

Das grosse und das kleine «i»

Um mit einer Warnung anzufangen: es ist auch für Nicht-Philister durchaus leicht, bei der Lektüre von Cummings-Gedichten in a prioris, Gemeinplätze und grundsätzliche Verbote zu verfallen. Etwa: Der Versuch zum Gedichtbild oder Bildgedicht sei an sich illegitim – und dann kommen einem barocke Versgeometrien oder japanische Pinselmalereien in den Sinn und weisen den Bastard als ältlichen Sohn des Hauses aus. Oder: Das Zerwürfnis der Wortarten, das Puzzle des syntaktischen Aufbaus diene, falls und überhaupt, höchstens der künstlichen Verdunkelung – und wieder erinnernd Hopkins oder Heidegger daran, dass das Ungewöhnliche (und sei es nur das freie Setzen eines Bindestriches) zu den klassischen Wiederbelebungstechniken der Sprache zählt. Warum also nicht? Warum soll der Dichter sich nicht des Typographen bedienen, ähnlich wie der Komponist des Solisten, um das Crescendo der Grossbuchstaben, das Rallentando der Zwischenräume, das Staccato der Satzzeichen zum Klingen zu bringen? Warum soll er nicht die grammatischen Elemente in der Retorte des Chemikers (früher hiess es: des Alchemisten) umschmelzen, bis sich der neue wirkungsvolle Heilstoff herauskristallisiert? Warum nicht?

Es gibt vielleicht nur einen einzigen Grund, warum nicht. Dann nämlich, wenn die Mésalliance von Form und Inhalt offensichtlich wird, wenn diese zwei oft gescholtenen Begriffe sich überhaupt wieder als zwei aufdrängen,

Notizen zu E. E. Cummings

VON CHARLOTTE IKLÉ

statt in einer guten Ehe stumm aufzugehen. Das Beispiel zeigt es:

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r
 who
 a)s w(e 100)k
 upnowgath
 PPEGORHRASS
 eringint(o-
 aThe):1
 eA
 !p:
 S a
 (r
 rIvInG .gRrEaPsPhOs)
 to
 rea(be)rran(com)gi(e)ngly
 ,grasshopper;

Die Aussage dieses «Gedichts» ist so einfach wie die Lösung eines Kreuzworträtsels: Wenn man das Anagramm richtigstellt, ergibt sich das gesuchte Wort: «Heuschrecke». Zusätzlich wird versucht, das blitzschnelle Aufzucken und unverhoffte Erscheinen des Tiers wiederzugeben, indem die Buchstaben durcheinanderwirbeln, surren und plötzlich zum Wort zusammenschies- sen. Frage: Lohnt es den Aufwand? Oder wird hier an sich Belangloses zu ungerechtfertigter Wichtigkeit aufgebläht? Oft will es scheinen, als herrsche bei Cummings das Gesetz der umgekehrten Proportion: je winziger der Anlass, desto gewichtiger die Maschinerie, ein Elektronengehirn wird aufgeboten, um zwei und zwei zu addieren – was übrigens nach Cummings fünf gibt –, während umgekehrt

schwierigere Rechenaufgaben oft spielerisch leicht nur im Kopf oder im Fingerspitzengefühl gelöst werden. – Aber es ist unfair, Cummings auf diesem einen Extremfall zu behaften.

Ausserdem ist es unhöflich, einen Mann zu verleumden, ehe man ihm vorgestellt wurde. Also: darf ich vorstellen? der Leser – Mr. Edward Estlin Cummings, geboren 1894 in Cambridge, Massachusetts, der Vater zuerst Englischprofessor in Harvard, später Geistlicher; Kindheitsglück mit ländlichen Sommern, Zirkusbesuchen – der junge Edward zeichnet und dichtet Elefanten, fast bevor er einen Bleistift halten kann –; dann Studium, natürlich Harvard, gleichzeitig mit andern Berühmtheiten: Dos Passos, T.S. Eliot; das Erlebnis des Ersten Weltkriegs; drei Monate auf einer Redaktion, einziger und gescheiterter Versuch zu einem Job; dann Pendler zwischen New York und Paris – wie so viele Dichter seiner Generation, die nur in Europa arbeiten und nur in Amerika atmen können –, wo er sich einen ganz eigenen Lebensrhythmus einrichtet: am Nachmittag male ich, nachts dichte ich. Frage des Reporters: Und was tun Sie am Morgen? Da gehe ich einkaufen; ich koche selbst, aus Ersparnisgründen. Sparen musste er immer, was ihn nicht hinderte, grosszügig Geld zu verschenken, wenn er welches hatte. Kochen musste er nicht immer; er war insgesamt dreimal verheiratet, zuletzt und immer noch glücklich mit Marion Morehouse, ehemals berühmtes Photomodell von «Vogue».

Cummings' Bücher verkaufen sich schlecht. Seine Leser gehören fast ausschliesslich zur jungen Intelligentsia, die einen Dichter wohl diskutieren, aber nicht finanzieren kann; den Konformisten ist er suspekt, seit er 1931 nach Russland reiste, die Kommunisten vergrämte er mit seinem Tagebuchbericht «Eimi», der sich kaum als Propagandaschrift des Arbeiterparadieses verwenden lässt; Konservative stossen sich an seiner un-

orthodoxen Art, das englische «ich» durch ein kleines i wiederzugeben; moderne Kritiker stempeln ihn als romantischen Idealisten ab, weil er dem Problem Massenmensch das grossgeschriebene Ich des Individuums entgegengesetzt. Sein Stil wird bald als originelle Neuerung gefeiert, bald als sinnloses Kauderwelsch abgeschrieben. Unreif, hypersensibel, kindlich, lästig ist er das Entfalten der amerikanischen Literatur, vor dessen Streichen sich verwirrte Stirnen runzeln und dem die Besserwisser tadelnd auf die Finger klopfen. Man kann über ihn fast alles sagen. Fast alles wurde schon gesagt. Fast alles stimmt.

Cummings hat eine Reihe von Gedichtbänden veröffentlicht, zwei sogenannte Romane, zahlreiche Essays und zwei Theaterstücke. Der Versuch zum Drama gelang dem ausgesprochenen Lyriker weder in Vers noch in Prosa. Die Aufführung von «Him» mit ihrem Aufgebot von über siebzig Figuren, die in burlesker Ungebundenheit über die Szene jagen und mehr als einen Schuss Variété, Puppenspiel, Pantomime, Tanz, Zirkus in den Dialog der zwei Hauptgestalten Him und Me mischen – ein Dialog übrigens, der dem verträumten Monolog eines Ich gleicht –, diese Aufführung rief noch grimmigere Attacken der Kritik hervor als die schon reichlich umstrittenen Gedichtbände.

Dass Cummings ein hohes Mass dichterischer Sensibilität besitzt, ist nicht zu leugnen. Einzelne Verszeilen bezeugen es – vielleicht sogar in der anspruchslosen Wort-für-Wort-Übersetzung:

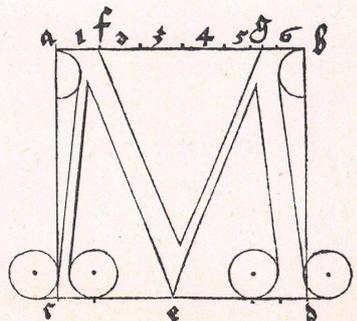
wie ja zu wenn ist Liebe zu ja
 der Himmel kann nicht so sonnenvoll sein
 ich bin durch dich so ich
 hinauf in die Stille die grüne Stille mit einer weissen Erde darin
 seine Sorge war so wahr wie Brot

schriften, die uns das 19. Jahrhundert hinterlassen hat, eine der ergreifendsten. Wie ein Märchen liest sich auch sein Leben: Als Sohn eines armen und kranken Schusters in Odense geboren, verlässt er nach dem Tode seines Vaters seine Heimatstadt und geht mit vierzehn Jahren nach Kopenhagen, wo er im Königlichen Ballett tanzt, bis der König selber, Friedrich IV., auf ihn aufmerksam wird und ihn in die Lateinschule schickt. Damit begann für Andersen eine Karriere, die ihn zu hohem Ruhm führte. Auf der Höhe dieses Ruhmes schrieb er auch das «Märchen meines Lebens», kurz vor seinem fünfzigsten Geburtstag; und dieses Märchen beginnt mit dem rührenden Stolz: «Mein Leben ist ein schönes Märchen, so reich und hold!

Wäre ich, als Knabe, da ich arm und allein in die Welt hinausging, einer mächtigen Fee begegnet und hätte sie gesagt: «Wähle deine Bahn und dein Ziel, dann, je nach der Entwicklung deines Geistes und wie es vernünftigerweise in dieser Welt zugehen muss, beschütze und führe ich dich!», mein Schicksal hätte nicht glücklicher, klüger und besser geleitet sein können, als es der Fall ist.» Nun ist das Märchen seines Lebens aber noch in tieferem Sinne ein Märchen. Nicht zufällig finden sich in diesem Dünndruckband Briefstellen und Tagebuchaufzeichnungen; was sich aus diesen unmittelbaren Zeugnissen und direkten Eintragungen ergibt, ist ein Lebensbild, in dem nicht alles sich so zum Guten wendet, wie es die Fee vermuten liesse,

von der Andersen spricht. Denn in seinen persönlichen Notizen und Briefen begegnet man einem Menschen, der grauenhaft allein ist und sich nach menschlicher Wärme sehnt, man trifft einen Mann, der in ständiger Angst lebt, wahnsinnig werden zu können wie sein Grossvater. «...ich bin in meinen liebsten Wünschen so häufig dermassen enttäuscht worden, dass ich nach der schönen Seifenblase nicht greifen kann, nicht zu greifen wage, die mir immer zerplatzt!» heisst es hier einmal, und auch «Tag für Tag versank ich mehr und mehr in eine krankhafte Stimmung, hatte den Hang, das Traurige im Leben zu suchen, bei den Schattenseiten zu verweilen.» So erstehen im Hintergrund seines Märchenlebens die dunklen Schatten;

sie verfinstern aber nicht das Märchen seines Lebens, sondern machen dessen Heiterkeit noch milder. hl.



Dazwischen überbietet er in komplizierten graphischen Arrangements, spaltet Wörter über mehrere Zeilen hinunter, spielt mit Satzzeichen Federball, wirft Paradoxa auf wie ein Maulwurf Berge und fördert daraus das werthaltige Erz. Denn im Grunde sind seine Überzeugungen einfach und, wie er sagen müsste, «unneu».

Es ist der Glaube an den Menschen: Ich, als eigenständiges Individuum, bin allein, bin anders, bin ich, solange ich mir selbst treu bleibe, pfeife auf Anerkennung oder Missbilligung, stelle mich in jedem Punkt gegen eine Welt, die im Namen des Fortschritts eine Regression ins Anonyme, in die Kollektivität betreibt:

the single secret will still be man

Es ist der Glaube an das Leben: es, als Ganzes, ist zu bejahren, bedingungslos, in Natur und Liebe, Wachsen und Werden, in der Freude am Machen, vor allem aber in der Freude am *Sein*:

you shall above all things be glad and young.
For if you're young, whatever life you wear
it will become you; and if you are glad whatever's living will yourself become.

Es ist der Glaube an die Dichtung: sie, als Kunstwerk, ist einmalig, lebt aus der inneren Landschaft, die unendlich reicher ist als jede äussere Wirklichkeit, und kennt ein einziges Wahrzeichen – die Intensität:

I'd rather learn from one bird how to sing
than teach ten thousand stars how not to dance.

Damit stellt sich Cummings kompromisslos gegen die moderne Massenkunst, die er verächtlich «diemeistenleute» nennt. Die meisten Leute lohnen es ihm mit Ablehnung.

Schon sein erstes Buch «The Enormous Room», 1922 publiziert, erregte Widerspruch, allerdings aus eher patriotischen Gründen. Es erzählt eine wahre Geschichte. Die Geschichte des jungen E.E. Cummings, der sich nach beendetem Studium 1917 als Freiwilliger zu einer amerikanischen Ambulanz Einheit in Frankreich meldete, dort mit einem gewissen W.S. Brown Freundschaft schloss und, weil die Zensur ein paar respektlose Bemerkungen in Browns Briefen schlecht vertrat, mit ihm zusammen verhaftet und drei Monate in einem französischen Internierungscamp interniert wurde, bis Interventionen von höchster Stelle seine Freilassung erwirkten. «The Enormous Room» ist das innere Tagebuch dieser Zeit ausser der Zeit. Die Ereignisse in dem Raum, der über sechzig Männer verschiedenster Nationalität zusammenpfercht, entziehen sich der Darstellung in Zusammenhang und Reihenfolge. In der Routine

des Tagesablaufs bedeutet der Kalender nichts mehr. Das Erleben wird zum losen Bilderbuch. Einzelne Blätter bewahren leuchtkräftige Episoden, andere sind leer. Ähnlich springt der Dichter mit seinen Mitinsassen um: sie treten unvermittelt auf, werden einen Augenblick bedeutsam, lebendig und verschwinden wieder. Da dreht sich ein Karussell der harmlosesten Elendsgestalten, und dazwischen hämmert der Leierkasten den alten Schlag von Freiheit und Menschlichkeit, bis die Frage nach der Schuld zum sinnlosen Refrain wird. So verbittert sich das persönliche Ressentiment zum Zweifel an der Zuständigkeit jeder Regierung.

Das Buch ist aber nicht nur Anklage. Es sprüht in Formulierungen von atemloser Komik; «die Gendarmen-Doppelstulle, in der ich die *pièce de résistance* bildete» sitzt neben «einer rechtsgelehrt aussehenden Person in Zivil mit einem gelangweilten Gesicht plus Schnurrbart von traumhaften Ausmassen, mit dem der Eigentümer unablässig einen Gentleman imitierte, der nach einem Drink läutet». Gesprächsfetzen von hörbarer Wirklichkeitstreue sind mit Slang, französischen Spritzern und holländischem Pfeffer (der sich auf *godverdommet* beschränkt) gewürzt. Die Sprache krümmt sich, taucht Nase voran in laue Kohlsuppe, stinkenden Kotkübel und spielt handkehrum lyrische Lieder auf den Harfensaiten der Gitterstäbe. Mondstrahlen werden zu Einbrechern, die Finsternis zum blossen Aas. Die Menschen sind Kreaturen zwischen Engel und Affe, Bären, Götter, Flusspferde, Maskenbilder ihrer selbst. Ein Neger strahlt in kindlicher Lebensfreude, unbeschwert, erinnerungslos; ein Pole verkörpert das reine *Sein*, Mitteilung ohne Sprache; in der Mitte des Spinnennetzes lauert der Direktor – Satan in Person.

Die allegorisierende Tendenz (für die Cummings selbst auf Bunyans «Pilgrim's Progress» verweist) gibt der Autobiographie Tiefenschärfe. Es geht ja nicht um den Fortsetzungsbericht «Meine Erlebnisse in einem französischen Konzentrationslager», sondern um die Reise des Ichs nach seinem Selbst mitten im Wirbel mannigfacher Existenzen. Wie Henry Miller scheut sich auch Cummings nicht, auf dieser Reise den Bodensatz des Lebens aufzuwühlen, um den Grund freizulegen. Ein «Ziel» freilich kann es dabei nicht geben, und so wird am Schluss der Wiedereintritt in die hastende, fremde Aussenwelt perspektivisch verkürzt auf wenige Seiten zusammengedrängt.

Die Sprache zieht gehorsam jede Linie nach, die Geraden, den kapriziösen Schwung, die schmeichelnde Kurve, den brüskten Winkel. Hier ist sie noch ganz dienendes Instrument, anders als in «Eimi», wo sie eigenmächtig mit den Typen der Setzmachine hantiert und Knoten knüpft, die dem Leser oft zu gordischen wer-

den (und wer von uns ist immer ein Alexander?);

& just beyond Grand , bang into

?

not-
da. Swiss. Toolbringer lui-même
but... in the name of prodigy and
miracle, quel changement!

«The Enormous Room» bedient sich nirgends solcher Chiffrierkünste. Bezeichnenderweise zählt Cummings es aber nicht zu den Werken, die seine Persönlichkeit am klarsten ausdrücken.

Seine Persönlichkeit? Bis jetzt machte uns der Dichter zu schaffen. Aber das ist nur der halbe Cummings. Die andere Hälfte ist der Maler. So wenigstens sieht er sich selbst: «An author of pictures, a draughtsman of words». Oder täuscht er sich? Cummings hat sich nicht so überzeugend als künst-

Anton von Webern VON KURT FORSTER

Am Abend des 15. September 1945 starb Anton von Webern durch die Kugel eines amerikanischen Soldaten, der ihm zuvor etwas Unverständliches zugerufen hatte. Eine Zigarette rauchend war der Komponist für eine Weile aus der Tür des Hauses in Mittersill (im Salzburgischen) getreten, als sein Leben ähnlich jenem des Archimedes rasch und wie zufällig vernichtet wurde. Beide starben durch die unwissende und achtlose Hand eines Soldaten, der wohl nie etwas von ihren «Kreisen» gehört hatte, über denen sie ihr Leben hindurch meditierten.

Archimedes hatte der Mathematik die Zahl π entdeckt, Webern der Musik ein Strukturgesetz, das eine neue Epoche mit seinem Namen verknüpfte: die nachwebernsche, serielle Musik unserer Gegenwart. Durchaus vergleichbar der archimedischen Erweiterung des bekannten Zahlenbereiches ins Unendliche, legte Webern als genialer Zu-Ende-Denker der tonalen Musik die Fundamente für eine gänzlich neue. Zuerst wich man dem Unbedingten in seinem Werk dadurch aus, dass man es der «Schule Schönbergs» zurechnete als enge und dogmatische Abart der Zwölftonmusik. Es hätte nicht einmal des Zwangsverstümmens unter der Diktatur des Dritten Reiches bedurft, um die Einsamkeit Weberns und die scheinbare Wirkungslosigkeit seiner Musik zu besiegeln. Niemand hatte prophezeit, dass ein Lebenswerk von ganzen 31 Stücken, welche mühelos auf vier Schallplatten Platz finden, einer Generation von Komponisten Anfang und stete Auseinandersetzung für ihre eigene Musik werden müsse.

In den ersten Nachkriegsmonaten schrieb der Direktor der Universal-Edition an Webern: «Die Internatio-

nerischer Doppelbürger ausgewiesen wie etwa Cocteau, Arp, Schwitters, Grass. Seine Bilder – selten ausgestellt, nur von wenigen Gläubigen gesammelt, zum grössten Teil in seinem Estrich aufgestapelt – zeigen den Revolutionär auf unerwartet gesetzlichen Wegen. Der Dichter trägt weiter. Weil er das Gesetz verschmäht? Weil er ein Dichter ist.

Der Roman «Der ungeheure Raum», der schon 1954 auf deutsch herauskam, erschien vor kurzem in einer überarbeiteten Übersetzung von Elisabeth Kaiser und Helmut M. Braem im Arche Verlag, Zürich. Seit einigen Jahren liegen bereits Gedichte Englisch-Deutsch in einem kleinen Band des Verlages Lange-wiesche vor. Einen Einakter, «Anthropos», deutsch von Eva Hesse, nahm Walter Höllerer als eines der 35 exemplarischen Stücke in seinen Band «Spiele in einem Akt», Suhrkamp Verlag, Frankfurt, auf.

nale Gesellschaft für Neue Musik hat die Sektion Österreich neu gegründet und Sie zum Präsidenten bestellt... Auch sonst warten sehr viele künstlerische Aufgaben auf Sie. Wie gesagt, auch das alles ist realisierbar erst, wenn Sie hier sind...» Anton von Webern sollte nicht mehr «hier» sein, aber seine Werke waren plötzlich da, wie nie zuvor. Zwar nicht in der Öffentlichkeit des Konzerts, aber auf den Arbeitstischen der jungen Musiker. Private Abschriften und Analysen machten die Runde: Webern war zur brennenden Erfahrung geworden. Noch vor wenigen Jahren fehlten Hauptwerke in allen Musikalienhandlungen, sie hatten jedoch ihre geschichtliche Zeugung ohne die selbstgefällige Hilfe der Verleger und des Publikums vollbracht. Webern hatte nicht nur eine ganze musikalische Welt vorausgenommen, er wirkte in die Tiefen der Zukunft hinein, wie wohl vor ihm nur der späte Beethoven oder Richard Wagner. Selbst Strawinsky – jahrzehntelang Antipode Schönbergs und vorgeschützter Sachwalter der Tonalität – vollzog in seinen Werken der letzten Jahre eine Wendung, die nur der Auseinandersetzung mit Weberns Leistungen entspringen konnte. Er bekannte selbst: «Wir müssen nicht nur diesen grossen Komponisten verehren, sondern auch einen wirklichen Helden. Zum völligen Misserfolg in einer tauben Welt der Unwissenheit und Gleichgültigkeit verurteilt, blieb er unerschütterlich dabei, seine Diamanten zu schleifen, seine blitzenden Diamanten, von deren Minen er eine so vollkommene Kenntnis hatte.»

Wie Weberns Werk ungehört in die Zukunft hineingriff, ragte sein Leben in eine grosse Einsamkeit. Vergleichbar ist seine Musik nur vor dem