

# Die abgeschiedene Welt

Von Archibald MacLeish

Aus dem Amerikanischen von Walter Thümler

Kritik ist nach H.D.F. Kitto im Vorwort zu seiner *Griechischen Tragödie* von zweierlei Art: «Der Kritiker kann dem Leser erzählen, wie schön er über alles denkt, oder er kann versuchen, die Form zu erklären, in der eine Literatur geschrieben ist.» Das ist ein Kernspruch, doch er betrifft weder die ganze Literatur noch, unglücklicherweise, alle Kritiker. Neben den Kritikern, die die Form erklären, und den Kritikern, die die Schönheit ihrer Gedanken darlegen, gibt es außerdem, in unserem Fernsehzeitalter, Kritiker, die nur sich selbst zur Schau stellen. Und neben der Literatur, die erklärt werden kann durch die Erklärung ihrer Formen, gibt es eine Literatur, welche außerhalb ihrer Formen oder trotz ihrer zu existieren scheint. Emily Dickinsons Dichtung ist dafür ein Beispiel. Sie ist eine der bedeutendsten modernen Dichter, doch ihre Bedeutung wird nicht durch ihre Formen definiert. Bezüglich der Prosodie gehören sie zu den schlichtesten, wozu die englische Sprache fähig ist – gewöhnlich eine Drei- oder Vier-Akzent-Zeile, die ähnlich wie die Zeilen in Kirchenliedern gebraucht wird:

A solemn thing – it was – I said –  
A Woman – white – to be –  
And wear – if God should count me fit –  
Her blameless mystery –

A hallowed thing – to drop a life  
Into the purple well –  
Too plummetless – that it return –  
Eternity – until –

Ein ernsthaft Ding – war es – sagt' ich –  
Die Frau – zu sein – und weiß –  
Ihr Mysterium – makellos – zu tragen –  
Falls Gott mich würdig heißt –

Ein heilig Ding – ist jener Sturz  
Des Seins zum Purpur-Quell –  
Kein Lot – zurückzukehren nun –  
Bis Ewigkeit – erglänzt – (271)

Das Muster wird selbst in den frühen Gedichten variiert:

Our share of night to bear –  
Our share of morning –  
Our blank in bliss to fill  
Our blank in scorning –

Here a star, and there a star,  
Some lose their way!  
Here a mist, and there a mist,  
Afterwards – Day!

Unsern Teil der Nacht ertragen –  
Unsern Teil des Morgens –  
Unsere Segensleere füllen  
Unsere Leere im Verachten –

Sterne hier und Sterne dort,  
Manche fallen!  
Nebel hier und Nebel dort,  
Dann – Tag – in allem!  
(113)

Ein längeres Lesen der Gedichte von Emily Dickinson läßt die meisten von uns jedoch mit einem im Ohr tickenden Metronom zurück. Und selbst wenn man nur ein einzelnes Gedicht liest, gelangt man wie bei Blake zu einem verwirrenden Gefühl, nämlich daß die Schlichtheit der prosodischen Form nichts zu tun hat mit der Dichte des Sinns – es sei denn, vielleicht, daß sie gerade damit etwas zu tun hat ... doch aus einem andern Grund.

Was für die prosodische Form gilt, gilt auch für andere Formen. Gedichte können wie Gemälde visuelle Strukturen haben und das oft auf die gleiche Weise. Die Bilder eines Gedichts sind nicht weniger sichtbar, nur weil sie der Imagination direkt vorgestellt werden durch die Suggestion der Worte. Wir haben alle unsere eigenen Bilder von Yeats *Byzantium*, nicht zwei von uns die gleichen, doch es sind

trotzdem Bilder und sie geben dem Gedicht eine sinnliche Gestalt, welche zumindest das Skelett seiner Form ist, wenn nicht die Form selbst. In Emilys Gedichten verhalten sich die Dinge jedoch anders. Es gibt zwar Bilder, aber es sind nicht immer sichtbare Bilder, die der Augenmuskel fokussieren kann. «Polare Sühne» ist auf sinnliche Weise intelligibel in einem Maß, dem nur die intensivsten Bilder entsprechen, doch sein Abdruck findet sich nicht auf der Netzhaut. Und dasselbe trifft auf viele ihrer unerwartetsten und wirkungsvollsten Figuren zu – «... that white sustenance / despair», «... jene weiße Nahrung / Verzweiflung» ist ein leuchtendes Beispiel. Sie sind wie die Pinselstriche eines schön getuschten chinesischen Schriftzeichens und sind doch nicht Bilder der Wirklichkeit, die sie ausdrücken. Ebenso «blue and gold mistake», der «blaue und goldene Irrtum» des Indian Summer (130), «The Distance / On the look of Death», «die Ferne / Im Blick des Todes» (258), «My Splendors are Menagerie», «Meine Herrlichkeiten sind Menagerie» (290), «But dying is a different way / A kind behind the door», «Doch Sterben hat eine andere Weise / Eine Art hinter der Tür» (355), «Amethyst remembrance», «Erinnerung aus Amethyst» (245). Natürlich kann sie, wenn sie will, sichtbare Bilder machen. «Fairy Gig», der «Zauberhafte Einspänner», was einen Kolibri meint im Gedicht, das beginnt mit «Within my garden rides a Bird / Upon a single wheel», «In meinem Garten fährt ein Vogel / Auf nur einem Rad» (500), ist genauso lebendig wie das kleine berühmte Gedicht, welches das Porträt vervollständigt:

A Route of Evanescence  
With a revolving Wheel –  
A Resonance of Emerald –  
A Rush of Cochineal –  
And every Blossom on the Bush  
Adjusts its tumbled Head –  
The mail from Tunis, probably,  
An easy Morning's Ride –

Ein Weg der Flüchtigkeiten  
Mit einem Rad das kreist –  
Von Smaragden Resonanzen –  
Ein Koschenillenstoß –  
Und jede Blüte auf dem Busch  
Rückt ihren wirren Kopf zurecht –  
Die Post aus Tunis wohl ist nur  
Ein kleiner Morgenritt –  
(1463)

Doch dieses wunderbare Bild, das den fast unsichtbaren Vogel zeigt durch die Bewegung der Blumen, die er berührt hat, ist weniger charakteristisch für ihr Verfahren als jenes frühere Gedicht, darin Menschen und Siebengestirn dem Auge offenbar werden durch ihr Verschwinden:

Members of the Invisible,  
Existing, while we stare,  
In Leagueless Opportunity,  
O'ertakeless, as the Air –

Mitglieder des Unsichtbaren,  
Wir starren, leben in der Kluft  
Unvergleichlicher Möglichkeit,  
Unüberholbar, wie die Luft –  
(282)

Bild und Rhythmus sind natürlich nicht die einzigen Bausteine der poetischen Struktur. Mallarmé war der Ansicht, daß Gedichte aus nichts als Wörtern gemacht sind. Doch eine Erklärung von Emilys Gebrauch der Wörter erklärt ihre Poesie ebensowenig wie eine Beschreibung ihrer Versmaße oder ihrer Stilfiguren. Daß sie eine Leidenschaft für Wörter hatte, wissen wir sowohl aus ihren Gedichten als auch durch ihr eigenes Bekenntnis: Jahre ihres Lebens hat sie mit dem Lexikon verbracht. Daß sie sie meistern konnte, bezeugt Zeile für Zeile:

A Gnat's minutest Fan  
Sufficient to obliterate  
A *Tract* of Citizen –

Einer Mücke kleinster  
Flügelschlag genügt zu tilgen  
Einer *Gegend* Bürger –  
(422, kursiv vom Autor)

Und die erstaunliche Doppeldeutigkeit des Wortes *interview*  
in dem Gedicht:

A Charm invests a face  
Imperfectly beheld –  
The Lady dare not lift her Veil  
For fear it will be dispelled –

But peers beyond her mesh –  
And wishes – and denies –  
Lest Interview – annul a want  
That Image – satisfies –

Erfüllt von Zauber das Gesicht –  
Das nicht ganz zu sehn –  
Die Dame hebt den Schleier nicht  
Aus Furcht, er könnt' zergehn –

Doch schaut sie hinterm Netz hervor –  
Sie wünscht – und sie verneint –  
Damit Gespräch nicht tilgt den Wunsch –  
Im Bilde – satt geeint –  
(421)

Überdies leistet sie immer wieder jene schwierigsten aller  
Beweise der Wort-Meisterschaft in Versen, die Fähigkeit,  
ohne Adjektive zu überleben. Sie gebraucht sie so selten,  
um einen Rhythmus auszufüllen, daß, wenn wir auf ein  
solcherart gebrauchtes treffen –

But no man moved me – till the tide  
Went past my *simple* shoe –

Doch kein Mensch rührte mich – bis Flut  
Passierte meinen *schlichten* Schuh –  
(kursiv vom Autor)

– wir überzeugt sind, daß das unbedeutende Wort eine geheimnisvolle Bedeutung haben muß.

Doch trotz aller Beispiele, die ihre Leidenschaft für Wörter beweisen und ihr Vermögen, sie hervorzurufen und zu entfalten, sind es doch nicht die Wörter, die ihre Gedichte ausmachen. Gemäß modernem Maßstab ist ihr Vokabular oft genauso abstrakt, allgemein und schwerfällig, wie ihre Gedichte genau und lebendig sind. Sie verfügt über einen kleinen Hafen voller häufig wiederkehrender Wörter, von denen man heutzutage einige als löchrig genug betrachtet, eine gewöhnliche Lyrik zu versenken: Gnade, Seligkeit, Balsam, Eden, Golgotha, Krone, Morgen, Mittag, Biene, Vogel, Graf, Hülle, Plüschi, Halbinsel, Peripherie und so weiter. Ihre Gedichte ertragen sie irgendwie: sie ist fähig, uns davon zu überzeugen, sie nicht als erschöpfte Verallgemeinerungen zu lesen, von denen viele den Kirchenliedern entliehen sind, denen sie auch ihre Metrik entborgte, sondern als Symbole, deren Banalität, in der Unschuld ihres Kontextes, sie neu erscheinen läßt. Doch trotz dieses paradoxalen Triumphes würde niemand behaupten, Emilys Worte erklärten Emily.

Ich will nicht verneinen, daß es formale Elemente in ihrer Arbeit gibt, die mehr als eine bloß formale Bedeutung haben. Eines der offensichtlichsten ist die Freiheit, die ihre ersten Herausgeber in Verlegenheit brachte und ihre Schüler seither begeisterte und lehrte. Der Gebrauch der Assonanz, sowohl bei Vokalen als auch bei Konsonanten, der sie von den schwer zu handhabenden Unzulänglichkeiten unserer Sprache befreite, stellte sich am Ende als mehr als nur eine Flucht heraus. Betrachten wir, was die Assonanz von *cool* und *still* zum Sinn der ersten Strophe beiträgt und was der glatte Reim von *gay* und *away* zur zweiten:

To make one's Toilette – after Death  
Has made the Toilette cool  
To only Taste we care to please  
Is difficult, and still –

That's easier – than Braid the Hair –  
And make the Boddice gay –  
When eyes that fondled it are wrenched  
By Decalogues – away –

Jemand herzurichten – nachdem Tod  
Ein kühles Aussehen gab  
Für den Geschmack – umworben einst –  
Ist schwierig, doch schließlich

Ist's leichter – als Haare flechten –  
Das Mieder prächtig schmücken –  
Wenn Augen die's gestreichelt jetzt  
Durch Dekaloge – weggerissen –  
(485)

Doch die Wahrheit ist, bei Emily Dickinson wie bei allen großen Dichtern ist die Erklärung der Form ein weniger verlässlicher Schlüssel zum Verständnis des Werkes, als manche unserer Zeitgenossen unter den Kritikern uns glauben machen möchten. Das Werk der Poesie, wie jedes andere Werk, ist geformt durch lebendige Wesen, und keine Schulrichtung der Kritik kann diese fundamentale Tatsache abtun, sofern sie zu überleben hofft. Das Lesen von Biographien ist natürlich kein Ersatz für das Lesen der Texte selbst, und das Lesen der Gedichte als Gucklöcher in Liebesaffären ist selbstverständlich tadelnswert, aber trotzdem ist der Dichter im Gedicht, und man muß mit ihm rechnen. Ein Gedicht von Donne ist eben gerade kein Gedicht von Landor, weil Landor nicht Donne ist, und das ist eine entscheidende Tatsache für die Lektüre beider Gedichte.

Coleridges große Definition der Dichtung, Sie erinnern sich, ist nicht mit Blick auf die Dichtung abgefaßt, sondern mit

Blick auf den Dichter. Und Emily Dickinson ist einer der triftigsten Beweise dafür, warum. Die «ungewöhnliche Ordnung» und die «mehr als gewohnte Emotion», die nach Coleridges Definition und in Dickinsons Werk den Dichter ausmachen, sind Emily Dickinsons Ordnung und Emily Dickinsons Emotion und können nie die von jemand sonst sein. Obgleich viele ihrer größten Gedichte universal in ihrer Bedeutung sind, sind sie nichtsdestotrotz die ihren, genauso wie die Universalität von Keats Gedichten die seine ist. Ihre Worte, wie die Worte jeden echten Dichters, haben eine Stimme – eine besondere Stimme. Daß Universalität etwas bedeutet, verdankt sich dieser Besonderheit. Universale Wahrheiten, durch eine universale Stimme ausgedrückt, wären keine Poesie. Sie wären sogar ohne Interesse. (Oder vielleicht sollte ich nicht «sogar» sagen: «En Art», wie LaForgue bemerkte, «il s'agit d'être intéressant».) Doch Wahrnehmungen der Universalität bestimmter Aspekte menschlicher Erfahrung können Poesie sein, wenn sie wahrhaft ausgesprochen werden durch die besondere Stimme, die sie versteht. Und wenn diese besondere Stimme diejenige von Emily Dickinson ist, wo sie besonders gut ist, können sie in der Tat sehr große Poesie sein.

Für mich ist darum die Stimme eher als die Form das, was den Schlüssel liefert zu ihrem Werk oder zu dem, was Mark Van Doren einmal «die *Qualität* ihres Genies» nannte. Diese Qualität ist die Qualität der Stimme, mit der sie spricht – das Besondere ihrer Stimme. Was natürlich bedeutet, daß ihr Mysterium das Mysterium der Frau ist – doch nicht in dem gewöhnlichen Sinne, in dem diese Wörter zusammen gebraucht werden. Es handelt sich nicht um das Mysterium der Einsiedler-Frau im Haus an der Mainstreet, nicht um das Mysterium des Mädchens, das den Geistlichen Charles Wadsworth in Philadelphia getroffen oder nicht getroffen hat, als sie vierundzwanzig Jahre alt war, und den sie ihr ganzes Leben lang liebte, obgleich sie ihn nur zwei Mal wiedersah. Es ist das Mysterium der Dichterin, die sagt:

I'm ceded – I've stopped being Their's –  
The name They dropped upon my face  
With water, in the country church  
Is finished using, now,  
And They can put it with my Dolls,  
My childhood, and the string of spools,  
I've finished threading – too –

Baptized, before, without the choice,  
But this time, consciously, of Grace –  
Unto supremest name –  
Called to my Full – The Crescent dropped –  
Existence's whole Arc, filled up,  
With one small Diadem.

My second Rank – too small the first –  
Crowned – Crowing – on my Father's breast –  
A half unconscious Queen –  
But this time – Adequate – Erect,  
With Will to choose, or to reject,  
And I choose, just a Crown –

Bin übergeben – nicht mehr die Ihre –  
Der Name einst mir aufs Gesicht  
Getropft mit Wasser in der Kirche  
Wird jetzt nicht mehr gebraucht,  
Zu meinen Puppen nur ihn legt,  
Zur Kindheit, und die Spulenschnur  
Aufzufädeln bin ich fertig – auch –

Getauft, zuvor, die Wahl noch nicht,  
Doch jetzt, bewußt, von Gnade nur –  
Der Name nun der höchste ist –  
Mein voll Geschick – der Halbmond fiel –  
Des Daseins Bogen – ausgefüllt –  
Mit kleinem Diadem.

Mein zweiter Rang – zu klein der erste –  
Gekrönt – Krähend – auf meines Vaters Brust –  
Königin, halb bewußt –  
Doch jetzt – Entsprechend – Aufgerichtet,  
Anzunehmen oder schlicht verzichtet,  
Ich wähle eine Krone nur –  
(508)

Niemand kann dieses Gedicht oder viele andere, die ihm gleich sind, lesen ohne zu spüren, daß hier eher zu einem gesprochen wird, als daß man selber liest. Da ist eine merkwürdige Energie in den Worten und ein Ton, der mit nichts vergleichbar ist, was die meisten von uns je gehört haben. Tatsächlich ist es eher der Ton als die Wörter, den man anschließend erinnert. Deshalb kommt man zu einem Gedicht von Emily, das man noch nie zuvor gelesenen hat, wie zu einem alten Freund.

Doch was ist dieser Ton? Wie spricht diese unvergeßliche Stimme zu uns? Zum einen, und am offensichtlichsten, ist es ein vollends spontaner Ton. Es geht ihm keine literarische Annahme einer Haltung oder einer Pose voraus. Er gibt einem nicht das Gefühl, ein Gegenstand sei gewählt worden, gleich werde ein Thema entwickelt. Gelegentlich, in den Naturstücken, den Sonnenuntergangs-Szenen, die in den frühen Gedichten so zahlreich sind, fühlt man die Gegenwart eines Stapels Aquarellpapier und das Mischen der Töne, doch als sie als Dichterin zu schreiben begann, was sie wie durch ein Wunder innerhalb weniger Monate nach ihrem schriftstellerischen Beginn tat, verschwand all diese Peinlichkeit. Sie holt Atem, und da sind Wörter, die einem keine Zeit lassen zu beobachten, wie sie auf einen zukommen. Gedicht auf Gedicht – mehr als hundertfünfzig – beginnt mit dem Wort «Ich», des Sprechers Wort. Sie ist bereits im Gedicht, bevor sie es beginnt, wie ein Kind bereits in einem Abenteuer ist, bevor es Worte dafür findet. Anders ausgedrückt: wenige Dichter, und unter ihnen die wertvollsten – man denke wieder an Donne – haben dramatischer geschrieben als Emily Dickinson, stärker in der lebendigen Ausdrucksweise drama-

tischer Rede, Worte, wie lebendig auf der Zunge geboren, geschrieben, als wären sie gesprochen. Es ist fast unmöglich, eines ihrer erfolgreichen Gedichte zu beginnen, ohne es zu Ende zu lesen. Die Interpunktion mag einen verwirren, die Dichte dessen, was gesagt wird, unser Verständnis bezwingen. Dennoch wird man weiterlesen. Sie *spricht* zu *einem*, und man kann nicht anders als zuhören.

Und das ist ein zweites Charakteristikum dieser Stimme – daß sie nicht nur spricht, sondern daß sie zu *dir* spricht. Heutzutage sind wir – unglücklicherweise – gewohnt an eine Dichtung des zufällig mitgehörten Selbstgesprächs, an eine Dichtung, die der Dichter an sich selbst schreibt oder an eine kleine Gruppe Gleichgesinnter, von denen er schon im Voraus weiß, daß sie «verstehen». Poesie dieser Art kann Universen schaffen, wenn ihr Dichter Rilke ist, doch selbst bei Rilke gibt es etwas Versiegeltes und Ungelüftetes in seiner Schöpfung, was früher oder später die Vögel zum Schweigen bringt. Gegenstand der Dichtung ist die menschliche Erfahrung, und ihr Objekt muß darum das Menschliche sein, selbst in einer Zeit wie der unsrigen, in der die Menschheit es vorzuziehen scheint, ihr Wissen um die Erfahrung des Lebens zu begrenzen auf ein Leben, wie es ihr die Werbung anbietet. Es ist keine Entschuldigung für den Dichter, daß die Menschheit nicht zuhört. Sie hat nie zugehört, außer man zwang sie dazu – und am wenigsten vielleicht in jenen zwei Jahrzehnten und danach, in denen Emily Dickinson schrieb.

Der Materialismus und die Vulgarität jener Jahre waren nicht so schamlos wie der Materialismus und die Vulgarität, in denen wir leben, aber die Gleichgültigkeit war größer. Amerika lag unermesslich viel weiter weg von Paris, und Amherst lag unvergleichlich viel weiter weg vom übrigen Amerika, und in Amherst und in seiner Nähe gab es weniger als ein Dutzend Menschen, bei denen Emily das Gefühl hatte, ihnen ihre Gedichte zeigen zu können – und auch dann nur bestimmte Gedichte. Doch ihre Gedichte waren dennoch nicht an sie selbst gerichtet. Ihre Stimme ist nie eine belauschte Stimme. Es ist eine Stimme, die hundert

Jahre später mit solcher Dringlichkeit, solcher Unmittelbarkeit zu uns spricht, daß die meisten von uns halb verliebt sind in dieses Mädchen, das wir alle beim Vornamen nennen, und wir lesen mit Geringschätzung Colonel Higginsons Beschreibung von ihr als einer «schlichten, scheuen kleinen Person ... ohne einen einzigen besonderen Zug». Wir ziehen es vor, ihre eigene Stimme zu erinnern, die ihre Augen beschreibt – «like the sherry the guest leaves in the glass», «wie der Sherry, den der Gast im Glas läßt».

Für mein Verständnis gibt es nichts Paradoxeres in der ganzen Geschichte der Dichtung als Emily Dickinsons Überantwortung dieser lebendigen Stimme an eine persönliche Schachtel voller Seiten und Schnippsel, zusammengebunden mit kleinen Zwirnschleifen. Andere Dichter veröffentlichen Gedichte an die ganze Welt, die nur zu ihnen selbst sprechen können oder zu einem oder zwei anderen. Emily schloß eine Stimme, die zu uns allen schreit von unserem gewöhnlichen Leben, von Liebe und Tod und Angst und Wunder, in eine Truhe ein.

Oder eher: *nicht* schreit. Denn das ist ein drittes Charakteristikum dieses unvergeßlichen Tones: daß er uns nicht anlärmt, selbst wenn seine Worte Worte der Leidenschaft und der Agonie sind. Dies ist eine Neuengland-Stimme – sie gehört einer Frau, die «Neuengländisch» sieht – und sie hat jene Neuengland-Zurückhaltung, welche eigentlich eine Selbstachtung ist, die auch andere achtet. Es gibt ein Gedicht von Emily, das niemand von uns unbewegt lesen kann und mich, ich gestehe es, so tief bewegt, daß ich es nicht zu jeder Zeit lesen kann. Es ist ein Gedicht, das bei einer anderen Stimme wohl laut geschrien hätte, doch in ihrer ist es ruhig. Ich denke, es ist die Ruhe, die mich am meisten berührt. Es beginnt mit diesen sechs Zeilen:

I can wade Grief –  
Whole Pools of it –  
I'm used to that –  
But the least push of Joy  
Breaks up my feet –  
And I tip – drunken –

Ich kann durchwaten Leid –  
Davon so manchen Teich –  
Ich bin gewöhnt daran –  
Jedoch der kleinste Freudenstoß  
Mir meinen Schritt zerreißt –  
Ich taumle – trunken –  
(252)

Man braucht sich nur vorzustellen, was daraus geworden wäre, wenn es von einer anderen Hand geschrieben worden wäre. Warum ist es hier nicht rührselig vor Selbstmitleid? Warum berührt es wirklich das Herz und umso mehr, je mehr man es liest? Weil es unpersönlich ist? Es könnte kaum persönlicher sein. Weil es indirekt ist – ironisch? Es ist freimütig wie die Agonie selbst. Nein, weil es ohne Selbstmitleid *ist*. Weil der Ton, der «But the least push of Joy / Breaks up my feet –» zum Inhalt haben kann, unfähig zum Selbstmitleid ist. Emily Dickinson ist nicht nur Akteurin in diesem Gedicht, sie ist zugleich die entfernte Beobachterin der Handlung. Wenn wir im Selbstmitleid ertrinken, werfen wir uns in uns selbst hinein und versinken. Doch die Verfasserin dieses Gedichts ist sowohl im Gedicht wie auch außerhalb davon: sie erleidet und sieht es. Und das bedeutet, daß sie eine Dichterin ist.

Es gibt ein anderes berühmtes Gedicht, das dasselbe sagt:

She bore it till the simple veins  
Traced azure on her hand –  
Till pleading, round her quiet eyes  
The purple Crayons stand.

Till Daffodils had come and gone  
I cannot tell the sum,  
And then she ceased to bear it –  
And with the Saints sat down.

Sie ertrug's bis schlichte Venen  
Azur ihr auf die Hand gemalt –

Bis flehend um stille Augen  
Die Kreide purpurn stand.

Bis Osterglocken sind und waren,.  
Weiß ich das Fazit nicht,  
Und dann legt sie die Lasten hin –  
Und sitzt mit Heiligen still.  
(144)

Hier ist, wie so oft in ihren Gedichten über den Tod – und der Tod ist natürlich ihr konstantes Thema – die Grenze zwischen Rührseligkeit und Gefühl wieder dünn, so dünn, daß eine andere Frau, die in andauernder Betrachtung ihrer selbst lebt, so wie Emily, leicht darüber hinweg gestolpert sein dürfte. Doch ist hier, was sie und was das Gedicht davor bewahrt, wiederum der Ton: «She bore it till... And then she ceased to bear it – / And with the Saints sat down.» Wenn man seinen Mund öffnet, um «And with the Saints sat down» zu sagen, kann man nicht gut sich selbst beweinen oder sonst jemanden, egal ob sich die Venen nun purpur färben oder nicht.

Jeder, der Emilys Gedichte in chronologischer Ordnung in Thomas H. Johnsons großartiger Harvard-Ausgabe liest, wird spüren, daß ihre Leistung ohne diese außergewöhnliche Meisterschaft des Tones unmöglich gewesen wäre. Fortwährend von Tod, Leid, Verzweiflung, Agonie, Angst zu schreiben, bedeutet fast mit Sicherheit das Versagen der Kunst, denn diese Gefühle überwältigen den Geist, und die Kunst muß die Erfahrung überwinden, um sie zu meistern. Morbide Kunst ist unvollkommene Kunst. Dichter müssen Yeats Lektion lernen, daß das Leben eine Tragödie ist, doch wenn die Tragödie für sie tragisch zu werden beginnt, werden sie verkrüppelte Dichter sein. Wie die alten Chinesen in *Lapis Lazuli*, wie unser eigener geliebter Robert Frost, der so lange und tief in die Dunkelheit der Welt geschaut hat, wie es nur ein Mensch vermag, müssen «ihre Augen, ihre ehrwürdigen, glänzenden Augen» fröhlich sein. In Emilys Augen mit der Farbe des Sherrys, den die Gäste im Glas

zurücklassen, leuchtete jenes Licht:

Dust is the only Secret –  
Death, the only One  
You cannot find out all about  
In his «native town.»

Nobody knew «his Father» –  
Never was a boy –  
Hadn't any playmates,  
Or «Early history» –

Industrious! Laconic!  
Punctual! Sedate!  
Bold as a Brigand!  
Stiller than a Fleet!

Builds, like a Bird, too!  
Christ robs the Nest –  
Robin after Robin  
Smuggled to Rest!

Staub – das einzige Geheimnis –  
Tod, der Einzige  
Nicht alles über ihn erfahrbar  
In seiner «Heimatstadt».

Niemand kannte «seinen Vater» –  
War ein Junge nie –  
Kameraden – keine –  
«Frühe Kindheit» – nicht –

Emsig! Lakonisch!  
Pünktlich! Ruhig!  
Wie ein Räuber frech!  
Stiller als die Flotte!

Baut, wie ein Vogel, auch!  
Christus beraubt das Nest –  
Drossel auf Drossel  
Geschmuggelt zu dem Fest!  
(153)

Doch es ist nicht nur Agonie, die sie durch ihre Meisterschaft des Tones in ein erträgliches Licht rücken kann. Dasselbe kann sie auch bei jenen zwei unvereinbaren Themen, die so manchen Dichter verleiten: sich selbst und Gott. Sie sieht sich selbst als klein und verloren und ohne Zweifel verdammt – aber sie sieht sich selbst immer, oder fast immer, mit einem befreienden Lächeln, das nicht nur zärtlich ist:

Two full Autumns for the Squirrel  
Bounteous prepared –  
Nature, Hads't thou not a Berry  
For thy wandering Bird?

Für's Eichhörnchen zwei Mal voller Herbst  
Bereitet überreich –  
Natur, hast Du keine Beere  
Für deinen Vogel, weitgereist?  
(846)

und

I was a Phoebe – nothing more –  
A Phoebe – nothing less –  
The little note that others dropt  
I fitted into place –

I dwelt too low that any seek –  
Too shy, that any blame –  
A Phoebe makes a little print  
Upon the Floors of Fame –

Ich war eine Phoebe – nichts mehr –  
Nichts weniger – Phoebe ganz –

Das Zettelchen – jemand ließ es fallen –  
Ich tat's an seinen Platz –

Ich wohnte für Besuch – zu tief –  
Zu scheu – für Rügen –  
Die Phoebe läßt nur kleine Spur  
Auf des Ruhmes Böden –  
(1009)

und

A Drunkard cannot meet a Cork  
Without a Revery –  
And so encountering a Fly  
This January Day  
Jamaicas of Remembrance stir  
That send me reeling in –  
The moderate drinker of Delight  
Does not deserve the spring –

Ein Säufer der den Korken trifft  
Gibt sich schon Träumen hin –  
Am Wintertag der Fliege so  
Begegnend machen jetzt  
Jamaicas der Erinnerung  
Mich torkeln, geh hinein –  
Der Trinker – maßvoll – des Entzückens –  
Verdient er Frühling – nein –  
(1628)

Ich vermute, nie gab's ein heikleres Tanzen am bröckelnden  
Rand des Abgrunds zum Selbstmitleid – jene selbstmörderische  
Versuchung des Einsamen – als dasjenige von Emily,  
aber sie stürzt selten hinein. Sie sieht sich in unbeholfener,  
taumelnder Haltung und lacht.  
So lacht sie auch, doch mit der Unschuld eines Kindes, über  
den puritanischen Gott ihres Vaters, jenen Nachbarn im Ge-  
sangbuch hinter dem Zaun eines nächsten Lebens:

Abraham to kill him  
Was distinctly told –  
Isaac was an Urchin –  
Abraham was old –

Not a hesitation –  
Abraham complied –  
Flattered by Obeisance  
Tyranny demurred –

Isaac – to his children  
Lived to tell the tale –  
Moral – with a Mastiff  
Manners may prevail.

Abraham war deutlich  
Ihn zu töten angesagt –  
Isaak – er war ein Balg –  
Abraham war alt –

Verzögerung gab's nicht –  
Abraham folgte –  
Durch Huldigung geschmeichelt  
Zaudert Tyrannei –

Isaak – lebte seinen  
Kindern Solches zu erzähl'n –  
Moral – mit einer Dogge  
Können Sitten fortbestehn.  
(1317)

Es ist eine kleine spöttische Predigt, welche zweifellos Edward Dickinson mit seinem «reinen und schrecklichen» Herzen schockiert hätte, aber sie bringt den Gott Abrahams näher nach Neuengland, als er es zwei Jahrhunderte lang gewesen ist – bringt ihn in der Tat ebenso nah wie den brüllenden Löwen im Garten: so nah, daß er höflich angesprochen werden kann von dem Kind, das immer Hand in Hand mit Emily spazieren ging:

Lightly stepped a yellow star  
To its lofty place  
Loosed the Moon her silver hat  
From her lustral Face  
All of the Evening softly lit  
As an Astral Hall  
Father I observed to Heaven  
You are punctual –

Leichthin schritt ein gelber Stern  
An seinen hohen Platz  
Löste der Mond den Silberhut  
Von des Gesichtes Glanz  
Der ganze Abend gleich Astraler  
Halle sanftes Licht  
Vater bemerkte ich zum Himmel  
Du bist pünktlich –  
(1672)

Aber wichtiger als das vertrauensvolle Lächeln, das es möglich macht, zutraulich zum Gott von Elder Brewster zu sprechen, ist der heiÙe und furchtlose und gänzlich menschliche Zorn, durch den sie am Ende fähig wird, ihm entgegenzutreten. Andere Dichter begegneten Gott im Zorn, doch nur wenigen ist es gelungen, es ohne Rhetorik und Pose zu tun. Es gibt etwas in diesem ultimativen von Angesicht zu Angesicht, was eine peinliche Befangenheit hervorruft, in der der kleinere der beiden Widersacher zu stolzieren scheint und «es durchkämpft selbst bis an den Rand der Verdammnis». Aber nicht Emily Dickinson. Sie spricht mit der lakonischen Zurückhaltung, die ihrem Land, Neuengland, angemessen ist, und ihr selbst, einer kleinen, scheuen, vornehmen Frau, die viel gelitten hat:

Of God we ask own favor,  
That we may be forgiven –  
For what, he is presumed to know –  
The Crime, from us, is hidden –

Immured the whole of Life  
Within a magic Prison

Von Gott wir eine Gunst erbitten,  
Daß uns vergeben werden möge –  
Für was, er wird es gleichwohl wissen –  
Vor uns – verborgen ist – die Sünde –  
Ein ganzes Leben eingesperrt  
In glänzende Gefängnisstäbe  
(1601)

Es ist ein bemerkenswertes Gedicht, und seine Kraft, sogar seine Möglichkeit, liegen beinahe ganz und gar in seiner Stimme, seinem Ton. Die Figur des «magic Prison» ist schon an sich schön, doch ist sie im Gedicht wirkungsvoll durch die Ebene, auf der das Gedicht gesprochen wird – diejenige Ebene, die hergestellt wird durch jenes «he is presumed to know –». Auf einer anderen Ebene dürfte das «magic Prison» wohl präventiv werden.

Doch ich behaupte hier nicht, daß Emily Dickinsons Meisterschaft des Tones eine bloß negative Vollendung ist, im Gegenteil, ihr Ton ist die Wurzel ihrer Größe. Die Quelle der Poesie, und Emily wußte das besser als die meisten, ist eine besondere Gewahrung der Welt. «Es ist das», sagt sie und meint mit «das» einen Dichter, was «erstaunlichen Sinn destilliert / aus gewöhnlichen Bedeutungen», «Distills amazing sense / From ordinary Meanings», und die Destillation wird nicht vollbracht durch Geisterbeschwörung, sondern durch Wahrnehmung – durch die Besonderheit der Wahrnehmung – durch die, was von «gewöhnlicher Bedeutung» für den gewöhnlichen Menschen ist, zum «erstaunlichen Sinn» für den Dichter wird. Der Schlüssel zur Poesie irgend-eines Gedichts ist darum seine Besonderheit – die Einzigartigkeit seiner Schau der Welt. In einigen Gedichten kann diese Besonderheit in den Bildern gefunden werden, in welche die Schau der Welt übersetzt wird. In anderen scheint sie im Rhythmus zu existieren, der diese Anschauung «lebendig ins Herz» trägt. In wieder anderen findet man sie in einem

Spiel des Geistes, das das Licht der Wahrnehmung wie in einem Prisma bricht. Die Besonderheit hat fast genau so viele Formen, wie es Dichter gibt, die fähig zu der Einsamkeit sind, in der die Einzigartigkeit zu leben gezwungen ist. Bei Emily Dickinson ist es der Ton und das Timbre der sprechenden Stimme. Als sie zum ersten Mal Colonel Higginson schrieb, um ihm Abschriften ihrer Gedichte zu schicken, bat sie ihn, ihr zu sagen, ob sie «atmen», und das Wort, wie alle ihre Worte, war bewußt gewählt. Sie wußte, denke ich, was ihre Verse waren, denn sie wußte alles, was sie selbst betraf.

Ich würde meinen Beweisvortrag, wenn ich das so nennen darf, gerne mit einem kurzen Gedicht von vier Zeilen beenden, das vermutlich anlässlich des dritten Todestages ihres Vaters geschrieben wurde. Es ist eines ihrer größten Gedichte und vielleicht das einzige, das sie je geschrieben hat, welches das strenge und ernste Gewicht der Vollkommenheit trägt. Ich möchte gerne, daß Sie sich überlegen, worin diese Vollkommenheit liegt:

Lay this Laurel on the One  
Too intrinsic for Renown –  
Laurel – veil your deathless tree –  
Him you chasten, that is He!

Auf dem Einen laß den Lorbeer ruhn  
Zu intrinsisch für den Ruhm –  
Deinen Todlos-Baum verhüll – Lorbeer –  
Den du züchtigst, das ist Er!  
(1393)