das bezaubert und den Atem verschlägt.

Not
un deux trois
der
die
Stood(apparition)

dichtet Cummings. Bonné kontert:

Nicht
er he le
ahn
döh
Bare(erscheinung)

Da ist in *er he le* die Sprachtrias deutsch/englisch/französisch aus dem Original herübergebracht; im *ahn, döh* der Klang des «un, deux» – aber warum in dieser kuriosen Umschreibung? Der Kunstgriff des Übersetzers lenkt die Aufmerksamkeit auf eine vertikale Bedeutungslineie: Das «Nicht er/ahn/Bare» sorgt immerhin für ein Mass an Gewissheit, dass auch das «Not un/der/ Stood» im Original nicht unverstanden bleibt. – *Er he le* –: wahrhaft erhellend darf man eine solche Übertragung nennen.

Beobachtungen, Betrachtungen

Intellektuelle Akrobatik statt ebenerdiger Annäherung fordert dem Leser auch das von der Dichterin selbst verfasste «Vorwort zu einem Marianne Moore Lesebuch» ab, welches *Jürgen Brôcan* seiner Auswahl von 25 Gedichten Moores vorangestellt hat. In einer Art assoziativem Selbstgespräch gibt darin die Lyrikerin – durch ihr Œuvre wie auch in ihrer Position als Herausgeberin der Zeitschrift «Dial» in den späten 1920er Jahren eine der prägenden Stimmen der amerikanischen Moderne – Bruchstücke ihrer Poetologie preis: widerstrebend, macht es den Anschein, als würde durch solchen Diskurs die lyrische Integrität verletzt, die ihre Gedichte so souverän behaupten.

«Prosa: die meine wird immer «Essays» sein, und meine Verse: Beobachtungen», heisst es in diesen Notaten. Als «Observations» definierte die Lyrikerin schon im Titel ihrer ersten Buchpublikation ihre Gedichte und trifft dabei zwei Bedeutungen, die im Deutschen nur mit einer leichten Variation des Wortlauts einzuholen wären: Beobachtungen/Betrachtungen – eine Spannweite, die Brôcan dafür mit der Auswahl der Texte markiert. Von einer alle Sinne einbeziehenden Beobachtungsschärfe zeugt das Panorama einer amerikanischen Kleinstadt, das gleich eingangs «Der Turmarbeiter» entwirft: Mit der salzgeschärfte Meerluft, den schwerelosen Möwenschwärmen (schade, dass in der Übersetzung die Vögel gleichsam verstummen, wenn für das «mewing», welches ihren Schrei suggestiv wiedergibt, unerklärlicherweise «mausern» steht)

wird man gleichsam in die Stadt getragen und aus dem herben Klima des Strandes unversehens in Gärten versetzt, wo sich tropische Fülle drängt. Doch die ganze hinreissend geschilderte Umgebung ist nur Rahmen für den Turmarbeiter, der in schwindelnder Höhe den Stern auf der Kirchturmspitze vergoldet und dabei nicht unterlassen hat, die Passanten vor einem möglichen Missgeschick zu warnen: «auf dem gehsteig / verkündet ein schild C. J. Poole, Turmarbeiter, / in schwarz und weiss; und eins in rot / und weiss sagt // Achtung!» Eine linkische Geste der Rücksichtnahme, die das Städtchen erst in die Paradieslandschaft einbindet; und diesmal ist das Deutsche an Bedeutungstiefe dem Englischen voraus. Schöner als «Danger!» wirkt in solchem Zusammenhang das «Achtung!» mit seinem Doppelsinn.

In vielen Gedichten steht, anders als im eben geschilderten, die Reflexion im Vordergrund: wie ein Glasfenster, welches die lyrischen Bilder dem Blick darbietet – aber auch stellenweise uneinsehbar macht, wo es das Spiegelbild des fremden Betrachters zurückwirft. Denn Moore passt und dient ihre Gedanken niemandem an ausser der Sprache: komplizierten Vers- und Reimmustern, schlangenhaften Satzgebilden, ebenso kompakt wie wendig, die gleichzeitig vollendet korrekt und schwer zu zergliedern sind. Eine Herausforderung für den Übersetzer, der zudem aus dem Vorwort eine klare Devise für seine Arbeit beziehen konnte: «Der Rhythmus einer Übersetzung als Bewegung sollte, denke ich, an den Rhythmus des Originals erinnern», heisst es dort, «und die Worte sollten eine sehr nahe Entsprechung der Intention des Autors sein.»

Dem ersten Teil des Gebotes folgt Jürgen Brôcan mit genauem Ohr und geschmeidigem Sprachsinn, und auch für den zweiten findet er gelegentlich frappante Lösungen. Im Gedicht «In den Tagen der Regenbogenfarbe» etwa scheint das Titelmotiv in der Formulierung «the blue-red-yellow band / of incandescence that was color» auf; für das heikle «incandescence» steht im Deutschen «weissglut» – ein energiegeladenes Wortprisma aus Nicht-Farbe und Helligkeit ist damit als Ursprungsort der Spektralfarben eingesetzt. Manchmal verharrt die Übersetzung etwas zu dicht beim Original – «the feigned inconsequence of manner» wäre im Kontext eines Gedichts, das den Begriff «Nonchalance» schon im Titel trägt, wohl plausibler und plastischer mit «die geheuchelte Lässigkeit des Auftretens» wiedergegeben als mit «die geheuchelte Inkonsequenz des Stils»; und gelegentlich entfernt sich Brôcan weiter vom Wortsinn, als man es wünschen möchte. Insgesamt aber wird der Leser verlässlich durch eine oft faszinierend unwegsame poetische Landschaft geleitet. In der Tat: hier ist der Geist

... eine verzauberte sache
wie der glanz auf einem
grashüpferflügel,
von der sonne gefächert
bis seine netze zahllos sind.
wie Giesecking, der Scarlatti spielt ...

Ein Essay von Elizabeth Bishop, der den Band beschliesst, führt nach der anspruchsvollen Lektüre dann unmittelbarer an die Person Marianne Moores heran, die sich in ihrem Vorwort dem Leser eher irrlichternd entzogen als vorgestellt hatte. Elizabeth Bishop, 1911 geboren, lernte die zweiundzwanzig Jahre ältere Lyrikerin 1934 kennen. «Mir scheint», schreibt sie, «dass Marianne die folgenden fünfunddreissig Jahre ununterbrochen mit mir geredet hat»; und ihr Gedicht «Invitation to Miss Marianne Moore» kann als eigentliche Hymne an diese Dichterinnenfreundschaft gelesen werden – aber auch als Zeugnis, dass Elizabeth Bishop trotz dem Einfluss der älteren Mentorin und ihrem «leisen zensorischen Stirnrunzeln» eine eigene und tragende Stimme gefunden hat. [...]

Sekretär der Luftsprünge

Edward E. Cummings in einer zweisprachigen Auswahl

Er hat dem Gedicht seine alten Trachten vom Leib gerissen und unter Knittelvers, Elegie, Ode, Volksliedzeile die Materialschätze der Sprache ans Licht befördert. Edward Estlin Cummings ist die Portalfigur des literarischen Experiments in Amerika. Er entdeckte die vom Metrum gezähmte Kernkraft der Wörter, ihre der metaphorischen Rede geopferten Ausdrucksenergien, die Reichtümer ihrer rhythmischen Musik. Wo Schiller noch den Erdkreis schulterte, um die Glocke in die Welt zu setzen, ist Cummings einfach nur der Sekretär der Wörter, denen er die Initiative überlässt. Ihre Luftsprünge tupft er aufs Papier, die Buchstaben des Worts Glocken:

„(b
eL]
s

bE.

Der Vierzeilerfaden, ist der Refrain eines 1935 entstandenen Gedichts, das dem muskulösen Schmiedehandwerk Schillers den mobilen Äther seiner Klangimpulse entgegensetzt. Unter dem Schwungmantel ihres Geläuts versammelt er einen wirbelnden Menschenschwarm. Das Menschheitspathos wird durch ein signifikantes Makrozeichen ersetzt, dessen Identität der Sinnbildungsvorgang nicht allein trägt: das Buchstabenbild stützt ihn. Die komplementäre Tierstudie «un(bee)mo» aus den «95 Poems» von 1958 übersetzt die Regungslosigkeit einer schlafenden Biene in einen Gedichtkörper mit dem Auf- und Abgesang als abgehängtem Kopf und Hinterteil und dem bauchig gedrungenen, eng verklammerten Versleib im Zentrum des Gedichts. Allerdings beschränkt sich Cummings, wenn er mit den Lettern malt, auf die schlichte Wiedergabe des Objekts. Ein hoher Preis, der nicht allein dem Experiment geschuldet ist.

«Picturepoems» taufte er seine Figurengedichte, die seine Affinität zum Bild verraten. Cummings hat neben der Dichtung ein umfangreiches malerisches Werk hinterlassen, als er 1962 starb. Sein künstlerisches Damaskus erlebte der Sohn eines unitarischen Geistlichen und Harvardprofessors als Neunzehnjähriger in der Bostoner Armory Show 1913, als er Brancusis und Duchamps' Moderne kennen lernte; später folgten die amerikanischen Futuristen. Das waren die Geburtsstunden der experimentellen Dichtung in Amerika, die von den Black Mountain Poets um Charles Olson weiterentwickelt wurde.

Der metrisch reichen, aber rhythmisch armen Gedichtsprache, die er vorfand, begegnet er mit typographisch vielgestaltigen Feldkompositionen in auffällig naturnahen, die Wortteilchen zerstäubenden Rhythmen, rieselnd und regnend, zitternd, flutend oder tumultuarisch. Das Verb wird zum Ausgangspunkt des Beschleunigungsexperiments und ist auf Cummings' Geschwindigkeitsskala der Gegenpol zur Statik des Nomens.

Sein poetisches Tonstudio stellt den Übersetzer vor Probleme, die jede einzelne Lösung als Bravourstück erscheinen lässt. Mirko Bonnés Querschnitt von Gedichten aus den Jahren zwischen 1923 und 1962 ergänzt Eva Hesses immer wieder neu aufgelegte und jüngst Lars Vollerts Auswahlbände bei Langewiesche-Brandt. Bei Bonné treten die experimentellen Texte hinter den traditionellen, strophisch gebundenen freien Versen zurück. Vor allem aber bezeugt der Band die lebenslange Auseinandersetzung des Dynamikers ausgerechnet mit der Formgrammatik des Sonetts, die den poetischen Fortgang an Wiederholungen bindet. Wo Cummings' Wörterwelt ernstlich auf Sinn aus ist, lauert um die Ecke der Unsinn, der Jux, die Albernheit («why don't be silly»). Oder aber der Weg vom Ding zum Wort ist weit. Zweifelsfrei schließt das Wort das Ding nicht mehr auf. Wo dieser Wirklichkeitsvorbehalt fehlt, wo die Versrede simpel wird, ist das Nagen des Zahns der Zeit förmlich hörbar.
