

Sonderdruck aus:

Jens Birkmeyer (Hg.)

„Blumenworte welkten“

Identität und Fremdheit
in Rose Ausländers Lyrik

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2008

Inhalt

Jens Birkmeyer	
Einleitung	7
Christoph Gellner	
Gedichte zwischen Gebet und Gegengebet	
Religion und Religionskritik im Werk Rose Ausländers	21
Hans Otto Horch	
Rose Ausländers <i>36 Gerechte</i> (1967) als Gedichtzyklus	
Eine Annäherung	
Mit abschließenden Bemerkungen zum Kontext	
der deutsch-jüdischen Literaturgeschichte	35
Helmut Braun	
„Gedichteschreiben / ein Handwerk“	
Strukturen im Werk der Lyrikerin Rose Ausländer	55
Leslie Morris	
Poesie und Verlust	
Zur Ästhetik in Rose Ausländers Lyrik	67
Mathias Götte	
Prästabilierte Harmonie?	
Fragen und Aspekte zur Einheit des Ausländer'schen Werks	77
Jens Birkmeyer	
Melancholie der Verknappung	
Sehnsucht und Erinnerung in Rose Ausländers Lyrik	109
Martin A. Hainz	
„Mala causa silenda est“?	
Von Trauer, Kritik und Engagement bei Rose Ausländer	
und Paul Celan	125

Maria Ivanytska	
„Ich war eine Schwalbe...“	
Naturaspekte bei der Identitätssuche im Werk Rose Ausländers	155
Mireille Tabah	
Geschichte und Mythos in Rose Ausländers	
Weiblichkeitsentwürfen	173
Francesca Melini	
„Fliegend / auf einer Luftschaukel / Europa Amerika Europa“	
Marianne Moore und Rose Ausländer: Chronik einer	
Freundschaft	187
Matthias Bauer	
Trauma oder Rettung	
Rose Ausländer und die englische Sprache	201
Boy Hinrichs	
„Das Eine in sich selber unterschiedne“	
Die ikonologische Prosa Rose Ausländers	223
Rolfrafael Schröer	
Erinnerungen an Rose Ausländer	241
Autorinnen und Autoren	253

Matthias Bauer

Trauma oder Rettung

Rose Ausländer und die englische Sprache¹

Das Dichten in fremden Sprachen oder, in einem etwas weiteren Sinne, die multilinguale Literatur, hat in den letzten drei Jahrzehnten, und insbesondere seit etwa 1995, besondere literaturwissenschaftliche Aufmerksamkeit erfahren. Dies hat mit dem gewachsenen Interesse an dem Aufeinandertreffen und der Verbindung von Kulturen zu tun; bei Autoren, auf die eines oder mehrere der Stichworte Exil, Migration, Diaspora, Hybridität, postkoloniale Kulturen zutrifft, wird fast immer auch die Frage nach der Sprache zu stellen sein: der eigenen, der fremden, oder wie die eine zu der anderen wird, ob es sich um mehr als zwei Sprachen handelt, ob sie gleichzeitig gebraucht werden oder nacheinander in verschiedenen Lebens- und Schreibphasen, ob den Autoren die eine Sprache für dieses, die andere für jenes Gebiet des Lebens, Denkens und Empfindens die geeignete erscheint, ob und wie die Sprachen in einem Text gemischt werden (z.B. in der Tradition der makkaronischen Poesie), oder wie sie auf subtilere Weise füreinander transparent werden können.²

Rose Ausländers Lyrik ist in diesem Zusammenhang exemplarisch, und zwar in der Weise, wie literarische Texte überhaupt nur exemplarisch sein können: durch ihre Individualität. Ihre Gedichte reagieren, geben ihre je eigene Antwort, wenn man ihnen Fragen der genannten Art

¹ Der Beitrag bildet eine Weiterführung meines Aufsatzes: *Rose Ausländer's American Poetry*. In: *Anglistentag 2002 Bayreuth. Proceedings*. Hg. v. Ewald Mengel, Hans-Jörg Schmid, Michael Steppat. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2003, S. 49-59; einige Paradigmen und Erläuterungen wurden übernommen. Für wertvolle Hinweise danke ich Helmut Braun, Mathias Götte und Martin Hainz.

² Aus der Fülle der Literatur seien herausgegriffen die grundlegende Arbeit von Leonard Forster: *Dichten in fremden Sprachen. Vielsprachigkeit in der Literatur*, dt. v. Jörg-Ulrich Fechner. München: Francke 1974; und der von Manfred Schmeling und Monika Schmitz-Emans herausgegebene Sammelband: *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2002; s. darin z.B. den Überblicksartikel von Peter Firchow: *Literary Multilingualism and Modernity: The Anglo-American Perspective*, S. 59-67.

stellt. Leslie Morris, Silvia Candida und andere haben dies im Hinblick auf die englischsprachigen Gedichte Ausländers bereits getan.³ Diesen englischen Texten gilt auch meine Aufmerksamkeit, weil ich sie für wert halte, noch stärker beachtet und genauer gelesen und gehört zu werden. Die Sprache ist unvermeidliches Thema in nahezu jeder Studie von Ausländers Lyrik, aber wie sich bei ihr die Sprachen zu der Sprache verhalten, ist noch wenig untersucht. Und wenn es um die Sprachen geht bei Rose Ausländer, so steht das Englische, nach dem Deutschen, an erster Stelle.⁴

Rose Ausländer ist, wie bekannt, in einer vielsprachigen Welt, der Bukowina, aufgewachsen, wo sie nicht nur Deutsch, sondern auch Jiddisch, Rumänisch und Ruthenisch hörte und als Kind Hebräisch lernte.⁵ Aber Englisch ist, mit Ausnahme einer ganz kleinen Produktion in Jiddisch⁶, die einzige Sprache neben der deutschen, in der sie Gedichte schrieb. 190 von ihnen 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

³ Von Leslie Morris s. vor allem: Mutterland/Niemandsland. Diaspora and Displacement in the Poetry of Rose Ausländer. In: Religion and Literature 30.3 (1998), S. 47-65; [I have [never] been in Jerusalem]: Wiederholung, Übersetzung und Echo der jüdischen Identität in Rose Ausländers Lyrik. In „Weil Wörter mir diktieren: Schreib uns“. Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 1999. Hg. v. Helmut Braun. Köln: Rose Ausländer-Stiftung 2000, S. 199-213; Omissions Are Not Accidents. Marianne Moore, Rose Ausländer und die amerikanische Moderne. In: „Gebt unseren Worten nicht euren Sinn“. Rose Ausländer Symposium Düsseldorf 2001. Hg. v. Helmut Braun und Walter Engel. Köln: Rose Ausländer-Stiftung 2001, S. 97-110; von Silvia Candida: Die offene Tür. Rose Ausländer und Marianne Moore – Überlegungen zu einer dichterischen Freundschaft. In: „Weil Wörter mir diktieren: Schreib uns“. Ebd., S. 97-115.

⁴ Erstaunlicherweise wird das Englische nicht erwähnt bei Michel Lemerrier: A l'écoute du plurilinguisme de Rose Ausländer. In: Revue Alsacienne de Littérature 65 (1999), S. 83-86.

⁵ Diese und folgende biographische Fakten sind entnommen: Helmut Braun: „Ich bin fünftausend Jahre jung“. Rose Ausländer: zu ihrer Biographie. Stuttgart: Radius 1999.

⁶ S. Joseph A. Kruse: „Heimatverlust. Die Lyrikerin Rose Ausländer (1901-1988)“. In: „Manche Worte strahlen“. Deutsch-jüdische Dichterinnen des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Norbert Oellers. Erkelenz: Altius Verlag 1999, S. 76, 79-80.

unveröffentlicht (im Nachlass, der im Heinrich-Heine Institut in Düsseldorf aufbewahrt wird), ebenso wie ihre englischen Morgenstern-Übersetzungen.⁷ Quantität besagt bei Lyrik wenig, doch ein Vergleich mag informativ sein: Der Band Marianne Moore, *Complete Poems*, enthält 130 Gedichte. Diese große Zahl englischer Gedichte Rose Ausländers – und vor allem die hohe Qualität vieler von ihnen – ist umso erstaunlicher angesichts der Tatsache, dass Rose Ausländer, soweit wir wissen⁸, erst Englisch lernte, 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). Erst nach dem Krieg, als sie 1946, allein, 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). Im Czernowitzer Ghetto hatte sie allerdings schon ihre Kenntnis der englischen Sprache und Literatur unter Beweis stellen können.⁹ Von 1948 bis 1956 war Englisch die Sprache ihres lyrischen Werkes. 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 bestand, dass Moore ihr klarmachte, Ausländer könne ihre besten Gedichte nur in ihrer Muttersprache verfassen.¹⁰ 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 – ein Beispiel wird noch zur Sprache kommen – eine Reihe der nun wieder deutsch verfassten Gedichte ins Englische, das

⁷ Die erhaltenen Morgenstern-Übersetzungen, die Ausländers englisches Sprachgefühl dokumentieren, werden, ediert und kommentiert von Martin Hainz, unter dem Titel „Lunovis ips’albumst. Christian Morgenstern als Unübersetzbar-Übersetzer bei Rose Ausländer“ demnächst publiziert.

⁸ Braun: Biographie (wie Anm. 5), S. 32.

⁹ Ilana Shmueli: Sag, dass Jerusalem ist. Über Paul Celan: Oktober 1969 – April 1970. Eggingen: Edition Isele 2000, berichtet: „Rose Ausländer brachte mir Englisch bei, indem ich Gedichte von Keats, Shelley, Wordsworth und andere Gedichte auswendig lernte“ (S. 15).

¹⁰ Braun: Biographie (wie Anm. 5), S. 91-92.

also zunächst weiterhin, wie man daraus schließen darf, eine Sprache blieb, in der sie zu ihrem Ausdruck finden und gelesen werden wollte.¹¹

Ich möchte die englische Phase Rose Ausländers nicht als Indiz oder Symptom ihres Sprachtraumas, sondern als ihre Sprachrettung betrachten.¹² Nicht weil ich meine, dass – wenn man das Gesamtwerk Rose Ausländers bis zu ihrem Tod vor Augen hat – die englischen Gedichte schlechthin gelungener seien als die deutschen. Der Rang von Rose Ausländers später in deutscher Sprache entstandenen Gedichten mit ihrer charakteristischen Konzentration und Verknappung soll nicht in Frage gestellt werden. 1956 allerdings, in der Mitte ihres sechsten Lebensjahrzehnts, sah das noch ganz anders aus. Es ist nicht vermessen, zu diesem Zeitpunkt ihres Lebens das englische Werk der Dichterin als bedeutender einzuschätzen als das deutsche. Aber es geht nicht um pauschale Bewertungen, sondern um etwas anderes: Mir scheint, dass die intensive Aneignung und Durchdringung der englischen Sprache wesentlich zu Rose Ausländers lyrischer Sprachfindung überhaupt beitrug; sie rettete sich in diese Sprache, welche die Sprache für sie rettete. Denn diese relativ späte Meisterung der fremden Sprache gab ihrem Sprachbewusstsein eine neue Dimension, formte und schärfte ihr Ohr noch einmal neu und gab ihr bei ihrer Rückwendung zum Deutschen jenes „Mehr“, das sie brauchte, damit die Sprache (nicht die deutsche Sprache, nicht die englische oder eine andere, sondern die Sprache) wirklich zu ihrem Mutterland werden konnte. (Das Wort Mutterland selbst, wie Rose Ausländer es gebraucht, ist übrigens mit hoher Wahrscheinlichkeit der englischen Sprache zu verdanken.¹³) In diesem Sinn war ihre englischsprachige Zeit auch eine Eröffnung des Wunders oder, vorsichtiger ausgedrückt, der Möglichkeit eines Wunders der Sprache.

In ihrem Gedicht *Miracle*¹⁴, in dem Rose Ausländer so ironisch-distanziert wie leidenschaftlich-identifizierend Motive der neuen Welt aufgreift,

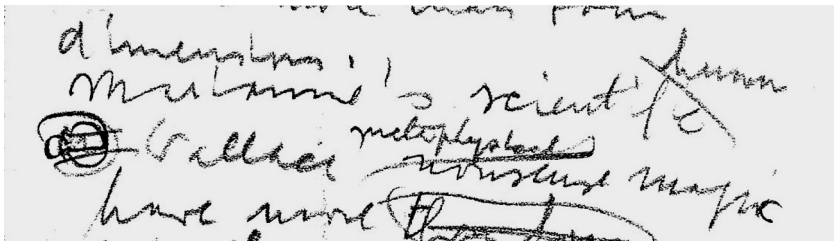
¹¹ Allerdings erwähnt Braun: Biographie (wie Anm. 5), S. 92, auch den Rückzug von der Publikation einer Anthologie mit 30 englischsprachigen Gedichten.

¹² Morris: Mutterland/Niemandsland (wie Anm. 3), S. 52 kritisiert den Mythos einer nostalgischen „Heimkehr in die Muttersprache“; ich bin allerdings nicht sicher, ob Ausländers Sprachwechsel notwendigerweise eine fundamentale, mit dem Exil verbundene Diskontinuität signalisiert (S. 55, Edward Said zitierend).

¹³ Vgl. Bauer (wie Anm. 1), S. 50.

¹⁴ Rose Ausländer: The Forbiddin Tree. Englische Gedichte. Hg. v. Helmut Braun Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1995 (Fischer Taschenbuch; 11153), S. 105.

in welcher sie lebt, bezeichnet sich das lyrische Ich als Ohr, das die Aufgabe des Aufzeichnens hat: „I am an ear / and must record / the dreams I hear“. Der Topos vom Dichter als einem Hörenden wird 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 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.“¹⁵ Was das Gedicht dokumentiert, sind nicht zuletzt die Namen Marianne Moore und Wallace Stevens, deren minute humor und metaphysical magic zu Paradigmen der erhofften Wunder-Momente werden. 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. 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:



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 eines weiteren zeitgenössischen amerikanischen Lyrikers, E. E. Cummings, auf den vermutlich die letzten Worte

¹⁵ John Dos Passos, *U.S.A.*, dem ersten Band seiner *U.S.A.-Trilogie*, *The 42nd Parallel*, vorangestellt (New York: Signet Classic 1969), S. xix-xx.

von *Miracle* anspielen, „and so forth“; Worte, die dieser in seinem bekannten Amerika-Gedicht (aus *is 5* von 1926) als eine Art Antiklimax der Vaterlandsiebe gebraucht: „next to of course god america i / love you land of the pilgrims’ and so forth“.¹⁶ 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* erinnert¹⁷ und den Fortgang – auch im Sinne des Fortgehens – ebenso konnotiert wie es ein „sofort“ mitschwingen lässt, ein im Spiel zwischen den Sprachen und literarischen Kulturen hörbarer ironischer Kommentar zu den Instant-Wundern 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“.¹⁸ Rose Ausländer mag die Wunder ironisieren; ihren Glauben daran gibt sie aber nicht völlig auf.

Wenn man Rose Ausländers Verhältnis zur englischen Sprache diskutiert, ist zuerst an zwei Texte zu denken, ein Gedicht und ein Essay, in denen sie sich explizit zu diesem Thema äußert. Das Gedicht heißt *Variation on a Theme by E. E. Cummings* und imitiert schon in der konsequenten Kleinschreibung die Manier des Dichters, auf den sie sich bezieht¹⁹:

¹⁶ E. E. Cummings: *Complete Poems 1904-1962*. Hg. v. George J. Firmage. New York: Liveright 1994, S. 267.

¹⁷ „Zwei Trichter wandeln durch die Nacht. / Durch ihres Rumpfs verengten Schacht / fließt weißes Mondlicht / still und heiter / auf ihren / Waldweg / u. s. / w.“ Christian Morgenstern: *Sämtliche Galgenlieder, Über die Galgenlieder, Horatius Travestitus* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Zürich: Manesse Verlag 1992), S. 55. Zur Evokation des Endes „und so weiter“ in einem amerikanischen Kontext mag das als Zeile hervorgehobene „u. s.“ beigetragen haben. Leider ist *Die Trichter* nicht unter den erhaltenen Morgenstern-Übersetzungen Rose Ausländers.

¹⁸ Cummings (wie Anm. 16), S. 461.

¹⁹ Ich bin Herrn Mathias Götte besonders dankbar dafür, dass er mich auf die Fehlerhaftigkeit der Textwiedergabe in *The Forbidden Tree* aufmerksam gemacht und mir den hier zitierten 16zeiligen korrekten Text (nach zwei Typoskripten im Rose-Ausländer-Nachlass im Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf) mitgeteilt hat. Auf einem Typoskript findet sich die handschriftliche Datierung „Winter 1951“. Eine (eingeklammerte) Variante des Titels ist *Finger exercise a la E. E. Cummings*. In beiden Titeln wählt Ausländer eine musikalische Metapher.

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 hat²⁰, 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.²¹ Cummings ist der Dichter,

²⁰ Band 5. Wir pflanzen Zedern. S. 39, in der von Helmut Braun herausgegebenen Werkausgabe (Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1993).

²¹ Vgl. Morris: [I have [never] been in Jerusalem:] (wie Anm. 3), S. 210: „Das Wiederholen von Enjambments im Gedicht zeigt gerade die ‚liquid language‘,

dessen Sprach-Wunder 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*).²² Sie bewundert Cummings' Wunder der Verwandlung, des Auf-den-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' Lyrik²³, eher noch ambivalenter als bei ihm, „It's April ambiguity in man“, wie sie in einem anderen englischen Gedicht sagt (in *You Cannot Deny*)²⁴, 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“.²⁵

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“

von der die Dichterin angibt, sie nicht zu verstehen.“ Liquid bezieht sich allerdings m.E. nicht (nur) auf das Enjambement, das kein Charakteristikum der amerikanischen Sprache ist, sondern (auch) auf den Klang der Sprache.

²² Cummings (wie Anm. 16), S. 427.

²³ Um nur einige Zeilen aus Cummings' Band *1 x 1* von 1944 herauszugreifen: „april“ (Nr. 35 (wie Anm. 16), S. 575), „(and april's where we're)“ (Nr. 38 (wie Anm. 16), S. 578), „-but if a look should april me“ (Nr. 40 (wie Anm. 16), S. 580), „:april's they“ (Nr. 43 (wie Anm. 16), S. 583).

²⁴ Ausländer: *The Forbidden Tree* (wie Anm. 14), S. 216.

²⁵ T. S. Eliot wird zitiert nach: *Collected Poems 1909-1962*. London: Faber and Faber 1963.

(meine Hervorhebung).²⁶ 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 nun 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 sagt²⁷, und „sod“ (Rasenstück) mag als mehr oder weniger versteckter Hinweis auf Walt Whitmans Sprach- und Dichtungsmetapher der „leaves of grass“ zu erkennen sein.²⁸ 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. Gleichmaßen 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:

²⁶ Cummings (wie Anm. 16), S. 419.

²⁷ Nr. 25 aus: 50 Poems (wie Anm. 16), S. 511.

²⁸ Zu dem Bild von „sod“ und „worm“ in der poetischen Huldigung an einen anderen Dichter kann auch Shelleys *Sonnet to Byron* angeregt haben („the worm beneath the sod / May lift itself in homage of the God“); Percy Bysshe Shelley: *The Poetical Works*. Hg. v. Edward Dowden. London: Macmillan. 1924, S. 587.

„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 ergünden 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. (Das sprechende Ohr ist eine paradoxe Vorstellung, die in der englischen geistlichen Dichtung vor allem mit dem ebenso schöpferischen wie gnädigen Ohr Gottes verbunden ist²⁹; in *Variation on a Theme by E. E. Cummings* ist es der Dichter als göttlicher Orpheus, dessen Ohr spricht.)

Entscheidend für unsere Fragestellung ist aber nun, dass die Sprecherin in diesem Gedicht durch die Begegnung mit dem Dichter selbst an diesem Hören, das zum Sprechen wird, teilhat. 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 zuteil. 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* („adage^{2c}“) 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

²⁹ Musterbeispiel dafür ist John Donnes Gedicht *A Litanie*; vgl. dort Z. 243: „Hear us, weak echoes, O thou ear, and cry“; zitiert nach John Donne: *The Divine Poems*. Hg. v. Helen Gardner. Oxford: Clarendon Press 1952, S. 25.

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.“ 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, die Quelle von „true musical delight“.³⁰

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.³¹ Nicht zuletzt impliziert aber das Stichwort „equality“ in diesem dialogischen Gedicht³² 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

³⁰ Vgl. Miltons Vorbemerkung (*The Verse*) zu „Paradise Lost“, Hg. v. Alastair Fowler. Harlow: Longman 1998, S. 55. Ohne Milton zu erwähnen, beschreibt Gabriele Köhl die „Überlappungen“ von Sätzen als Stilmerkmal von Ausländers deutschsprachiger Lyrik ab 1957 in Kapitel II.3.2.2 ihrer Studie: Die Bedeutung der Sprache in der Lyrik Rose Ausländers. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1993, S. 210-19; in Anm. 29 (S. 216) bemerkt sie diese syntaktische Struktur allerdings bereits in den (ihrer Auffassung nach) „wenigen“ englischen Gedichten, die schon vor 1957 entstanden sind.

³¹ „We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal ...“; <http://www.law.indiana.edu/uslawdocs/declaration.html>.

³² Morris: [I have [never] been in Jerusalem:] (wie Anm. 3), S. 210, verweist (Wallmann zitierend) auf das Dialogische bei Ausländer, insbesondere im Kontext der Übersetzung und Sprachthematik.

des weiblichen Partners in diesem Tanz. Die Hyazinthe ist eine männliche Blume, nach dem mythischen Knaben Hyazinth in der von Ovid erzählten Geschichte³³; Adam in Miltons *Paradise Lost* trägt sein Haar „in hyacinthine locks“³⁴; in Eliots *The Waste Land* gibt der Dichter dem Mädchen Hyazinthen³⁵; 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.³⁶ Bei Rose Ausländer ist das AI (phonetisch [ai]) 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 Sprachenkluff 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

³³ *Metamorphosen* 10, S. 167-219.

³⁴ Buch IV, Z. 301; das Vorbild ist Homers Beschreibung der Haare des Odysseus. S. den Eintrag *Hyacinth* in Michael Ferber: *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, S. 99.

³⁵ „You gave me hyacinths first a year ago; / They called me the hyacinth girl“ (Z. 35-36).

³⁶ *Lycidas*, Z. 106; John Milton: *Complete Shorter Poems*. Hg. v. John Carey. Harlow: Longman 1971, S. 247.

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.³⁷

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

³⁷ Dazu passt auch, dass Rose Ausländer als Variante zu „slender“ (in „slender coolness of a glockenspiel“) „liquid“ erwog, also das Wort, das auf die Sprache des anderen gemünzt war. In jedem Fall geht es um die erlangte Musikalität der poetischen Sprache; „Verneinung durch das Verhalten in Sprachlosigkeit“ (Morris, „[I have [never] been in Jerusalem:]“ (wie Anm. 3), S. 211) scheint mir diesem Gedicht thematisch-stilistisch fernzuliegen. Es läge näher bei anderen, z.T. unveröffentlichten englischen Texten, wie z.B. *Ears Look, Eyes Listen*, wo die Synästhesie negativ erscheint („deaf and blind“) oder in *O Hang Your Lantern*, wo sich die Aussage findet, „The word functions no more: letters falling apart / in a long midnight“ (beide Texte im Ausländer-Nachlass im Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf).

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.³⁸ 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 seiner Biographie Rose Ausländers einen Teil davon wiedergegeben³⁹; bei Morris und anderen hat er bereits kritische Beachtung gefunden. Im vorliegenden Kontext ist ihm aber eine Bedeutung abzugewinnen, die noch nicht zum Gemeinplatz der Kritik geworden ist. Rose Ausländers Thema in diesem Aufsatz 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:

³⁸ „Treibst dein Spiel mit mir / Sprache / schön spielst du mir manchmal / mit // Spiel mit mir / ich bin alt / nicht älter als du / Traumwort // Finger / Augen / Worte / unendlicher Spielraum // Spiel mit mir / ich bin jung / nicht jünger als du / Traumwort // Wer spielt uns auf / wenn ich mit dir / mein Spiel treibe // du mich verspielt / an die Nacht“; *Wir pflanzen Zedern* (Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993), S. 170.

³⁹ Ich danke Helmut Braun für eine Kopie des vollständigen Textes.

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 chosing 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 existentiell-

len, 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. (Emily Dickinson, ein Name, der im Zusammenhang mit Ausländers englischer Lyrik noch nicht diskutiert worden ist, wäre bei dieser Verbindung von Sprach- und Partnerwahl zu erwähnen.)⁴⁰ 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“. Dass es sich hier nicht um willkürliche Allegorese des Lesers, sondern um Gedankenmuster der Autorin selbst handelt, wird durch ein unveröffentlichtes englisches Gedicht bestätigt, das den Titel „Identity“ trägt. Hierin geht es nicht explizit um weibliche Identität, aber um eine Identität als Akt des Vertrauens, „Faith“, oder vielmehr um das Vertrauen in die Identität als „glory of experience“, zu der für Rose Ausländer ganz wesentlich „The chastity of the word“ gehört.⁴¹ In dieser bemerkenswerten Prägung zeigt sich die Verbindung von Sprache und Sexualität 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.“

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:

⁴⁰ Ein Beispiel ist Dickinsons Gedicht Nr. 1126, „Shall I take thee, the Poet said / To the propounded word?“, das zu den zahlreichen Gedichten gehört, die erstmals 1945 veröffentlicht wurden; vgl. *The Complete Poems*. Ed. by Thomas H. Johnson. London: Faber and Faber, 1975. Der auffällige Gebrauch des Gedankenstrichs am Ende von *Variation on Theme by E. E. Cummings* wirkt geradezu als Anspielung auf die Dichterin, die nahezu ausschließlich dieses Satzzeichen verwendet. Auch die oben diskutierte ambivalente Syntax ist charakteristisch für Dickinson.

⁴¹ Zeilen 6-14 lauten: „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: / [...]“

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, surrealist, 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 kann hier nicht genauer untersucht werden, aber sie muss in jedem Fall 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. Auf ihre deutsche Vorkriegslyrik trifft das Bekenntnis zur Vielgestaltigkeit in *The Poet in Two Worlds* jedenfalls nicht oder nur sehr eingeschränkt zu.

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.⁴² 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“ impli-

⁴² Zu dem Gedicht siehe Candida: Die offene Tür (wie Anm. 3), S. 99-102; Morris: Omissions Are Not Accidents (wie Anm. 3), S. 105-106.

ziert natürlich „more“). Das seit Edgar Allan Poes *The Philosophy of Composition* paradigmatische amerikanisch-moderne Gedicht-Wort, „Nevermore“⁴³, 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!“⁴⁴ 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 „mehrten“ gewissermaßen in das englische Wort „more“ hinein (das im Englischen in diesem Sinne schon längst ausgestorben ist)⁴⁵ und lässt ein Verb „to overmore“ daraus entstehen. (Interessanterweise ist davon in der deutschen Fassung des Gedichts, „Der Ur-Baum“⁴⁶, nichts mehr zu merken, hier steht nur „mehrte“.) „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 kann⁴⁷, das „Wurzeln schla-

⁴³ Edgar Allan Poe: *The Philosophy of Composition, Essays and Reviews*. New York: The Library of America 1984, S. 13-25; Poe schildert die Unvermeidbarkeit, mit der sich das Wort „Nevermore“ als Ursprungs-Klang und Refrain seines Gedichtes *The Raven* ergeben hat.

⁴⁴ Zitiert nach Ausländer: *The Forbidden Tree* (wie Anm. 14), S. 153.

⁴⁵ Laut *OED* ist „more“ *v.*² nur bis zum 15. Jahrhundert nachweisbar.

⁴⁶ Rose Ausländer: *Die Musik ist zerbrochen*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1993, S. 42.

⁴⁷ *OED*: „more“ *v.*¹ 1. „To take root, become rooted.“

gen“ bedeutet, früher auch „einpflanzen“⁴⁸, bis heute aber auch noch „entwurzeln“⁴⁹; „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 neben dem Reichtum zweite angekündigte 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.

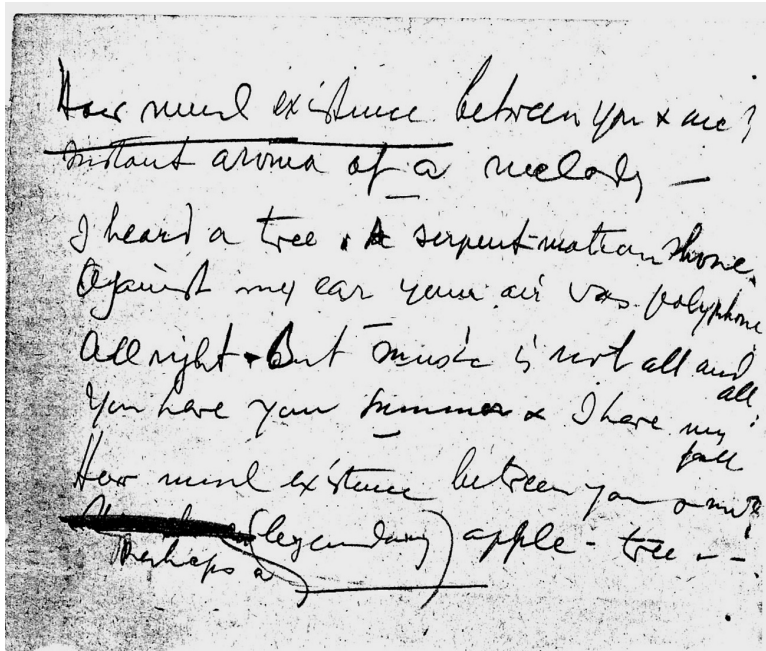
„As precisely as possible“ impliziert eine Konzeption der dichterischen Sprache, die ja auch schon in „the chastity of the word“ anklang und die ganz wesentlich der amerikanischen Moderne geschuldet ist. Sie findet sich bei Moore, früher schon bei Ezra Pound⁵⁰ und den Imagisten sowie bei T. S. Eliot, 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 habe ich nicht nur deshalb gewählt, weil es ein Beispiel für die angestrebte „frische“ Metapher enthält, sondern auch weil es – ganz nebenbei; es ist nicht mein Thema – zeigt, dass Reim oder Reimlosigkeit keine grundsätzliche Frage der Modernität ist:

⁴⁸ OED: „more“ *v.* 1 2. „To root, implant; to establish. *Obs.*“

⁴⁹ OED: „more“ *v.* 1 3. „To uproot, root *up*.“

⁵⁰ *The Serious Artist* (1913) 54: „[...] if the serious artist cannot attain this precision in verse then he must either take to prose or give up his claim to being a serious artist.“



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 *Bekentnis* 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 Schreibmaschinendurchschlag erhaltenen unveröffentlichten englischen Text besagt, von ihr unter dem Titel *Confession* ins Englische übersetzt worden ist.⁵¹ Die

⁵¹ „Translation of ‚Bekentnis‘“ (Nachlass Ausländer im Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf); der Text lautet: „I confess I belong // to earth and its / dan-

deutsche und englische Fassung sind sich in Aufbau und Struktur sehr ähnlich, die Konkreta einander in beiden Sprachen äquivalent. Ein wesentlicher Unterschied aber ergibt sich aus dem Verb, das den Titel aufnimmt: „Ich bekenne mich / zur Erde [...]“; „I confess I belong / to earth [...]“. „Bekenne“ kann einfach von der Präposition „zu“ gefolgt werden, bei „confess“ geht das nicht; „to confess to“ hieße die Bedeutung zu verändern oder zu verengen (sich zu einer begangenen Tat bekennen); „profess“ oder „stand up for“ oder ein anderes Wort hätte sie wählen können, damit wäre aber ebenfalls eine andere Bedeutung evoziert worden. Also fügt sie ein weiteres Wort hinzu, „belong“, das dann mit der entsprechenden Präposition, „to“, verknüpft werden kann. Dadurch aber wird die Aussage des Gedichtes eine viel persönlichere, und zwar in dem Sinne, dass die Sprecherin sich nicht nur zu irgendetwas bekennt, sondern dass sie als Person zu etwas oder jemandem gehört. Ganz besonders deutlich wird dies am Schluss des Gedichtes, wo der englische Text dieses zweite und nicht das erste Verb aufgreift „zum Menschen // bekenne ich mich / mit allen Worten / die mich erschaffen“ wird zu „to man // I belong / with all the words / creating me“. Im Deutschen sind die Worte also die eigenen Worte der Sprecherin (ihres Bekenntnisses), um die es geht und die sie erschaffen; im Englischen ist sie es, die zusammen mit den Worten, die sie erschaffen, zum Menschen gehört: Die Worte in dieser Sprache sind nicht unbedingt ihre eigenen; die Worte erschaffen sie als Partner in dieser Gemeinschaft. Darüber hinaus gibt es jedoch im englischen Text noch eine zweite Lesart: aufgrund der Möglichkeit, „belong with“ als „gehören zu“ zu lesen, ist sie es, die zu den Worten gehört; diese sind nicht nur ihre Schöpfer, sondern auch der Ort, an den sie gehört, „she belongs with the words“.⁵² Gerade das Wort der fremden Sprache also zeigt Rose Ausländer hier auf dem Weg zu der ihr eigenen, von ihr in der Muttersprache dann entfaltenen Thematik, dem Wort als schöpferische Person und der Sprache als einer Heimat, die auf keiner Landkarte zu finden ist.

gerous secrets // to rain snow / tree and mountain // to the motherly murderous / sun to water and / its flight // to milk and bread // to poetry / spinning the fairy-tale of man // to man // I belong / with all the words / creating me“.

⁵² OED: „belong“, v. 4.b. „orig. U.S.“