

EMILY DICKINSON: ÜBERLIEFERUNG UND PROPHETIE

1

Im Tal des Connecticut-River in Massachusetts, an der alten Poststraße von Albany nach Boston, liegt die kleine Stadt Amherst, in der Emily Dickinson im Jahre 1830 geboren wurde. Als sie 1886 in ihrem elterlichen Hause starb, hinterließ sie fast 1800 Gedichte, von denen nur sieben zu ihren Lebzeiten im Druck erschienen waren. Die sich über Jahrzehnte hinziehende Veröffentlichung ihres Werks – eine authentische Gesamtausgabe erschien erst 1955 – enthüllte sie als eine der größten lyrischen Begabungen Amerikas.

Humanistische Bildung und Buchkultur in Verbindung mit puritanischer Sittenstrenge und methodisch geförderter religiöser Selbsterneuerung bestimmten die Atmosphäre des kleinen abgelegenen Ortes am Anfang des vorigen Jahrhunderts. Die Fragen: „Bist du ein Christ? Hast du Hoffnung auf Gnade?“, von Freunden und Lehrern gestellt, waren von größter Aktualität für das heranwachsende Mädchen, und Emily verstand ihre Antworten im Sinne absoluter, den ganzen Menschen ergreifender Entscheidungen. Dieser Geist eines metaphysischen Radikalismus, übernommen von der Generation der „visible saints“, die zweihundert Jahre früher einen theokratischen Staat an der Massachusetts Bay errichtet hatten, bestimmt ihre Dichtung in allen ihren Phasen.

Ihr kritischer Scharfsinn trieb sie in die Rebellion. Schon in ihren frühen Briefen äußert sie sich über Orthodoxie und Dogma mit humoristischer Skepsis, und als sie mit der Welt Emersons und seinem von der deutschen Romantik beeinflussten „Transzendentalismus“ bekannt wurde, lernte sie die Quellen des religiösen Gefühls in sich selbst zu suchen. Zur Dichterin aber wurde sie erst durch ihre unglückliche Liebe zu einem verheirateten Geistlichen, den sie 1854 in Philadelphia predigen hörte. Diese Liebe erweckte sie zum Leben, zu sich, zum Dasein um seiner selbst willen. So waren es drei große Erfahrungen, die im Zusammenprall oder in unversöhntem Nebeneinander ihr Gedicht erzeugten: puritanisches Christentum (auf gleicher Ebene: Agnostizismus und religiöse Skepsis), der Glaube an die schöpferische Intuition, die Diesseits wie Jenseits aus sich hervorbringt, und endlich die Gewißheit der Immanenz des diesseitigen Lebens. Sie trieb jede dieser Haltungen bis zu ihrer äußersten Möglichkeit und war mit jeder in gleicher Weise identisch. Denn Wahrheit lag für sie nicht in der Übereinstimmung, sondern im

Widerstreit von Ideen, und eine angeborene Begabung für das Paradox half ihr bei der künstlerischen Verwirklichung¹⁾:

*The life we have is very great
The life that we shall see
Surpasses it, we know, because
It is infinity*

*But when all space has been beheld
And all dominion shown
The smallest human heart's extent
Reduces it to none*

(1162)

(Unser irdisches Leben ist ein großes Geschenk; das jenseitige der Zukunft übertrifft es, denn es ist die Unendlichkeit. Aber wenn aller Raum überblickt, alle Herrlichkeit gezeigt worden ist, dann wird all das durch die Reichweite des kleinsten menschlichen Herzens zunichte.)

Im Verlaufe der sechziger Jahre begann Emily Dickinson sich von der Welt zurückzuziehen. Ein Versuch, bei ihren literarischen Zeitgenossen (verkörpert für sie durch den Schriftsteller Th. W. Higginson) Verständnis für ihre Dichtung zu finden, schlug fehl. In der Abgeschiedenheit ihres elterlichen Hauses widmete sie sich ihrer Korrespondenz und Dichtung und endete schließlich als eine „recluse“, eine stadtbekannte, einsiedlerische Seltsamkeit.

2

Sie war religiös in jeder Regung ihres Wesens, aber des äußeren Rückhalts beraubt. Ihr Werk umschreibt die ganze tragische Reise, die von der christlichen Überlieferung ausgeht und über Kierkegaard und Rilke bis hinein in die Wüsteneien Nietzsches führt. Aber diese Entwicklung vollzieht sich in ihrer Dichtung nicht mit der inneren Logik und Konsequenz eines Geschehensablaufs, sie war vielmehr in all ihren Phasen jederzeit gegenwärtig, mit vertauschbarem Ausgangs- und Endpunkt:

*Far from love the heavenly father
Leads the chosen child
Oftener through realms of briar
Than the meadows mild*

*Oftener by the claw of dragon
Than the hand of friend
Guides the little one predestined
To the native land*

(1021)

¹⁾ Die den zitierten Gedichten beigelegten Zahlen beziehen sich auf die Anordnung der kritischen Ausgabe der Harvard University, herausgegeben von Thomas H. Johnson, Cambridge, Mass., 1955.

(Mit Strenge führt der himmlische Vater das Kind seiner Wahl, häufiger durch Distel und Dorn als über die sanfte Wiese; häufiger mit Drachenklaue als mit Freundeshand leitet er, der Vorbestimmung gemäß, sein Geschöpf in die Heimat.)

*Those dying then knew where they went
They went to God's right hand
That hand is amputated now
And God cannot be found*

*The abdication of belief
Makes the behavior small
Better an ignis fatuus
Than no illume at all*

(1551)

(Diejenigen, die vor Zeiten starben, wußten, wohin sie gingen: zur rechten Hand Gottes – die Hand wurde amputiert und Gott ist unauffindbar; wenn der Glaube abgedankt hat, wird alles Tun und Treiben so armselig; besser denn, einem Irrlicht zu folgen als ganz im Dunkel zu sein.)

Zwischen Geborgenheit im altkalvinistischen Prädestinationsglauben und jener äußersten Verlassenheit, die sich resigniert mit einem Trugbild begnügen möchte, geht Emilys Dichtung durch eine unübersehbare Vielheit von Übergangsstadien, mit wechselndem Übergewicht nach der einen oder der anderen Seite und Schwankungen der Waage innerhalb ein und desselben Gedichts. So wird etwa Gott durch die gebrochene Gefühlsweise der Verlegenheit erfahren (derselben Verlegenheit, die den späten Rilke nötigte, Gott von seiner Dichtung auszuschließen):

*Embarrassment of one another
And God
Is Revelation's limit
Aloud
Is nothing that is chief
But still
Divinity dwells under seal*

(662)

(Verlegenheit / der Menschen / vor einander und Gott ist die äußerste Grenze der Offenbarung; nichts wahrhaft Bedeutsames ist laut; schweigend ruht, unter Siegel, die Gottheit.)

Entwirklichte Welt, Gott aus der menschlichen Gemeinschaft vertrieben, daher fundamental gestörte Kommunikation zwischen Mensch und Gott, Mensch und Umwelt; das ist Emily Dickinsons Situation, es ist das Thema ihrer Biographie und Dichtung. Nur noch Teilbereiche des Irdischen waren für transzendente Wirklichkeit durchlässig; daher konnten Gottes Botschaften nicht anders als in äußerster Exklusivität empfangen werden. Zur Botschaft aber gehört auch der Bote, und wie Nietzsche und Rilke sich mit Zarathustra und dem Engel die „Zweiten

ihrer Einsamkeit“ erschufen, so empfing auch Emily Dickinson visionär erträumte Besucher. Sie war im wahrsten Sinne des Wortes eine „Heimgesuchte“, und ihre „Besucher-Gedichte“ bilden eine ganze Gattung für sich:

*The soul that has a guest
Doth seldom go abroad
Diviner crowd at home
Obliterate the need*

(674, Z. 1–4)

(Die Seele, die einen Gast hat, geht selten in die Fremde; ihr genügt die göttliche Gesellschaft zu Hause.)

Das Unsichtbare, mit dem allein Kommunikation möglich war, verkleidet sich in diesen Gedichten in die Sicht- und Sagbarkeit der Verschmelzung von Christus, Tod, der Erscheinung des Geliebten und „eternity“, der Ewigkeit, die für sie einen quasi-personalen Charakter hat. Stärker noch als dort, wo das Leiden selbst Thema ist, berührt hier ein Unterton von Tragik: auch der erhabenste Gast der Seele kann den Mangel an wirklich durchlebter menschlicher Beziehung nicht ausgleichen.

So bewegt sich ihre Dichtung in einem unbetretenen Kontinent religiöser Vereinsamung und Innerlichkeit, den sie mit kühnen, oft tollkühnen Vorstößen, als ein wahrer „metaphysical pioneer“, erobert und kultiviert. Unter den großen „Enterbten“ ist wohl Kierkegaard ihr nächster Verwandter; in der Tat ließe sich eine Anthologie anlegen, in der das Gedicht das Wort des Philosophen nicht nur deuten, sondern geradezu illustrieren würde. Ein Beispiel dafür ist das folgende 1864 geschriebene Gedicht; in seinen zwölf Zeilen gibt es die Quintessenz von all dem, was Kierkegaard unter der „Bewegung des unendlichen Verzichts auf die Zeitlichkeit“ verstanden hat (die „Bulletins“ der zweiten Zeile sind eine Anspielung auf die Kriegsbuletins des Bürgerkrieges):

*The only news I know
Is bulletins all day
From immortality*

*The only shows I see
To-morrow and to-day
Perchance eternity*

*The only one I meet
Is God — the only street
Existence — this traversed*

*If other news there be
Or admirabler shows
I'll tell it you*

(827)

(Die einzige Nachricht, die mich erreicht, ist immerwährende Botschaft von der Welt der Unsterblichkeit. Die einzigen Spiele, die ich sehe, heute und morgen: Verheißungen der Ewigkeit. Der Einzige, dem ich begegne, ist Gott – der einzige Weg das Sein – liegt dieser hinter mir und mehr sollte zu berichten, wunderbarer das Spiel sein: du hörst von mir.)

Absichtliche und ironische Inkongruenz läßt in diesem Gedicht vier Wirklichkeitsbezirke durch Prall und Gegenprall auseinandertreten: nichtige zivilisatorische Kommunikation (die „bulletins“), ästhetisches Betrachten und Genießen (die „shows“, die allein ernst genommene Beziehung zum Unendlichen (Kierkegaards „ethische Phase“) und eine höchste, das Sein selbst hinter sich zurücklassende Wirklichkeit, die unsagbar ist und deren Eintreffen selbst im Ungewissen liegt (die „religiöse Phase“, hier dichterisch nach außen verlegt). In diesen wie in vielen anderen ihrer Sprachschöpfungen erscheint Emily Dickinson wie eine Kierkegaardsche Idealfigur. Zwar war sie vollkommen frei von Sündenbewußtsein und andersartig in Stil und Ausdruck, aber die Paradoxie des Glaubens, der un-Hegelsche Dualismus Mensch-Gott, die Transzendierung des Zeitlichen in kompromißloser Innerlichkeit, der horror religiosus, der prinzipielle Verzicht auf die Auflösung des Widerspruchs: mit all dem war sie von Grund auf vertraut.

3

Sicher darf man Emily Dickinson nicht nur abendländisch verstehen; wenn aber unsere Betrachtung die europäischen Parallelen betont, so lag bisher das Schwergewicht in der anderen Richtung. Die amerikanische Dickinson-Literatur sah naturgemäß ihre Hauptaufgabe in der Beistellung des heimatlichen kulturellen Hintergrundes – so etwa die bedeutende Biographie von G. F. Whicher, die Emersons Philosophie, Puritanismus und amerikanischen Humor als die wichtigsten ihrer heimischen Quellen nennt. Ganz ein Kind ihres Landes ist Emily Dickinson, wenn sie, in Negierung aller autoritativen Wertsetzung, die Verwirklichung des Selbst in Unabhängigkeit von der Umwelt vertritt¹⁾; und daß die Heimgesuchte zugleich eine moderne Form von Stoizismus entwickelt hat, ist sicher eine der augenfälligsten Paradoxien ihres weltanschaulichen Pluralismus. Wie alle emanzipierten Religiösen, stand sie in einem Wagnis: „Finite to fail, but infinite to venture“, sagt sie ganz im Sinne Kierkegaards, oder „I ventured all upon a throw“; dieses Wagnis aber ist – amerikanisch – ihr eigenstes, ohne ein „Getragensein“ irgend-

¹⁾ Erinntet sel jedoch auch an die Symptome der Krise in den Werken der anderen großen Dichter der Neuen Welt, Poe, Melville, Hawthorne und Thoreau, und an die traditionelle Rolle des „Dissenters“ in den angelsächsischen Kulturen.

welcher Art. (Dagegen empfand Rilke, überpersönlichen Kräften zugeneigt, den Menschen als ein Wagnis seines Seinsgrundes, nur um „einen Hauch wagender“ als Pflanze oder Tier). Aus dieser Situation erklärt sich auch ihre Beziehung zum schöpferischen Prozeß. Schönheit ist für sie „nature's fact“, ein Teil der Natur, an der sie als Wagende und Schaffende keinen Anteil hatte. „Beauty be not caused – it is“, sagt sie an anderer Stelle und schrieb über ihr Dichten, als wäre es Philosophieren (nicht abstrakt-logisches, sondern erleuchtetes):

*Your thoughts don't have words every day
They come a single time
Like signal esoteric sips
Of sacramental wine*

(1452, Z. 1–4)

(Nicht jeden Tag findet der Gedanke sein Wort: einmalig spendet ihn als erlesener Tropfen der heilige Wein.)

Ihr Fall war der eines poetischen Genius, dessen stärkste Antriebe philosophisch-religiöser und in diesem Sinne intellektueller Natur waren. In ihrer gestaltenden Arbeit zwang sie dieser Konflikt zu dem prinzipiellen Verzicht auf natürliches Strömen, zur Konzentration auf die apodiktische Aussagequalität metrischer Werte und ein bis zum Äußersten getriebenes Verdichten im Sprachlichen, das in vielen Fällen einer Latinisierung des Englischen gleichkam. Ihre Gedichte wirken wie geschält, nur der Kern bleibt übrig, ein Kraftzentrum von brennender Intensität. Der kurze Vierzeiler, den sie von ihrem Hymnal übernahm, war das enge Gehäuse, die Schnürung, derer sie sich am liebsten bediente und deren Zwang sie durch ihre von der Avantgarde der zwanziger Jahre so begeistert begrüßten Freiheiten mit Grammatik, Syntax und Reim ausglich. Im reinen Gleichklang des Reims muß für sie überhaupt etwas Sinnloses gelegen haben; in einem Brief an Higginson nennt sie ihn einmal „the jingle which cools my tramp“, das Klingeln, das den heißen Gang kühlt. Nicht nur die Sonne (so sagt die Dichterin über den Schaffensprozeß) bringt die Essenz der Rose, das Rosenöl, heraus – sie ist auch „das Geschenk der Schraube“:

*Essential oils are wrung
The attar from the rose
Be not expressed by suns alone
It is the gift of screws*

(675, Z. 1–4)

Von ihrem Vater Edward Dickinson, einem angesehenen Juristen und Parlamentarier, übernahm sie die (in ihrem Werk transzendental umgedeuteten) legalistischen Wendungen, an denen ihre Sprache so reich

ist; über zweihundert sind nachgewiesen worden. Der lateinischen Sprache galt ihre große Liebe während ihrer unregelmäßigen Schul- und College-Jahre. Man darf vermuten, daß sie durch lateinische Poesie, insbesondere das stoizistische Epigramm des Horaz und Seneca, stärker beeinflußt wurde als durch irgendeine andere historische Form der Dichtung. Der doppelte Ursprung der englischen Sprache aus angelsächsischen und romanischen Wurzeln hat sich wohl für jeden, der in ihr gedichtet hat, als ein Geschenk des Himmels erwiesen, und schon Shakespeare arbeitet mit dem Gegensatz zwischen dem Präzisionsgehalt der lateinischen und dem Assoziationsgehalt der angelsächsischen Wortstämme (erinnert sei dagegen an Rilkes Mißlingen in der versuchten Assimilation von Fremdworten). Emily Dickinson aber ist von lateinischen Worten förmlich besessen und es kann vorkommen, daß ihr Gedicht in ihnen erstickt. Das Bedürfnis nach Präzision war ihr eingeboren. Oft aber behandelte sie ihre abstrakten Begriffe so, als wären sie lebendige Wesenheiten („immortality“ schickt Bulletins aus), und verdunkelt damit ihre Bedeutung. Ihr gelingt dann nur der linguistische Schein der Präzision – und das wirft ein Schlaglicht auf die vielleicht tiefste der inneren Paradoxien ihres Werks, das sich bemüht, der irrationalen Nichtigkeit menschlichen Daseins vor Gott mit schärfsten rationalen Mitteln beizukommen.

Emily Dickinson hat sich und ihre Aufgabe in einer kurzen Schlüsselformel von vier Worten zum Ausdruck gebracht; sie findet sich in einem Brief an Higginson aus dem Jahre 1862. Sie bittet den Literaturgewaltigen um Kritik; sein Lächeln, so sagt sie, würde sie nicht abschrecken: „My business is circumference.“ Zu erwarten wäre gewesen: „My business is good poetry.“ Aber der tiefere Sinn ihrer poetischen Bemühungen kommt hier plötzlich und unerwartet herauf: der „Umkreis“ im Sinne des Kreisens um Gott. Die Form ihrer Aussage ist ironisch: der gott-undurchlässige Teil der Welt wird mit dem gott-bezogenen verkoppelt und so durch Kontrast die Natur beider definiert – und abstrakt: „circumference“ ist ein Begriff der Geometrie. Inhaltlich macht sie Form und Schönheit zum bloßen Mittel, die Artikulation der religiösen Erfahrung zum Zweck und Beruf. Und hält man Emilys knappe Äußerung neben Rilkes breit-akkordisches „Ich kreise um Gott“, so wird an der andersartigen Behandlung des gleichen Symbols der ganze Gegensatz zwischen diesen beiden Naturen und Begabungen fühlbar.

Ein gutes Beispiel für Emily Dickinsons Technik in einer Phase reifen Gelingens ist das vielbewunderte „The soul selects her own society“. Das Thema ist tragisch und komplex: die Seele erwirbt mit dem Akt der Wahl göttliche Mündigkeit (unbewußt sieht sich die Dichterin hier

in der Rolle des wählenden Gottes ihrer Vorfahren), versteinert dadurch und wird unfähig, sich mitzuteilen. Die mit der Vierhebigkeit der ersten Zeilen kontrastierende lakonische Zweihebigkeit der zweiten und vierten unterstreicht die Unwiderruflichkeit der Situation und überträgt zugleich die Härte des Steins ins Metrische. Die ersten und dritten Zeilen, in denen die Beschreibung intellektueller Prozesse überwiegt, enthalten die lateinischen Wortstämme; die zweiten und vierten mit ihrer räumlichen Symbolik, die nur am Schluß durch ein Qualitätssymbol abgelöst wird („Like stone“), beschränken sich auf angelsächsische Wurzeln, mit der Ausnahme des „obtrude“ (das bei Emily ursprünglich „present“ hieß) in der ersten Strophe.

*The soul selects her own society
Then shuts the door
On her divine majority
Obtrude no more*

*Unmoved she notes the chariot's pausing
At her low gate
Unmoved an emperor is kneeling
Upon her mat*

*I've known her from an ample nation
Choose one
Then close the valves of her attention
Like stone*

(303)

(Die Seele bestimmt ihren eigenen Kreis und verriegelt dann die Tür; wisse, sie ist nun mündig wie Gott. Ungerührt sieht sie den Wagen vor ihrer irdischen Pforte halten; regungslos kniet ein König auf ihrer Fußmatte. Ich weiß, Einen hat sie erwählt von vielen und sich dann verschlossen wie Stein.)

Das „I've known her“ der neunten Zeile objektiviert die Darstellung, deren geplante Eiseskälte alle Emotionalität ohnedies in den fernsten Winkel des Weltalls verbannt hat, in einer im Deutschen schwer wiederzugebenden Weise. Die Wahl des Einen wird zum Gegenstand eines Wissens, und darüber hinaus eines Wissens der Vergangenheit.

4

„Soul, wilt thou toss again“, beginnt eines ihrer frühen Gedichte (139); die Seele schleudert den Würfel:

*By just such a hazard
Hundreds have lost indeed
But tens have won an all*

(Hunderte haben in solch einem Spiel verloren, aber einige wenige haben ein All gewonnen.)

Zwölf Jahre nach Emily Dickinsons Tod sah sich einer der größten Dichter des ausgehenden Jahrhunderts gleichfalls als Würfelspieler zwischen Himmel und Erde. Während aber Mallarmé am Anfang seines berühmten Gedichts¹⁾ das Schwergewicht auf die tragische Unvermeidbarkeit des Gefahrenmoments legt, sah Emily in der Ungewißheit ihr eigentliches Lebenselement. Sie wohnte im „Lande des Möglichen“; bedeckt war es von den ewigen Giebeln des Himmels, und wenn man die schmalen Hände ausbreitete, so konnte man vielleicht das Paradies auffangen. In diesem Lande schien auch das Unmögliche in Reichweite zu liegen; unersättliche (und auch unchristliche!) metaphysische Neugier trieb sie in unausgesetztes Fragen hinein, das sich aber immer seiner eigenen Aussichtslosigkeit ironisch bewußt war. Nach einer Krankheit, während derer sie sich dem Tode nahe fühlte, konnte sie schreiben:

*Next time to stay!
Next time the things to see
By ear unheard
Unscrutinized by eye* (160, Z. 12–15)

(Das nächste Mal bleiben zu dürfen! Das nächste Mal zu erfahren, was noch kein Ohr gehört, kein Auge erforscht hat . . .)

Was sie aber immer wieder drängte, das Unbegreifliche des Todes auszudrücken, war nicht nur ihr spekulativer Geist: es war auch ihr Verhaftetsein im Leben. Gerade an diesem Gegenstand erweist sich ihr Vitalismus. Wer sagen konnte: „Nothing is irrevocable but ourselves“ (in Einklang mit der neunten Elegie Rilkes) und: „Anguish is absolute“, mußte sich auch in den Gegensatz zu der jahrhundertelangen geistlichen und lyrischen Tradition stellen, die den Tod als Übergang ansah und damit sinnvoll göttlichem Plan zuordnete. Wie der Schmerz, so ist auch der Tod für sie „absolut“ und sie wird nicht müde, den „Stachel“, den ihre Vorfahren dem Tode abgerungen hatten, neu zu schaffen und zu schärfen. So nennt sie die Toten „fictitious people“, für die der Gang der Jahre, der „Wellenschlag der Firmamente“ so geräuschlos wird wie Punkte auf einer Schneescheibe; das, was noch vor einer Stunde menschlichen Gruß erwiderte, ist jetzt unheimlich entrückt, auch ein Gast vom Paradies kann es nicht mehr zum Glühen und Grüßen bringen:

¹⁾ Un coup de dés jamais n'abolira le hasard
Quand bien même lancé dans des circonstances éternelles
Du fond d'un naufrage

Derselbe Gedanke, ganz ins Negative gewendet, ist Kafkas: „Einmal dem Fehlläuten der Nachtglocke gefolgt – es ist nie wieder gutzumachen“ (der letzte Satz des „Landarzt“).

*Had it a guest from paradise
Nor glow would it, nor bow*

Einzig und unvergleichbar ist das silberne Schweigen, die steinerne Ruhe:

*Match me the silver reticence
Match me the solid calm*

(778, Z. 3–4, 7–8)

Sie kann aber auch in ein und demselben Gedicht den Tod als absolutes Faktum und zugleich die Gewißheit des Jenseits zum Ausdruck bringen, oder das eine oder andere, wenn nicht gar beides, eigentümlich verklau-sulieren und in Frage stellen; unerschöpflich ist sie in ihren Möglichkeiten der Vieldeutigkeit. Ein Beispiel dafür (und zugleich für die künstlerische Verschmelzung ihrer philosophischen Widersprüche) ist das folgende sybillinische Gedicht ihrer Spätzeit:

*Than heaven more remote
For heaven is the root
But these the flitted seed
More flown indeed
Than ones that never were
Or those that hide and are*

*What madness by their side
A vision to provide
Of future days
They cannot praise*

*My soul to find them come
They cannot call they're dumb
Nor prove nor woo
But that they have abode
Is absolute as God
And instant too*

(1436)

(Sie/die Toten/sind weiter entrückt als der Himmel, denn der Himmel ist der Ursprung, sie aber sind der verflatterte Samen, verflögner noch als die, die niemals waren, oder die, die sind und sich verbergen. Welche Verblendung, an ihrer Seite eine Aussicht auf die Zukunft herzurichten, die sie nicht preisen können . . . Seele, geh aus, sie zu suchen; sie können nicht rufen, sie sind stumm – und nicht beweisen, nicht werben; aber daß sie eine Wohnstatt haben, ist absolut und gegenwärtig wie Gott.)

Vieldeutig und wandelbar wie Emilys Bild des Todes ist auch ihre „eternity“, die (vitalistisch) das „here and now“, die Erfüllung des Ich in der Selbstverwirklichung, das Jenseits der christlichen Überlieferung

oder auch so etwas wie Rilkes „Weltraum“ bedeuten kann, wenn sie etwa in einem ihrer späten Briefe sagt, die Ewigkeit wäre um sie wie das Meer. Der einzige Unterschied zwischen ihrem Immanenz-Transzendenz-Problem und dem Rilkes ist der, daß sie es nie als solches empfunden, es nicht aus sich herausgestellt, sondern in ihm gelebt hat¹⁾.

Ihre transzendentalistischen Gedichte haben einen eigenen Klang; die wenigsten unter ihnen sind didaktisch, und die sprachlose Begeisterung der mystischen Erhellung durchdringt ihr Sagen des Unsagbaren:

It's like the light

A fashionless delight

It's like the bee

A dateless melody

It's like the woods

Private like the breeze

Phraseless — yet it stirs

The proudest trees

It's like the morning

Best when it's done

And the everlasting clocks

Chime noon

(297)

(Es ist wie das Licht: beispieldlose Seligkeit; es ist wie die Biene: zeitlose Melodie; es ist wie die Wälder, in sich beschlossen wie der Wind, sprachlos, und doch bewegt es die stolzen Bäume; es ist wie der Morgen, am besten wenn es vorüber ist und die ewigen Glocken Mittag läuten.)

So war Emily Dickinson der Immanenz des Lebens, der absoluten Wirklichkeit Gottes und mystischem Transzendieren in gleicher Weise hingegeben. Gleichgewichtig neben diesen Haltungen behauptet sich in ihrer Dichtung die agnostische, am stärksten ausgeprägt in ihrem Verhältnis zur Natur und zum Tode, aber in gleicher Weise durchgeführt am Thema des existentiellen Dunkels, das durch ihr ganzes Werk geht.

Das Gefühl des Ausgesetztseins war mit ihr schon in ihren Anfängen. Sie vergleicht ihr Schicksal in romantischen Bildern mit dem lichtlosen Wasserrad und dem mystisch verankerten Schiff. Ihre Zeile: „I sing to keep the dark away“ hätte dem Rilke der rühmenden Periode eine tiefe Affinität enthüllt, und in einem paradoxen und tragischen Fragment ihrer letzten Jahre vereinigt sie die Frage: warum eilen wir uns ab im Zeitlichen des Diesseits, da wir doch überall in gleicher Weise von der Unsterblichkeit „behelligt“ werden, mit der dichterischen Beschwörung

¹⁾ Über Immanenz und Transzendenz bei Rilke vgl. Erich Heller, „Rilke und Nietzsche“ in seiner Essay-Sammlung „Enterbter Geist“, insbesondere seine Ausführungen zur neunten Elegie.

der Weltnacht, die mildtätig das Auge mit Ungewißheit über den Gang des Seinsgeschicks verhängt:

*Why should we hurry — why indeed
When every way we fly
We are molested equally
By immortality
No respite from the inference
That this which is begun
Though where it's labors lie
A bland uncertainty
Besets the sight
This mighty night*

(1646)

[Anm.: Der Satz, der mit „No respite“ beginnt, ist unvollendet geblieben wie der Seinsbeginn selbst, auf den er sich bezieht; vollendet wurde nur der einschränkende Nebensatz, der mit „Though“ anfängt.]

Emily konnte an Gott, Sein und Ewigkeit verzweifeln, aber niemals am Zweifel selbst. Sie wußte, daß er als „Schweben in der erfüllten Ungewißheit“ (Jaspers) die Quelle ihrer schöpferischen Kräfte war: „The riddle we can guess / We speedily despise“ – ein Rätsel, das wir raten können, gilt uns nichts; „Security is loud“, sagt sie in einem anderen Gedicht – Geräusch und Stille verhalten sich in ihrem Werk überall wie Unwesen zu Wesen. Sie verachtete Beweis: „Too much of proof affronts belief“ – und verklärte die „Süße Skepsis des Herzens“.

Die Kühnheit und Eigenart dieser Position sei durch einen Blick in das andere Lager noch schärfer beleuchtet. Die devotionale Lyrik der Droste-Hülshoff betrachtet die religiöse Verstörung als ein Symptom krankhaft erregter Leidenschaft:

*Ob wir einst nicht lächelnd sehen
Der Verstörung Wort,
Wie es hing an einem Faden,
Der, zu hart gespannt,
Mit entflammtem Blut beladen
Sich der Stirn entwand?*

Emily Dickinson hätte diese Worte nie sagen können und auch nicht zu sagen brauchen. Ihre Verstörung war ein Teil ihrer eigensten Wahrheit, die sie nicht hätte verleugnen können, ohne sich selbst dabei zu verlieren.

5

Die Verwandtschaft zwischen Emily Dickinson und Rilke liegt nicht nur in der gelegentlichen Gleichheit von Bildern¹⁾. Beide litten vielmehr an dem gleichen Wirklichkeitsproblem. Ein Teil der Welt war unassimilierbar geworden, während ihnen doch die unerschütterliche Gewißheit einer Verbindung dieser Welt zu einer höchsten Seinsrealität zu allen Zeiten bewußt war. Beide mußten, in Rilkes Worten, „den Tod zerringen“. Und für Emily Dickinson wie Rilke war die Natur ein Stück freier, nicht durch die Beziehungslosigkeit menschlichen Tuns verdunkelter Wirklichkeit. Emily Dickinsons Tiergedichte werden erst durch Rilkes achte Elegie und seinen Begriff des „Offenen“ verständlich.

Während aber Emily Dickinson den ihr entfremdeten Teil der Welt auf dem Umweg über die Ironie in ihr Kunstwerk einzubauen verstand, brachte Rilke mit dem existentiell Unzuträglichen ein Element der Dissonanz in seine Dichtung herein. Das, was für ihn außerhalb des „Bezugs“ zum Ganzen des Seins stand, wurde auch künstlerisch zum Fremdkörper. Und das darf uns nicht wundernehmen. Rilkes tiefstes Bestreben ging dahin, alle Grenzsetzungen und Unterscheidungen aufzulösen und in die Einheit einer durch das göttliche Pneuma bewegten, ganz und gar beseelten Welt zu überführen.

*Durch alle Wesen reicht der eine Raum:
Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,
ich seh hinaus, und in mir wächst der Baum.*

Der Pantheismus, für den Bilder dieser Art Zeugnis ablegen, ist seinerseits der weltanschauliche Niederschlag einer künstlerischen Disposition, die im Zusammenklang mit dem (im Werk mitgeschaffenen) Rhythmus der Natur spielt und singt. Die anspruchsloseste Zeile von Rilke verleugnet nicht das musikalische Gefälle einer in Harmonie mit dem Ganzen der Welt ablaufenden Bewegungsrichtung. Er ist in dieser Hinsicht (nur von Anlagen und Impulsen, nicht von denkerischen oder künstlerischen Umsetzungen ist die Rede) mit Goethe, im Reich der Musik mit Mozart und Schubert zusammenzusehen, und es ist wohl kein Zufall, daß sich das Sprachwunder seines letzten Gedichts: „Taube, die draußen blieb“, so zwanglos in den Rhythmus der Osterchöre aus Goethes „Faust“ einfügt.

Es ist diesem Typus eigentümlich, daß er sich zwar tragisch, aber

¹⁾ Hier kommt bei beiden altes mystisches Symbolgut zum Vorschein; so hat Emily ihre „circumference“ wahrscheinlich von Sir Thomas Browne übernommen.

nicht negativ zum Ausdruck bringen kann. Mit seiner dem beseelten Singen verschriebenen Begabung hätte Rilke die künstlerische Harmonie seines Werks nur retten können, wenn er den unbeseelten, gottverlassenen Teil von ihm ausgeschlossen hätte. Das war ihm aber nicht möglich. Die Weltzeit war dafür zu weit vorgeschritten; mit all den Entlegenheiten einer hypertrophischen Sensitivität, derer er fähig war, wäre das doch einer Rückflucht ins Idyll gleichgekommen. So blieb denn nichts übrig, als Zivilisation, Technik und unechte oder gar ekelhafte Ersatzwirklichkeit, die grüne Frucht des Todes und das Postamt am Sonntag mit ins Gedicht aufzunehmen und all das, so gut es eben ging, mitsingen und mitklingen zu lassen, wiewohl es gerade als absolut negativ verstanden werden sollte. Und damit ist etwas Falsches in Rilkes Dichtung hineingekommen, das die Musik des Sprachlichen nicht nur nicht vergessen läßt, sondern geradezu erzeugt.

So heißt es etwa in dem das Thema der Maschine abhandelnden Sonett: „O das Neue, Freunde, ist nicht dies“:

*Glaubt nicht, daß die längsten Transmissionen
schon des Künftigen Räder drehn.
Denn Aeonen reden mit Aeonen.*

Daß die Transmissionen (mit Recht!) als nichtig erklärt werden, zugleich aber klingen müssen wie die Aeonen, als wären auch sie Teil des gotthaltigen Ganzen – das ist die Krankheit dieses Gedichts, der Niederschlag der schicksalhaft-historischen Konfliktsituation des Dichters.

Amerika war immer ein ungünstiger Boden für den Pantheismus. Die Natur war der widerspenstige Feind, dem Land und Leben abgerungen werden mußten; zudem sah der Puritanismus in der Vermischung von Schöpfer und Geschaffenem eine der verwerflichsten Häresien. So sind auch in Emily Dickinsons Werk Subjekt und Objekt, Mensch und Ewigkeit wenn auch in ständigem Kontakt, so doch streng voneinander geschieden, und es ist nur dann, wenn ihr die Gestalt des Geliebten mit der Christi oder des Todes verschwimmt, daß sie den puritanischen Widerstand gegen die Kreaturvergötterung aufgibt. Sie brauchte daher die entfremdete Moderne nicht in Musik verwandeln wie Rilke, sondern konnte sie realistisch mit Namen nennen; sie war für sie ebenso gegenständlich-draußen wie die Natur oder die Ewigkeit. Ihr dichterisches Medium war ohnedies eine hochintellektuelle Fassung der amerikanischen Zivilisationssprache, die die auszustoßenden Erscheinungen eben dieser Zivilisation bruchlos aufnehmen und als auszuschheidende nennen konnte, wo sie sich nicht in den Dienst der absichtsvollen Inkongruenz stellte.

So konnte sie etwa in einem meisterhaften kleinen „Bulletin“ der Technik ihren Platz zuweisen, in einem dichterischen Mikrokosmos von sieben Zeilen, in dem sie sich wieder des Gegensatzes von laut und leise bedient, um die schon im vorhinein in zwerghafte Dimensionen überführte Unwirklichkeit zu definieren:

*Life and death and giants
Such as these are still
Minor apparatus – hopper of the mill
Beetle at the candle
Or a fife's fame
Maintain by accident
That they proclaim* (706)

Die Maschine sowohl wie das zirpende Insekt in der Mühle (Gerede und Geschwätz), der die Kerze umschwirrende Käfer und der Tagesruhm eines Pfeifers (oder einer Pfeife, d. h. eines Pfiffs, eines Klangfabrikats) – das alles kann nur durch Zufall oder Unfall („accident“ heißt beides) an seinen „Proklamationen“ festhalten. Selten ist wohl der Lärm des Tages nachdrücklicher entwaffnet und auf seine Sinnlosigkeit zurückgeführt worden, und in der Kürze des Gedichts selbst liegt die überlegene Verachtung eines humoristisch-unpolemischen Geistes.

Häufig gibt sie nur indirekt Auskunft über die Natur des für sie Unassimilierbaren. Wenn sie etwa sagt: „I like a look of agony / Because I know it's true“, so mißt sie damit die Halbwahrheit des Lebendigen an der Wirklichkeit des Sterbens; ihre unvergleichliche Frage, die das moderne Amerika so sehr angeht: „But how shall finished creatures / A function fresh obtain“ stellt die zivilisatorische Scheinvollendung an den Pranger. Sie kann die ganze Welt der Erscheinung mitsamt ihren Ordnungen als zeitlich, d. h. endlich-trügerisch erklären: „Color, caste, denomination / These are time's affair“ und kleine antirationalistische Spitzen und Ausfälle durchsetzen ihr ganzes Werk. Sie setzt die Namen von Sternen oder von Bäumen in Anführungsstriche, um den Abstand der Klassifikation vom Wesen zu bezeichnen; besonders in ihren Tiergedichten sieht sie es darauf ab, den „offenen“ Bereich des Tiers – dessen Namen sie gerne verschweigt – von den Gehäusen rationaler Zuordnungen zu befreien. Das führt dann zu Behauptungen von der Eigenart des „The pedigree of honey / Does not concern the bee“; häufig finden sich Absetzungen wie „recordless“, „perceiveless“, „reportless“ – „report“ und „record“ sind organisierte, d. h. nichtige Kommunikation, und wenn sie von Schmetterlingen erzählt, die durch das Firmament

schritten, „circumference“ entdeckten, auf schimmernder See davonsegelten, ohne ihr dann am Ende zu berichten, ob sie von dem fernen Vogel angesprochen wurden oder ob ihnen im Meer des Äthers ein Kaufahrteschiff begegnet ist, so will sie damit sagen, daß das Nachrichtenwesen in den Bereich des „Offenen“ nicht hineingehört, womit es dann als das Verschließende, Verstellende an seinen Platz gewiesen wird.

6

Es ist die Eigenart der Tier- und Naturgedichte Emily Dickinsons, daß sie die beobachtete Erscheinung mit dem gleichen Atemzug transzendental aneignen und als unergründlich herausstellen und damit wegstoßen. Das berühmte „A bird came down the walk“ nimmt den Vorgang, in dem die Natur sich entzieht, erzählungsmäßig auf; nach der minutiösen und sinnfälligen Beschreibung des Annäherungsversuchs scheint mit dem Flügelschlag des Vogels das Gedicht selbst zu entschweben:

*He glanced with rapid eyes
That hurried all around
They looked like frightened beads I thought
He stirred his velvet head

Like one in danger, cautious
I offered him a crumb
And he unrolled his feathers
And rowed him softer home

Than oars divide the ocean
Too silver for a seam
Or butterflies, off banks of noon
Leap, splashless as they swim* (328, Z. 9–20)

(Er blickte mit raschen Augen, die in alle Richtungen jagten – sie sind wie erschreckte Korallen, dachte ich – er rührte seinen samtene Kopf, wie in Gefahr, behutsam; ich bot ihm eine Krume und er breitete seine Federn aus und geleitete sich sanfter nach Hause als Ruder, die den Ozean teilen, auf dessen Silber keine Naht gesehen werden kann – oder wie Schmetterlinge, die sich, geräuschlos im Schwimmen, von den Ufern des Mittags herablassen.)

So entläßt sie den Vogel ins „Offene“, in die „circumference“ hinein. Sie stand mit der Tierwelt im Verhältnis vertrauter und sogar ekstatischer Intimität und verwies sie doch durch die Art ihres Vergleichens in den Bereich des Geheimnisses. Häufig paraphrasiert sie über das „Offene“ mit dem Material menschlicher Zweideutigkeit. So nennt sie den Pirol einen Epikuräer und Dieb, den Jesuiten der Obstgärten, der betrügt,

während er bezaubert; in einem ihrer kleinen Meisterstücke vergleicht sie das Leben der Ratte mit dem eines schnell erwischten Hochstaplers. Unerschöpflich ist sie in Variationen dieser Art. Sie umrahmt den Gesang der Grillen im Spätsommer mit der seltsamsten Mischung von katholisch-christlichen und heidnischen Symbolen und bringt auf diese Weise das durchaus Unheimliche, das „ganz Andere“ dieser Naturerscheinung heraus:

*Further in summer than the birds
Pathetic from the grass
A minor nation celebrates
It's unobtrusive mass*

...

*Antiquiest felt at noon
When August burning low
Arise this spectral canticle
Repose to typify*

(1068, Z. 1–4, 9–12)

(Später im Sommer als die Vögel zelebriert ein unbedeutendes Völkchen seine bescheidene Messe; sein rührendes Pathos klingt vom Grase herauf... urältest empfunden am Mittag, wenn das verglimmende Feuer des August diesen geisterhaften Lobgesang heraufbeschwört, als Sinnbild des Ruhens...)

Wie Emily Dickinson hat sich auch Rilke – und aus verwandten Impulsen heraus Kafka und die expressionistische Malerei – dem Tier auf mehr als eine Weise anzunähern versucht. Für beide war es gerade infolge seiner letzten Unsäglichkeit ein Ansporn zu konzentriertester Betätigung der dichterisch gesteigerten Beobachtungsgabe, als wäre durch höchste Anspannung der fünf Sinne die Befreiung von ihnen möglich. Die Erfahrung der Fremdheit überträgt sich in die eigentümliche Magie der Gleichklänge in Rilkes „Papageienpark“; in der „Schwarzen Katze“ überwältigt den Dichter vollends die Aussichtslosigkeit des Versuchs. Aber in seiner Verzweiflung, die Einheit der Welt durchbrochen zu sehen, gebraucht er Bilder von einer Wildheit, die Emilys humoristischer Reserviertheit nicht gelegen waren:

*Ein Gespenst ist noch wie eine Stelle
dran dein Blick mit einem Klange stößt
aber da an diesem schwarzen Felle
wird dein stärkstes Schauen aufgelöst:*

*wie ein Tobender, wenn er in vollster
Raserei ins Schwarze stampft
jählings im benehmenden Gepolster
einer Zelle aufhört und verdampft.*

Der eigentliche Gegenstand der Rilke-Dickinsonschen „Naturlyrik“ ist nicht die Natur, sondern das Problem ihrer Aneignung und Transzendierung. Beide sind sich einig in der Ausmerzungen der Fassaden und der registrierenden Weise des Zugangs:

*We spy the forests and the hills
The tents to nature's show
Mistake the outside for the in
And mention what we saw* (1097, Z. 5–8)

(Wir erkunden die Wälder und Hügel, die Zelte des Theaters der Natur, verwechseln das Außen mit dem Innen und reden über das, was wir sahen.)

Und Rilke:

*Wir machen mit Worten und Fingerzeigen
uns allmählich die Welt zu eigen,
vielleicht ihren schwächsten, gefährlichsten Teil.
Wer zeigt mit Fingern auf einen Geruch?*

(Sonette an Orpheus, I, 16)

Wehmütig betet Rilke die „ewige Kindheit“ der Natur an – er hat keinen Teil an ihrem „innigen Schlafen“. Emily ist von Anbeginn grundsätzlich draußen und, gemessen an Rilke, problemloser in der Inkongruenz. Die Natur bleibt immer Objekt; ob allerdings alltägliches oder manifest-göttliches, ist bedingt durch die Einstellungsweise der wahrnehmenden Sinnlichkeit, „the fashion of the ear“ – die Melodie ist nicht im Baum, sondern „in dir“:

*The „tune is in the tree“
The skeptic sheweth me
„No Sir in thee“* (526, Z. 13–15)

Rilke benutzte die gleiche Symbolsprache im ersten der Sonette an Orpheus, aber für ihn ist Orpheus' Gesang identisch mit dem „Baum im Ohr“ und dem Baum der Natur mit seiner „reinen Übersteigung“ (Rilkes charakteristisches Transzendieren: ein Überströmen, dessen „Reinheit“ in keinem Gegenüber mündet.)

Wenn die Melodie in mir ist, kann ich über den Baum nichts wissen. Darum ist Emily auch dann agnostisch, wenn sie sich die Natur emotional aneignet. In „Four trees upon a solitary acre“, einem ihrer größten Naturgedichte, scheint sie mit ihrer Kunst analytischer Objektivierung zum Geheimnis des Seins selbst vorzudringen; es ist, als fielen alle Schleier bis auf den letzten, endgültigen. Wieder benutzt sie ein transitives Verb (maintain) intransitiv: reine Dauer hat kein Objekt. Die Sprache ist legalistisch und von fast fanatischer Präzision. Und doch ist

ein Singen in diesem Gedicht, durch Sonne und Wind hindurch. Das Wesen der Welt ist uns verschlossen, aber sie erreicht uns noch als Atemzug.

*Four trees upon a solitary acre
Without design
Or order or apparent action
Maintain.*

*The sun upon a morning meets them
The wind
No nearer neighbor have they
But God.*

*The acre gives them place
They, him, attention of passer-by
Of shadow or of squirrel, haply
Or boy.*

*What deed is theirs unto the general nature
What plan
They severally promote or hinder
Unknown.*

(742)

(Vier Bäume auf einsamem Acker, ohne Plan, Ordnung oder / offenbare / Handlung; die Morgensonne berührt sie, der Wind; ihr nächster Nachbar ist Gott. Der Acker gibt ihnen Raum, sie ihm das Auge eines Vorübergehenden, eines Schattens oder, von ungefähr, eines Eichhörnchens oder eines Knaben. Was ihr Beitrag zum Gesamt der Natur, welchen Plan sie einzeln fördern oder hindern – unbekannt.)

7

Ein großer Teil der Gedichte Emily Dickinsons bezieht sich unmittelbar auf ihre persönliche Situation, auf die Organisation ihres seelischen Haushalts, auf die Verwirklichung der Persönlichkeit in der Identität mit sich selbst, auf Schmerz – und Liebeserfahrung. Erst das zwanzigste Jahrhundert konnte den psychologischen Tiefblick dieser Selbstanalysen würdigen; allerdings ist Emily weit entfernt von dem pathologisch banalen Gesundheitsbegriff der Psychologie ihrer Nachfahren. Wirklichkeit hat für sie das Versagte, nicht das Gewährte; „perception through loss“ ist eines ihrer häufigsten Themen. Das, was man besaß, enthüllt sich erst als Verlorenes, und erst im Verlieren und Entsagen wird das Selbst, was es ist. Das ist ein leidvoller Weg, aber es ist ein Weg, und man muß sich die positive Seite ihres Stoizismus ständig vor Augen halten, um die Krisensymptome in ihrem Werk in ihrer verhältnismäßigen Bedeutung abschätzen zu können. In ihren Verzweiflungsgedichten kann sie wie Nietzsche klingen; sie trieb sich an den Rand des Wahnsinns, und wie

Nietzsche sich als der „Gekreuzigte“ sah, so nannte sie sich „Queen of Calvary“. Die Überwindung des Schmerzes stellte sich ihr dar als Eroberung der Macht und als Durchgang zur Ekstase.

Daß sich ein „Wille zur Macht“ in seiner immateriellsten Form schon in ihrer Abgeschlossenheit aussprach, ist ihren Kommentatoren nicht entgangen¹⁾. Macht in diesem Zusammenhang ist Selbstbehauptung als Heldentum und Opfer, und die faktische Welteroberung stellt sich nur als ein akzidentelles und zweitrangiges Nebenprodukt ein. „Power is a familiar growth“, sagt die Dichterin, ein „altvertrautes Gewächs“, das sie in alle menschliche Gesellschaft hinein begleitet wie ein Abgrund. Sie ist der Zuwachs an Form und Kraft, der demjenigen zufällt, der sich der gottberaubten Wirklichkeit entzieht, der Reichtum, um dessentwillen der Dichter des Stundenbuchs die „Armen endlich wieder arm“ sehen wollte, wobei er allerdings die schöpferische existentielle Armut unnötigerweise mit der sozialen Armut verkoppelt.

So findet Rilke, nach Erich Heller der „heilige Franziskus des Willens zur Macht“, in Emily Dickinson sein weibliches Gegenstück, blieb aber im Gelingen hinter ihr zurück. Denn sein Gedicht war ja immer ein Antworten und Reagieren und in diesem Sinne der Umwelt verfallen. Emily aber konnte schreiben:

*Superiority to fate
Is difficult to gain
'Tis not conferred by any
But possible to earn

A pittance at a time
Until to her surprise
The soul with strict economy
Subsist till paradise* (1081)

(Überlegenheit über das Schicksal ist schwer zu gewinnen; niemand verleiht sie, aber man kann sie sich pfennigweise erwerben, bis am Ende die Seele mit größter Sparsamkeit zu ihrer Überraschung bis ins Paradies hinein besteht.)

Diejenige, die sich als das Objekt „atemloser Stimmzettel“ der Engel, eines in dramatischer Hochspannung verlaufenden Lotteriespiels kleiner Teufel sah:

*Angels breathless ballot
Lingers to record thee
Imps in eager caucus
Raffle for my soul* (139, Z. 5–8)

¹⁾ Vgl. Richard Chase, Emily Dickinson, William Sloane Ass., 1951, p. 268: „Sie gab ihrer Abgeschlossenheit einen überpersönlichen Bedeutungsgehalt . . . Ihr Gegner war niemand anders als die menschliche Gesellschaft und die öffentliche Meinung, durch welche die Gesellschaft ihre Werte dem Einzelnen aufzwingt.“

und bei welcher Ewigkeit, Tod und Christus einkehrten, wußte auch, daß Gott, der jedem Vogel einen Brotlaib gab, für sie nur eine Krume übrig gehabt hatte, durch die sie aber zur Herrin über alle anderen wurde:

*I deem that I with but a crumb
Am sovereign of them all* (791, Z. 15–16)

Im Durchstehen von Winter und Abschied, Enttäuschung und Einsamkeit wird der Verlust zu einem unerhörten Geschenk:

*Denn, unter Wintern ist einer so endlos Winter
daß, überwinternd, dein Herz überhaupt übersteht*
(Sonette an Orpheus, II, 16)

In Emily Dickinsons Fassung:

*Power is only pain
Stranded, through discipline
Till weights will hang* (252, Z. 10–12)

(Macht ist nichts als durch Disziplin unbeweglich festgehaltene Qual, an der schließlich Gewichte hängen bleiben können.)

In einem weiteren Bereich ihrer Dichtung aber hat sie die „Macht durch Schmerz“-Situation zurückgelassen und im Sinne eines echten philosophischen Stoizismus überwunden. Ein Beispiel dafür ist ein bedeutendes Gedicht aus dem Jahre 1864. Sein Thema ist das unbeteiligte Draußen-Sein der wahrgenommenen Umwelt (the neighbors) und des Universums (the sun) gegenüber der schicksalhaften Vereinzelung des Selbst:

*This consciousness that is aware
Of neighbors and the sun
Will be the one aware of death
And that itself alone
Is traversing the interval
Experience between
And most profound experiment
Appointed unto men
How adequate unto itself
It's properties shall be
Itself unto itself and none
Shall make discovery
Adventure most unto itself
The soul condemned to be*

*Attended by a single hound
It's own identity*

(822)

(Unser Bewußtsein, das den Mitmenschen und die Sonne wahrnehmen kann, wird auch den Tod erfahren und wissen müssen, daß es ganz alleine den Raum zwischen der Erfahrung und dem bedeutendsten, Menschen zugeordneten Experiment / dem Tode oder der Ewigkeit / zu durchschreiten hat. Wie zureichend, an seinem eigenen Maß gemessen, seine Eigenschaften sein werden, kann dieses Bewußtsein nur alleine und nur für sich selbst entdecken. Die Seele ist dazu verurteilt, ihr eigenes Abenteuer zu sein, gejagt von dem einzigen Wesen, das sie nie verläßt: ihrer Identität mit sich selbst.)

Man würde Mühe haben, im ganzen Bereich der angelsächsischen Lyrik ein Gegenstück zu diesem Gedicht zu finden; die profunde Abstraktion, die es auszeichnet, läßt es durchaus als Einzelfall erscheinen.

Die Bedeutung der Dickinsonschen Lyrik in der gegenwärtigen Phase der amerikanischen Geschichte kann schwerlich überschätzt werden. Daß Emily Dickinson in Amerika ungezählte Tausende von erschütterten und bemühten Lesern hat, daß sie in all diesen Gemütern wirkt und umgeht, daß eine nun schon ein halbes Jahrhundert währende Zweisprache der Nachgeborenen mit diesem ungewöhnlichen Geist im Gange ist, deutet auf den wesentlich individualistischen Charakter der gegenwärtigen amerikanischen Kulturperiode, der sich möglicherweise erst einer viel späteren Generation erschließen wird. Im Vergleich mit *dieser* Wirklichkeit, die auf der Vereinzelung aller noch im ursprünglichen Sinne Lebendigen gegründet ist (weshalb sie auch, in Emilys Worten, „reportless“ und „recordless“ ist), wird es vielleicht einmal von allen anderen, die Oberfläche der Zeit aufrührenden und das Gesichtsfeld ausfüllenden Erscheinungen der Gegenwart heißen, daß sie

*Maintain by accident
That they proclaim.*

Emily Dickinson stand außerhalb aller Konventionen der Schönheit und der Wahrheit, und indem sie sich und ihre inneren Widersprüche unverblümt und rückhaltlos der Nachwelt offenbarte, vermittelte sie diesen eine tiefere Erfahrung der Schönheit und Wahrheit, als ihren Zeitgenossen zugänglich gewesen wäre. Um es in ihren Worten zu sagen:

*The poets light but lamps
Themselves go out
The wicks they stimulate
If vital light

Inhere as do the suns
Each age a lens*

*Disseminating their
Circumference*

(883)

(Die Dichter zünden nur Lampen an, um dann selbst zu erlöschen. Wenn aber den Dichten, die sie erregt haben, lebendiges Licht innewohnt wie den Sonnen, dann wird jedes neue Zeitalter zu einer Linse, die den Umkreis dieses Lichtes ausstrahlt.)

*

Bemerkungen zur Literatur: Die kritische Gesamtausgabe von 1955 bringt die Gedichte zum erstenmal im „Urtext“ mitsamt allen von der Dichterin in Erwägung gezogenen Varianten. Papier- und Handschrift-Analyse hat eine chronologische Anordnung ermöglicht, die der ursprünglichen Aufeinanderfolge zumindest nahekommt. Die unvollständigen „Collected poems“ von 1933 hatten kleine textliche Änderungen enthalten, die inzwischen für viele Leser derart mit dem Originaltext verwachsen sind, daß ein Umlernen oft nicht immer leicht ist. Nicht immer waren diese Änderungen zum Nachteil des Gedichts: Emily ließ auch in ihren gelungeneiten Schöpfungen hier und da Un- und Halbgeformtes stehen. Ihr Genie war nicht immer ganz vor einem gelegentlichen Versagen im Geschmacklichen gesichert – ihre Gedichte sind ja nie durch die Feuerprobe der Veröffentlichung hindurchgegangen. Unsere Zitate benutzen durchweg Emilys eigenen Text, übernehmen jedoch weder ihre vielfach erratische Interpunktion mit den Anhäufungen von Gedankenstrichen, noch ihre unregelmäßige Verwendung großer Anfangsbuchstaben – Züge, in denen ihre ungetüme Vitalität nach außen drängt. Emilys latini-sierend-präzise Dichtung ist auf vulkanischem Boden gewachsen!

Die durch zahlreiche Briefe und Dokumente belegte Geschichte der posthumen Veröffentlichung des Werks findet sich in „Ancestor's Brocades“ von *Millicent Todd Bingham*, New York 1945. (Der ewig sinnvolle, auf die „Plüschzeit“ hinweisende Titel benutzt eine Prägung Emilys.) Das Buch enthält die ersten Reaktionen der Kritik und Leser der neunziger Jahre und ist in dieser Beziehung wertvoll. (Eine der ersten Zuschriften, an Hellsichtigkeit späteren Kommentatoren weit überlegen, bezeichnet Emily als „the articulate inarticulate“, hingegeben an die überlieferte Gewohnheit puritanischer Introspektion und dadurch des natürlichen Zugangs zur Welt und zur Sprache ihrer Mitmenschen beraubt. Die Ungewißheit über den eigenen Status gegenüber einem selbstherrlich wählenden Gott führte in der Tat zur Verein-samung als Folge ständiger und qualvoller Selbstprüfung: Emilys Kommuni-kations-Problem kann auch aus der Perspektive der Vergangenheit auf-gerollt werden. Von der Gegenwart aus gesehen hat Emily eine überlebte religiöse Situation re-aktualisiert und sich damit prophetisch in die Moderne gestellt.)

Das amerikanische Dickinson-Schrifttum hat sich eingehend mit Emilys Abkunft, Familie und Freunden, mit den Traditionen ihres Heimatortes und ihrer Schulen beschäftigt. Die vornehm gesinnnten Biographien von *Whichers* („This was a poet“, New York 1938) und *Th. W. Johnson* (Cambridge 1955) neigen dazu, Emilys Dichtung fast ausschließlich aus ihren provinziellen Ursprüngen zu erklären. Daß dieses Werk in großen geschichtlichen Zusammenhängen steht, schien um so schwerer einzusehen, als diese ja der Dichterin

selbst gänzlich unbewußt waren. — Wohl keine der Dickinson-Biographien der letzten Jahre nimmt es an Einfühlungsvermögen mit der Dichterin *Genevieve Taggard* auf, die schon 1930 auf das Paradoxe und Aporetische der Dickinsonschen Aussagestruktur hingewiesen hat, auf ihren implizierten Anti-Amerikanismus (der doch in so echter Weise amerikanisch ist), und auf ihre geistige Verwandtschaft mit den „metaphysical poets“, Donne, Vaughan und Herrick. — Auch *H. W. Wells* läßt in seiner „Introduction to Emily Dickinson“ (Chicago 1947) zumindest ein Gefühl für europäische Zusammenhänge erkennen; sein Buch enthält einige wertvolle Gegenüberstellungen mit Gedichten von Angelus Silesius; auch der Name Rilkes fällt an einigen Stellen. — *Richard Chase* (aus dem Kreis der „Kenyon Review“) hat ein anregendes, scharfsinniges Buch geschrieben, das aber Emilys Situation weitgehend verkennt. Seine Neigung zur geistesgeschichtlichen Analogie veranlaßt ihn, sie als Rokoko-Dichterin zu bezeichnen (sie klingt manchmal spielerisch!). Hier findet sich auch der zuerst von *Blackmur* geäußerte Vorwurf der „immaturity“, des Unerwachsenseins — als wäre dieses durch problematische Gotteskindschaft und schöpferische Verstörung nicht geradezu auferlegt und gefordert. — Wie sehr innerhalb des „New criticism“ die Meinungen über Emily Dickinson auseinandergehen, sei durch die folgende Gegenüberstellung erhellt: „... her direct experience ... was always for the sake of something else which would replace the habit ... of experience in the world and become an experience of its own ... This is the best that can be done with the puerile marriage of the self with the self ...“ (*Blackmur*, *Kenyon Review*, 1956). — „Miss Dickinson was a recluse, but her poetry is rich with a profound and varied experience ... Her poetry moves within an absolute order of truths that overwhelmed her simply because to her they were unalterably fixed“ (*Allen Tate*, *Emily Dickinson*, 1932).

Was deutsche Veröffentlichungen betrifft, so sei insbesondere auf die Einführung von *Hans Hennecke* in „Gedichte von Shakespeare bis Ezra Pound“, Wiesbaden 1955, hingewiesen. In den Übertragungen von *Maria Mathi* (Mannheim 1956) kann man manche glückliche Wendungen finden; im ganzen neigen sie aber dazu, Emilys Dichtung in bürgerliche Hauslyrik zu überführen.