

Emily Dickinson, Gedichte

Hubert Zapf

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Zapf, Hubert. 2024. "Emily Dickinson, Gedichte." In *Große Werke der Literatur XVI: eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg*, edited by Günter Butzer and Katja Sarkowsky, 9–34. Norderstedt: PubliQation.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

CC BY-NC-ND 4.0



Große Werke der Literatur XVI

Eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg

Herausgegeben von Günter Butzer und Katja Sarkowsky

Um aus dieser Publikation zu zitieren, verwenden Sie bitte diesen DOI Link:

<https://doi.org/10.22602/IQ.9783745888546>

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:384-opus4-993305>

Der Gesamtband wird von den Herausgeber:innen unter der CC-BY-NC-ND 4.0 Lizenz veröffentlicht. Alle Text- und Bildzitate sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, einschließlich der Vervielfältigung, Veröffentlichung, Bearbeitung und Übersetzung, bleiben hier vorbehalten.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über dnb.dnb.de abrufbar.



PubliQation – Wissenschaft veröffentlichen

Ein Imprint der Books on Demand GmbH, In de Tarpen 42, 22848 Norderstedt

© 2024

Ina Batzke, Monica Biasiolo, Victor Ferretti, Maximilian Gröne, Antje Kley,
Helmut Koopmann, Lut Missinne, Alexander Wöll, Hubert Zapf, Heide Ziegler

Lektorat: Günter Butzer, Victoria Müller, Katja Sarkowsky
Umschlagdesign, Herstellung und Verlag: BoD – Books on Demand GmbH,
In de Tarpen 42, 22848 Norderstedt

ISBN 978-3-7458-8854-6

Inhalt

Vorwort	5
1. Emily Dickinson, Gedichte (Hubert Zapf)	9
2. Thomas Mann, <i>Buddenbrooks</i> (Heide Ziegler)	35
3. Heinrich Mann, <i>Professor Unrat</i> (Helmut Koopmann).....	65
4. Daniil Charms' poetisches Werk (Alexander Wöll)	86
5. Louis Paul Boon, <i>De Kapellekensbaan of de I. illegale roman van Boontje</i> (<i>Der Kapellekensweg oder der I. illegale Roman von Boontje</i>) (Lut Missinne).....	116
6. Sandra Cisneros' <i>The House on Mango Street</i> (Ina Batzke).....	136
7. Philologie des Globalen: Roberto Bolaños <i>2666</i> (Victor A. Ferretti)	160
8. Rom, postkoloniale Stadt. Igiaba Scego's <i>La mia casa è dove sono</i> (Maximilian Gröne)	178
9. Eine Kindheit im Iran: Marjane Satrapi, <i>Persepolis</i> (Monica Biasiolo).....	208
10. George Saunders, <i>Lincoln in the Bardo</i> (2017) (Antje Kley).....	248
Die Beiträgerinnen und Beiträger	266

1.

Emily Dickinson, Gedichte

Hubert Zapf

Emily Dickinson ist ein besonders bemerkenswertes Beispiel für das in der Literaturgeschichte wiederkehrende Phänomen, dass „große Werke der Literatur“ nicht zu Lebzeiten ihrer Autorinnen und Autoren als solche erkannt, sondern erst in der Langzeitrezeption der Literaturwissenschaft sowie ihrer Leserschaft entsprechend gewürdigt werden. Inzwischen ist Dickinson zu einer Ikone und Kultfigur einer eigenständigen experimentellen Lyrik geworden, die trotz oder gerade wegen ihres idiosynkratischen Stils ständig an Geltung und Aktualität gewonnen hat. Angesichts der Vielseitigkeit und Mehrdeutigkeit ihrer Werke versteht es sich von selbst, dass ich hier nur einige skizzenhafte Annäherungsversuche unternehmen kann.

Ich werde in meinem Beitrag folgendermaßen vorgehen. Zunächst zeichne ich kurz die Editions- und Rezeptionsgeschichte ihrer Gedichte nach, an der implizit bereits verschiedene Zugänge zu ihrem Werk deutlich werden. Danach schließen sich einige kurze Bemerkungen über Dickinsons Leben an, ehe ich ausgewählte Themen und Deutungsansätze diskutiere und an einzelnen Gedichtbeispielen illustriere. Dabei gehe ich auf einige Gedichte exemplarisch etwas näher ein, während ich andere nur erwähnen kann.

1. Editions- und Rezeptionsgeschichte

Die posthum einsetzende Anerkennung von Dickinson als großer Autorin und ihr stets wachsender Nachruhm erfolgte in verschiedenen Phasen. Die erste Phase war eng verflochten mit der Familiengeschichte der Dickinsons, deren Zentrum in Amherst, Massachusetts lag. Zu Emilys Lebzeiten waren nur etwa zehn ihrer fast 1800 Gedichte publiziert worden. Nach ihrem Tod fand ihre Schwester Lavinia in Emilys Nachlass zahlreiche in kleinen zusammengehefteten Geheften gesammelte Gedichte, die sogenannten *fascicles*, und übergab sie zur Veröffent-

lichung an Mabel Loomis Todd, Schriftstellerin und langjährige Geliebte von Emilys Bruder Austin, und an Thomas Wentworth Higginson, einen mit Dickinson befreundeten Mentor und Literaturkritiker. Die beiden gaben 1890 den ersten Band der Gedichte heraus, dem bis 1896 zwei weitere folgten und die kurz nach dem Tod der Autorin bereits beachtliche Resonanz in der breiteren Öffentlichkeit fanden.

Allerdings nahmen Todd und Higginson starke Eingriffe in die Texte vor, vor allem in ihre ungewöhnliche Reimform, Syntax und Schreibweise, um sie so an konventionelle Publikumserwartungen anzupassen. Mabel Todd und Higginson waren sich über diese editorische Glättung der Texte zunehmend uneins. Zudem gerieten Mabel und Dickinsons Schwester Lavinia, die nur im Besitz je eines Teils der hinterlassenen Gedichte waren, in einen Rechtsstreit, der die weitere Publikationsgeschichte verzögerte. Erst einige Jahrzehnte später brachten daher Emilys Nichte Martha Dickinson Bianchi sowie Mabels Tochter Millicent Todd aus Beständen dieser beiden Sammlungen in den 1920er und 30er Jahren zusätzliche miteinander konkurrierende Editionen heraus und positionierten sich als weitere durch Familienbande autorisierte Herausgeberfiguren. So ergibt sich das Bild einer frühen Editions-geschichte, die durchaus zur Popularisierung der Gedichte beitrug, aber für eine so zurückgezogen lebende Autorin doch eine erstaunlich bewegte öffentliche Nachwirkung auslöste. Wer auf die Webseite der New England Historical Society geht, findet heute einen für dieses einstige Kernland des Puritanismus erstaunlich unpuritanischen Eintrag zu Mabel Todd:

Mabel Loomis Todd, the Adulteress Who Made Emily Dickinson Famous: Mabel Loomis Todd often visited Emily Dickinson's home, but never laid eyes on the poet except in her coffin. After her first visit, Mabel plunged into a passionate love affair with Emily's married brother Austin Dickinson, who lived next door to his sister. They continued the affair for 13 years, until Austin's death. After Emily died, Mabel edited and published her poems.¹

Die zweite Phase der Rezeptionsgeschichte Dickinsons begann im Kontext der literarischen Moderne. Mit der Ausgabe von 1955 von Thomas H. Johnson, die

¹ „New England Historical Society“, Website vom 14.11.2022, <https://www.newenglandhistoricalsociety.com>.

sich der ursprünglichen Form der Gedichte annäherte, wurden ihre Werke erstmals primär in ihrer künstlerischen Statur gesehen. Ganz im Sinn der modernistischen Ästhetik wurden nun auch in der Literaturkritik die kühnen formalen Innovationen der Autorin betont und wurde sie nunmehr in eine Reihe mit anderen Autoren der Mitte des 19. Jahrhunderts wie Emerson, Thoreau, Whitman, Melville und Hawthorne in der so genannten amerikanischen Renaissance gestellt, der *American Renaissance*, die durch F.O. Matthiessens 1941 erschienenes gleichnamiges Buch als erster großer Höhepunkt der amerikanischen Literatur kanonisiert worden waren, in dem Dickinson noch unerwähnt geblieben war. Aber auch Johnsons Edition zeigte noch Spuren der früheren Glättungen. Die komplette Wiederherstellung von Dickinsons Gedichten in ihrer originalen Form und Diktion erfolgte dann erst mit der Ausgabe von R.W. Franklin im Jahr 1998.

Die dritte Phase der posthumen Würdigung Dickinsons ging einher mit dem Aufstieg der Women's Studies in den 1960er und 70er Jahren. Dabei wurde Dickinson in ihrer Rolle als marginalisierte, aber gerade aus ihrer gesellschaftlichen Ausgrenzung heraus produktive Autorin in den Blick gerückt. Maßgeblich war hier das einflussreiche Buch von Sandra M. Gilbert und Susan Gubar *The Madwoman in the Attic*. Darin deuteten Gilbert und Gubar die Verdrängung der Frau aus dem öffentlichen Diskurs als Symptom einer doppelbödigen kulturellen Praxis, die eben durch ihre gesellschaftliche Unsichtbarkeit subversive Freiräume kreativer weiblicher Selbstbehauptung ermöglichte. Dickinson galt als paradigmatisches Beispiel für diese These. Sie hatte sich nach der Schul- und College-Zeit zunehmend von der Außenwelt zurückgezogen und lebte, nur noch in weiß gekleidet, die meiste Zeit in der oberen Etage ihres Elternhauses, von wo sie in umso intensiverer künstlerischer Produktivität ihre Gedichte schrieb.

Dabei entwickelte sie einen hohen, ja unbedingten Anspruch an die eigene Kunst. Sie war beeindruckt von Percy Bysshe Shelleys „Defense of Poetry“, in der der englische Romantiker die Rolle des Dichters auf ein bis dahin ungekanntes Anspruchsniveau gehoben und ihn aufgrund seiner prägenden Rolle für Sprache, Denken und Kultur als „unacknowledged legislator of the world“, als „nicht-anerkannten (oder unerkannten Gesetzgeber der Welt“ bezeichnet hatte.²

² Shelley, Percy Bysshe: „A Defense of Poetry“. *Critical Theory Since Plato*. Hg. Hazard Adams. New York 1971[1821]. 499–513, S. 511.

Auch Dickinson ist im Verhältnis zu ihrer Dichtung, wie die vielen Revisionen ihrer Texte zeigen, unbeirrbar im Streben nach künstlerischer Selbstverwirklichung, in der sie zugleich die ganz persönlichen und alltäglichen Erfahrungen ihrer äußerlich engen, innerlich aber radikal entgrenzten und vielfältig ausdifferenzierten Lebenswelt verarbeitet.

Und dies führt dann auch zur vierten, in die Gegenwart hereinreichenden Phase, in der Emily Dickinson im Licht verschiedener sich überlagernder Deutungsansätze betrachtet und aus der Sicht von biographischen, gender- und queerorientierten, intertextuellen, religiösen, philosophischen oder literaturökologischen Perspektiven gelesen wurde und wird, ohne dass eine dieser Lesarten sich als dominante durchgesetzt hätte. Vielmehr spiegelt gerade die Pluralität der möglichen Zugänge die thematische und formale Vielgestaltigkeit ihres Werks, die zu ihrer weltweiten Anerkennung als eine der größten lyrischen Autorinnen überhaupt geführt hat.

Diese Anerkennung zeigt sich auch in der kreativen Rezeption in anderen Medien und Kunstformen. So gibt es zahlreiche Liedvertonungen, von denen hier nur die von Aaron Copland, Nick Peros oder der Sängergruppe Modern Dickinson erwähnt seien, sowie im Bereich der Avantgarde-Musik der französische Komponist Philippe Manoury, der 2003 in einem experimentellen Stück für Koloratursopran, Chor und Orchester mit dem Titel *Noon* Texte Dickinsons zu den Tageszeiten Morgen, Mittag, Abend und Mitternacht vertonte. In der bildenden Kunst sei genannt die Installation *The Dinner Party* von Judy Chicago aus den 70er Jahren, die dauerhaft im Brooklyn Art Museum ausgestellt ist. In ihr sind prägende Frauenfiguren der Mythologie und Menschheitsgeschichte an einer Festtafel versammelt, die von Ishtar zu Hildegard von Bingen, von Sappho zu Virginia Woolf, von Anne Hutchinson bis zu Emily Dickinson reichen. Es gibt ferner die neueren Filme *A Quiet Passion* von 2016 und *Wild Nights with Emily* von 2018, die die extremen Gegensätze zwischen Kontrolle und Leidenschaft, Disziplin und Emotion, Intellektualität und Erotik zum Ausdruck bringen, die Dickinsons Leben und Schreiben kennzeichnen und die auch die seit 2019 laufende Fernsehserie Dickinson bestimmen.

2. Kurze biographische Skizze

Emily Dickinson lebte von 1830 bis 1886 und wurde im ländlichen Amherst, Massachusetts in eine prominente, kalvinistisch geprägte Familie geboren. Der

Großvater gründete das Amherst College als puritanisches Gegenstück zur liberaleren Harvard University. Der Vater war politisch aktiv und zeitweise Kongressabgeordneter, die Mutter kam ebenfalls aus einer etablierten bürgerlichen Familie, der schon erwähnte Bruder Austin war Anwalt und, wie bereits der Vater, zeitweise Schatzmeister des Amherst College. Emily wuchs im engen Kontakt zu Kirche und Religion auf, erhielt eine standesgemäße Bildung und entsprach zunächst den Erwartungen eines herkunftsadäquaten Lebenslaufs, auch wenn sie schon früh durch eigenständiges Denken und kritische Distanz zu den gängigen Orthodoxien der Zeit auffiel. In der Amherst Academy und dem Mount Holyoke Female Seminary, die sie besuchte, erhielt sie nicht nur Unterricht in Englisch, Latein und Philosophie, sondern auch in naturwissenschaftlichen Fächern wie Geologie, Astronomie, Botanik und Chemie (sie war, wie sie ihrem Bruder einmal schrieb, „all engrossed in the history of Sulphuric Acid!!!!“³).

Ab dem Alter von 23 Jahren zog sie sich immer mehr von ihrer gesellschaftlichen Umwelt zurück und wohnte mit 30 wieder in ihrem Elternhaus, wo sie mit nur wenigen kurzen Unterbrechungen – etwa einer Reise mit dem Vater nach Washington und Philadelphia – ihr Leben in zunehmender Selbstisolation verbrachte. Über Bücher, Zeitschriften und eine überaus reiche Briefkorrespondenz nahm sie indessen durchaus stark am intellektuellen, kulturellen und literarischen Leben ihrer Zeit teil, während sie persönliche Kontakte zur Außenwelt zunehmend vermied und im Dachgeschoss ihres Elternhauses wie in einem selbstgewählten Exil lebte. Sie litt, wie zeitgenössische Beobachter meinten, an einer fortschreitenden Agoraphobie, verkehrte mit Gästen nur noch aus der Distanz, sprach mit ihnen teilweise nur noch durch die angelehnte Tür ihres Zimmers. Das einseitige Bild der pathologisch weltabgewandten Eremitin ist jedoch neuerdings deutlich korrigiert worden und es wird nunmehr der andere bereits genannte Aspekt in den Vordergrund gerückt, nämlich der sehr ausgeprägte Austausch mit ihrer Zeit, die Vernetzung mit intellektuellen Kreisen und die intensive Kommunikation mit der Außenwelt auch im ostentativen Rückzug vor der Gesellschaft.

Innerhalb ihrer zurückgezogenen Existenz war sie umso starker vor allem in drei verschiedenen Hinsichten aktiv: Zum ersten, und dies wird oft eher aus-

³ „A Chemical Conviction: Emily Dickinson and Science“, Website vom 14.11.2022, <https://www.amherst.edu/news/archives/classroom/node/439610>.

geblendet, war dies die Familie und der Haushalt, in der sie über die Jahrzehnte hinweg als Schwester, Tochter, Köchin, und Pflegerin eine unverzichtbare Präsenz war. (Ihr handschriftliches Rezept für einen Black Cake, einen jamaikanischen Schokoladekuchen, wurde am 10. Dezember 2020 zum 190. Geburtstag der Autorin bei einer *celebration of poetry and cake* in der Harvard Library nachgebacken).⁴ Sie übernahm die Verantwortung für die Betreuung kranker Familienmitglieder, vor allem ihrer Mutter, die über 20 Jahre im Krankenbett lag und nach einem Schlaganfall die letzten Jahre halbseitig gelähmt war. Krankheit und Tod ihr nahestehender Menschen waren prägende Erfahrungen in diesem persönlichen Bereich, der Verlust von Freunden und Familienmitgliedern, auf den sie mit chronischen Symptomen von Kopfschmerzen und Übelkeit reagierte und der nicht zufällig eines ihrer poetischen Hauptthemen ist. Ein sehr gutes Verhältnis pflegte sie dabei zu ihren Geschwistern Lavinia und Austin, und besonders zur Frau ihres Bruders, Susan Huntington Dickinson, mit der sie in engem Austausch über ihre Gedichte stand und mit der sie eine teilweise tägliche leidenschaftliche Briefkorrespondenz führte. Inmitten ihrer viktorianischen Enklave war ihr Gefühls- und Beziehungsleben viel reicher und intensiver als lange Zeit vermutet und als es vor allem auch mit ihrem anfangs verbreiteten Bild als weltferner asexueller *spinster poet* nahegelegt wurde.

Zum zweiten nutzte Dickinson ihren Rückzug von der Gesellschaft für eine umso engere Beziehung zur Natur, die sie sowohl in ihrem Garten als auch bei Spaziergängen in die nahegelegene Umgebung auslebte. Sie war eine passionierte Gärtnerin, züchtete Gemüse, Obst und Blumen und ließ sich dadurch zu ihrer Dichtung inspirieren, wie Marta MacDowell in ihrem Buch *Emily Dickinson's Gardening Life* herausstellt.⁵ Die Pflanzen des Gartens und der näheren Umgebung sammelte sie in einem eigenen *Herbarium*, das erst neuerdings die größere Aufmerksamkeit der Kritiker fand. In ihrem sorgfältigen und zugleich ästhetischen Arrangement von 424 regional wachsenden Pflanzenarten zeugt diese beeindruckende Sammlung von einer Verbindung persönlicher Natur-

⁴ „Happy Birthday, Emily Dickinson! A Celebration of Poetry and Cake“, Website vom 14.11.2022, <https://community.harvard.edu/event/happy-birthday-emily-dickinson-celebration-poetry-and-cake>.

⁵ MacDowell, Marta. *Emily Dickinson's Gardening Life. The Plants and Places That Inspired the Iconic Poet*. Portland, OR 2019. Vgl. auch Gerhardt, Christine. „Dickinson's Garden Ecologies“. *Oxford Handbook on Emily Dickinson*. Hgg. Christianne Miller und Karen Sanchez-Eppler, Oxford 2020. 518–536.

begegnung mit der zeitgenössischen Botanik als einer Art von poetischer *citizen science*, würde man heute sagen, von einer gegenseitigen Befruchtung von Erfahrung, Wissenschaft und Poesie, wie sie auch in anderer Hinsicht bei Dickinson charakteristisch ist. Das Herbarium wird in der Houghton Library in Harvard aufbewahrt und ist zu fragil, um selbst von Experten angesehen zu werden. Es ist aber stattdessen komplett digitalisiert – ein unbezweifelbarer Wert also der Digital Humanities – und kann unter der Website der Houghton Library im open access eingesehen werden.

Der dritte Bereich, in dem die Paradoxie von äußerem Rückzug und imaginativer Selbsterweiterung in Dickinsons Leben in besonderem Maß wirksam wurde, war der Bereich der Bücher, der Intellektualität und vor allem der poetischen Imagination, in der sie all ihre Erfahrungen und Energien in konzentrierter Form zum Ausdruck brachte. Über ihre Lektüre und ihre ausführliche Briefkorrespondenz, die erst neuerdings die ihr gebührende Beachtung fand, war sie im ständigen Austausch mit den intellektuellen, kulturellen und literarischen Entwicklungen ihrer Zeit, wie u.a. Richard Brentley, *Emily Dickinson's Rich Conversation. Poetry, Philosophy, Science*, herausgestellt hat. Von der Bibel zu Shakespeare, von der englischen Romantik zum amerikanischen Transzendentalismus reichte das Spektrum der literarischen Einflüsse.

Wichtig wurden in diesem intellektuellen Austausch dabei für sie einige Mentor-Figuren wie u.a. der schon erwähnte Thomas Wentworth Higginson, die sie in seltsamer Anonymität als Master anredete und durch die sie sich zunächst vermutlich auch Zugang zur Publikation ihrer Gedichte erhoffte – eine Hoffnung, die sie später aufgab und stattdessen auf ihren posthumen Nachruhm richtete. Umso mehr widmete sie sich der passionierten Arbeit an ihrer Lyrik, die in den Jahren zwischen 1855 und 1865 ihren Höhepunkt erreichte und in der sich all die genannten Themen, Erfahrungen, Einflüsse und Inspirationen zu völlig neuen Ausdrucks- und Kommunikationsformen verdichteten.

3. Themen, Texte und Deutungsansätze

Damit komme ich dann auch schon zum eigentlichen Hauptteil des Beitrags, den Themen, Texten und Deutungsansätzen, mit denen Dickinsons poetisches Werk in einigen seiner charakteristischen Merkmale beleuchtet werden soll. Es sei dazu von vornherein gesagt, dass sich Dickinsons Dichtung aufgrund ihrer bereits erwähnten Mehrdeutigkeit, der Brüche und Ambiguitäten, die sie in ihrer Syn-

tax, Semantik und ihrem Rhythmus kennzeichnen, eindeutigen thematischen Zuordnungen gerade entzieht. Die extreme Verfremdung des scheinbar Vertrauten lässt bei der Lektüre ihrer Gedichte stets etwas Rätselhaftes, Unaufgelöstes zurück. Die Technik von Verdichtung und Auslassung resultiert in einer Art minimalistischen Poetik, in der jedes kleinste Zeichen zum Aktanten ermächtigt und in seiner Bedeutung potenziert wird. Und doch steht diese radikale Erkundung der „Grenzen des Sagbaren“,⁶ wie Günter Ahrends dies genannt hat, zugleich im Kontext der existentiellen Reflexion über zentrale Lebens-themen des Menschen im Spannungsfeld von Selbst und Gesellschaft, Geist und Körper, Kultur und Natur, Eros und Thanatos.

Ich werde also im Folgenden einige der wichtigsten dieser Themen etwas näher beleuchten und an einzelnen Gedichten illustrieren, wobei jeweils das innere Zusammenwirken mit der formalen Gestaltung einbezogen werden soll. Dabei stehen sowohl die Themen innerhalb der Gedichte wie auch die Gedichte untereinander in einem Zusammenhang, so dass zwar die Texte einerseits singulär in ihrer je einzigartigen Struktur und Gestalt zu betrachten, andererseits aber zugleich rhizomatisch in vielerlei Weise miteinander verbunden sind.

Tod und Transzendenz

Eines dieser zentralen Themen Dickinsons ist der Tod, der in ihrem Leben eine wiederkehrende, traumatisierende Erfahrung war. Um ihn kreisen viele ihrer Gedichte als der größten Herausforderung für jede Verheißung von Sinn, die von Religion, Philosophie, zwischenmenschlichen Beziehungen und persönlicher Lebensgestaltung ausgeht. In dieser Hinsicht ist ihre Thanatopoetik mit der von E.A. Poe vergleichbar, insofern sie wie bei diesem die Grenzerfahrung des Todes zentral in die poetische Reflexion des Lebens hereinnimmt. Wie bei Poe verbinden sich dabei spirituelle mit physisch-körperlichen Aspekten, *gothic elements* mit dem Streben nach einer letztlich unzugänglich bleibenden Transzendenz. Ich möchte dies im Folgenden an einem bekannten Gedicht etwas näher beleuchten:⁷

⁶ Ahrends, Günter: „Versuche, das Unsagbare zu sagen: Modi der Naturdarstellung bei Emily Dickinson.“ *Rhetorica Movet: Studies in Historical and Modern Rhetoric*. Hgg. Heinrich F. Plett, Peter Lothar Oesterreich und Thomas O. Sloane. Leiden et al. 1999. 359–372.

⁷ Die Gedichte werden zitiert aus der Ausgabe von Thomas H. Johnson (Hg.): *Emily Dickinson: The Complete Poems*. London 1970. Die Nummerierung folgt ebenfalls dieser Ausgabe.

I heard a Fly buzz – when I died –
The stillness in the Room
Was like the Stillness in the Air –
Between the Heaves of Storm –

The Eyes around – had wrung them dry –
And Breaths were gathering firm
For that last Onset – when the King
Be witnessed – in the Room –

I willed my keepsakes – Signed away
What portion of me be
Assignable – and then it was
There interposed a Fly –

With Blue – uncertain stumbling Buzz –
Between the light – and me –
And then the Windows failed – and then
I could not see to see –

(No. 591)

Das Gedicht besteht aus vier Strophen von je vier Zeilen in alternierenden vier- und dreiehebigen Jamben und folgt damit, wie viele Gedichte Dickinsons, dem Grundmuster eines protestantischen Kirchenlieds. Dadurch stiftet es einen äußeren Eindruck von formaler Ordnung und Kontrolle, dem indessen die innere Krisenerfahrung widerspricht, die der Text vermittelt und die sich als Drama von Chaos und existentielltem Kontrollverlust im Angesicht des Todes darstellt. Aus der realistisch unmöglichen, nur in der Imagination zugänglichen Perspektive des auf sein eigenes Sterben zurückblickenden poetischen Ichs imaginiert das Gedicht den Moment des Übergangs zwischen Leben und Tod als extreme Grenzerfahrung zwischen äußerer und innerer Welt, Gesellschaft und Subjekt, Diesseits und Jenseits, zwischen dem Drang nach transzendenter Erkenntnis und der unüberwindlichen Grenze, die die Immanenz körperlich-kreatürlichen Daseins solcher Erkenntnis setzt. Genau in dem Moment als die sterbende Person, umgeben von den trauernden Angehörigen, sich mit aller Konzentration auf den Einblick in eine höhere Welt vorbereitet, wird die Szene vom störenden Summen einer Fliege unterbrochen, die sich offensichtlich selbst in der letzten ermatteten Phase ihres Lebens befindet.

Der viktorianische Zeitkontext einer religiösen Erlösungserwartung, von dem Dickinson seit ihrer Kindheit geprägt war, wird hier einerseits aufgerufen und mit fast halluzinatorischer Inbrunst beschworen „– And Breaths were gathering firm/For that last Onset, when the King be witnessed in the Room –“. Andererseits schlägt der erwartete Höhepunkt, auf den das Geschehen zusteuert, in die unerwartete Antiklimax um, die das Summen der Fliege bedeutet und die das Sublime ins Banale, die Zuversicht in Verwirrung, die Sprache ins Geräusch, das Licht ins Dunkel kippen lässt „– And then the Windows failed – and then/I could not see to see –“.

In zeitlicher Umstellung des Geschehens eröffnet der Text onomatopoetisch mit dem Störgeräusch *buzzzzz*, das von vornherein die erinnerte Szene bestimmt und die Gegenläufigkeit von Sinnerwartung und Sinnverweigerung, Erhabenheit und Alltagserfahrung, aber auch von Auge und Ohr ins Gedicht einschreibt. Das Auge als kulturell privilegiertes Erkenntnisorgan, das mit Licht und Sichtbarkeit assoziiert ist, wird verdunkelt vom Geräusch der unscheinbaren Kreatur, die in ihrer vergeblichen Fluganstrengung analog zur Sprecherin der eigenen Gebrechlichkeit ausgeliefert ist. Dichtung als *noise of culture*, als Störung gewohnter Kommunikationsformen, wie sie einige Literaturtheorien beschreiben, wird hier gewissermaßen hörbar, indem sie kulturelle Erwartungen radikal verfremdet und das scheinbar Marginale ins Zentrum der poetischen Sinnsuche hereinnimmt. Diese kognitive Dissonanz entbehrt in Dickinsons Gedicht bei allem existentiellen Ernst nicht einer gewissen grotesken Komik, insofern der Sturm, der vom Paradies her weht, zur schwachen Vibration der Luft wird, die die unbeholfenen Bewegungen der Fliege erzeugen – „With Blue – uncertain, stumbling Buzz“ wobei in dieser synästhetischen Wendung Äußeres und Inneres, Auge und Ohr in unsicherer Suchbewegung ineinanderfallen und zugleich die Parallele zwischen dem menschlichen und dem nichtmenschlichen Akteur in diesem mikrokosmischen poetischen Endzeitdrama deutlich wird.

Wir sehen hier einige der bereits genannten charakteristischen Merkmale von Dickinsons Dichtung: Die minimalistische Poetik, in der jedes kleinste Zeichen textbestimmende Bedeutung gewinnt; die ungewohnte Großschreibung, die einzelne Wörter als Aktanten besonders hervorhebt; die berühmten *dashes*, die Gedankenstriche, die den Lesefluss immer wieder unterbrechen und verlangsamten, Pausen und Absenzen erzeugen, die den sprachlichen Text wie in einen leeren Raum, in ein surreales Niemandsland versetzen; die gleichzeitige Zuspitzung und Auflösung gewohnter Dualismen des Denkens zwischen Geist

und Körper, Selbst und Anderem, Kultur und Natur; sowie die komplexe Ausformung einer konkret imaginierten Szene zu einer mehrdeutig-offenen Textur, die verschiedene Interpretationen ermöglicht, aber auf keine eindeutige Auslegung reduzierbar ist. Das Spektrum, in dem sich diese Deutungen bewegen, reicht von einer traditionellen allegorisch-religiösen Lesart, nach der die Fliege ein Botschafter des Teufels ist, ein „Emissary of Satan“, wie ein Kritiker es nannte, der sich zwischen die Erzählerin und ihren Erlösungswunsch drängt,⁸ oder allgemeiner ein Symbol der Unterwelt und des Todes, bis hin zu einer ökologischen Lesart, nach der in der Parallele zwischen Sprecherin und Fliege die Erfahrung geteilter Kreatürlichkeit im Mittelpunkt steht und so die Zugehörigkeit des Menschen zur mehr-als-menschlichen Welt aller Lebewesen vermittelt wird.

Ein weiteres berühmtes Gedicht von Dickinsons Thanatopoetik, auf das ich nicht näher eingehen, aber immerhin kurz erwähnen möchte, ist No. 479 „Because I could not stop for Death“. In dem sechsstrophigen Gedicht geht es um eine Reise mit der Kutsche, bei der die Sprecherin vom Tod abgeholt wird, durch vertraute Landschaften von der Kindheit ins Erwachsenenalter unterwegs ist und bei hereinbrechendem Abend in eine immer unbekanntere Gegend bis zu einem Haus gelangt, das sich unter der Erde befindet. Hier nur die erste und letzte Strophe:

Because I could not stop for Death –
He kindly stopped for me –
The Carriage held just Ourselves –
And Immortality

[...]

Since then – ‘tis Centuries – and yet
Feels shorter than the Day
I first surmised the Horses’ Heads
Were toward Eternity

(No. 479)

⁸ Hollahan, Eugene. „Dickinson’s I Heard a Fly Buzz When I Died“. *The Explicator* 25.1 (1966): 10–13.

Es handelt sich um einen *descensus ad inferos*, eine Reise in die Unterwelt, eine imaginäre Anderswelt, die indessen nicht an einem bestimmten Ort endet, sondern in der die Sprecherin aus dem Rückblick von Jahrhunderten erkennt, „The Horses’ Heads/Were toward Eternity“ – eine paradoxe Grundbewegung also, in der das Versinken im Grab zugleich als Aufbruch ins Unendliche erscheint. Als kleine auch für sprachwissenschaftliche Zugänge interessante Anmerkung sei dabei erwähnt, dass dieses Gedicht in einem der einflussreichsten Bücher zur Theorie der Metapher, *Metaphors We Live By*, von George Lakoff und Mark Johnson ausführlich besprochen wird als poetische Version der kulturell grundlegenden Metapher *Life is a Journey*.⁹ Diese im Alltag stark verbreitete Metapher wird bei Dickinson in einen komplexen poetischen Transformationsprozess eingebunden, in dem die physisch-körperbezogene Grundlage der Metapher, die Lakoff und Johnson betonen, ins Metaphysische erweitert und Zeit und Raum eigentümlich entgrenzt werden. Die Lebensreise wird zur imaginären Zeitreise, in der im Rückblick die Jahrhunderte zusammenschrumpfen und kürzer scheinen als der Tag, an dem die Sprecherin sich erstmals der Unendlichkeit ihrer Reise bewusst wird.

Distanz und Exzess

Dickinson geht aber nicht nur im Hinblick auf Tod, Religion und Transzendenz über die Grenzen von Sprache und kulturellen Konventionen hinaus, und damit komme ich zum zweiten thematischen Feld. Eine Reihe ihrer Gedichte ist auch geprägt von einer transgressiven Energie, einer Bildlichkeit von Eruption und Exzess, die sich oft unterschwellig in der Darstellung scheinbar alltäglicher Situationen verbirgt, teilweise aber auch unmittelbar an die Oberfläche gelangt. Die Metapher des Vulkans wurde in diesem Zusammenhang öfter mit ihrer Dichtung assoziiert, so beispielsweise von Adrienne Rich, der feministischen amerikanischen Autorin, die darin Dickinsons Kraft des Ausbruchs aus überlieferten Geschlechterrollen sah – etwa in dem Gedicht „A still -- Volcano --Life --“, in dem die Kräfte von Explosion und Kontrolle wiederum in paradoxer,

⁹ Lakoff, George und Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago 1980.

extrem spannungsreicher Weise zusammengebracht werden.¹⁰ In einer Queer und Gender-Perspektive wird auch die teils verheimlichte, teils unübersehbar ausgestellte Sexualität gesehen, die Dickinson in verschiedenen Metamorphosen erkundet – wobei sie Geschlechterrollen wechselt und ihre fluide körperliche Identität sich den gesellschaftlich vorgesehenen Mustern entzieht.

Diese Dimension blieb wohl durchaus nicht, wie lange gedacht, nur auf die Imagination beschränkt. Vor allem die Briefe an ihre Schwägerin Susan, die in dem Band *Open Me Carefully. E.D.'s Intimate Letters to Susan Huntington Dickinson* von 1998 gesammelt sind, geben zur Annahme einer lesbischen Beziehung zwischen den beiden Anlass, die u.a. auch dem Film *Wild Nights with Emily* und der darauf aufbauenden Fernsehserie *Dickinson* zugrundeliegt. In einem dieser Briefe kann sie die Ankunft von Susan kaum erwarten, wobei die spielerische Vertauschung weiblicher und männlicher Pronomina ins Auge fällt: „Susie, will you indeed come home next Saturday, and be my own again, and kiss me as you used to? [...] Why, Susie, it seems to me as if my absent Lover was coming home so soon — and my heart must be so busy, making ready for him.“¹¹

In den Gedichten wird diese transgressive erotische Energie etwa in dem kurzen Vierzeiler offenkundig, in dem die Sprecherin der Aufforderung zum kollektiven Mitreisen ihre eigene, ekstatische Lebensreise entgegensetzt.

“Go traveling with us!”
Her travels daily be
By routes of ecstasy
To Evening’s Sea –

(No. 1513)

Wiederum findet die Metapher *Life is a Journey* Verwendung, die Dickinson hier auf ihre ganz alltägliche, in der Distanz zur Gesellschaft definierte Existenzform anwendet.

¹⁰ Rich, Adrienne: „Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson.“ *Adrienne Rich’s Poetry and Prose*. Hgg. Barbara Charlesworth Gelpi und Albert Gelpi. New York 1993[1975]. 177 –195.

¹¹ Dickinson, Emily: „Emily Dickinson’s Correspondences. Correspondence with Susan Dickinson“, Website vom 14.11.2022, <http://archive.emilydickinson.org/working/hl7.htm>.

Wohl eines der berühmtesten Beispiele für diese Polarität von Distanz und Exzess ist das Gedicht „Wild Nights“.

Wild Nights – Wild nights,
Were I with thee
Wild Nights should be
Our luxury!

Futile – the Winds –
To a Heart in port –
Done with the Compass –
Done with the Chart!

Rowing in Eden –
Ah, the Sea!
Might I but moor – Tonight –
In Thee!

(No. 249)

Die Turbulenz des erotisch aufgeladenen Innenlebens wird hier in dem dreifach in der ersten Strophe wiederholten „wild nights“ betont, das gegenüber der begrenzenden Ordnung des Tages entgrenzte Leidenschaft evoziert und in den Assonanzen von „Might“ und „Tonight“ auch in der vierten Strophe nachwirkt. Gegenläufig zu diesem Motiv stürmischer Erregung zieht sich der langgezogene helle i—Laut als Marker einer sehnsuchtsvoll gedehnten Zeiterfahrung von „thee“, „be“ und „luxury“ in der ersten Strophe zu „Eden“, „Ah, the Sea“ und dem abschließend wieder aufgenommenen „Thee“ in der letzten Strophe. Die „wild nights“ finden nur im Konjunktiv, aus der Distanz statt, sie bilden den Gegenpol zur mittleren Strophe, in der die Situation der Sprecherin mit einer Motivik der emotionalen Abschirmung vor Gefahr, aber auch der Unzugänglichkeit jenes offenen Raums des Abenteuers und der Erfahrung des Unbekannten beschrieben wird, der mit dem Meer verbunden ist. In der dritten Strophe findet denn auch eine interessante Verlangsamung und Bildverschiebung statt, indem die stürmische See zu einem ruhigen paradiesischen Gewässer wird, in dessen Rhythmus sich das poetische Ich, wenn auch nur in der Imagination, mit dem geliebten Du vereinigt. Dabei ist die Metaphorik dieser Vereinigung wiederum

ungewöhnlich: „to moor“ heißt festmachen, ankern, aber es klingt dabei assoziativ auch das Moor mit an, in dem man gerade nicht fest ankern kann, sondern in dem sich Land und Wasser zu einer durchaus auch trügerischen Mischlandschaft verbinden. Charakteristischerweise hat also auch diese erträumte Vereinigung mit dem geliebten Anderen keinen festen Grund, sondern ist gerade der Verlust eines sicheren Halts das Merkmal der ekstatischen Verschmelzungsphantasie, von der die Sprecherin im vermeintlich sicheren Hafen ihrer Selbstkontrolle in der Beziehung auf ein unerreichbares Du überwältigt wird, das mit dem langgezogenen „Thee“ den offenen, unbestimmt nachhallenden Schlusston des Gedichts bildet.

Dichtung und Erkenntnis

Dichtung ist für Emily Dickinson aber nicht nur sinnlich-emotionales Erfahrungs- und Erlebnismedium oder die Erkundung religiös-existentieller Grenzerfahrungen, sondern auch Erkenntnismedium, ein ständiger Versuch, auf ästhetischem Weg zugleich der Wahrheit näherzukommen. Diese Suche ist radikal, obwohl sie letztlich stets unerfüllt bleibt. Sie bezieht das Wissen ihrer Zeit einschließlich der Wissenschaft ein und überschreitet es gleichzeitig gemäß dem Diktum von Shelleys *Defense of Poetry*: „Poetry is [...] at once the centre and circumference of knowledge; it is that which comprehends all science, and that to which all science must be referred“.¹² Allerdings ist diese Wahrheit, so Dickinson, nur perspektivisch zu gewinnen, in indirekter Annäherung, ansonsten wäre sie in ihrem ungebrochenen, einem Blitz gleichenden Licht nicht auszuhalten (No. 1263):

Tell all the truth but tell it slant —
Success in Circuit lies
Too bright for our infirm Delight
The Truth's superb surprise
As Lightning to the Children eased
With explanation kind
The Truth must dazzle gradually
Or every man be blind —

¹² Shelley, Percy Bysshe. „A Defense of Poetry“ (1821). *Critical Theory since Plato*. Hg. Hazard Adams, New York usw. 1971[1821], S. 511.

Dieser nur indirekt mögliche Zugang zur Wahrheit gilt auch für unser Verhältnis zur Natur, das Dickinson durchgängig beschäftigt und das sie in folgendem Gedicht zu definieren sucht:

“Nature” is what we see—
The Hill—the Afternoon—
Squirrel—Eclipse— the Bumble bee—
Nay—Nature is Heaven—
Nature is what we hear—
The Bobolink—the Sea—
Thunder—the Cricket—
Nay—Nature is Harmony—
Nature is what we know—
Yet have no art to say—
So impotent Our Wisdom is
To her Simplicity.

(No. 668)

Indem die Natur in Anführungszeichen steht, setzt das Gedicht bereits am Anfang eine Distanz, einen zitathaft-sekundären Status der sprachlichen Bezeichnung an gegenüber dem, was sie bezeichnen soll. Entsprechend besteht es denn auch aus verschiedenen Annäherungsversuchen an das, was Natur sei, die dann jeweils wieder dementiert werden, bis es am Schluss zu einer Art Conclusio kommt, die die Unzulänglichkeit des menschlichen Wissensanspruchs gegenüber einer diesem Anspruch immer schon vorgängigen Natur noch einmal herausstellt. Das Gedicht gliedert sich in drei Teile von je drei, vier und fünf Zeilen, folgt also einer sich steigernden Dynamik von Behauptung und Negation, deren Stufen jeweils durch die Anfangssilbe „Nay“ markiert werden. Im ersten Teil geht es um die Natur als Bereich des *Sichtbaren*, wobei Großes und Kleines (the hill – the bumble bee), Alltägliches und Außergewöhnliches (afternoon – eclipse) völlig heterogen in einer Art Assemblage von Signifikanten zusammengebracht werden. Im zweiten Teil, „Nay—Nature is Heaven“ – geht es um den Bereich des *Hörbaren*, der zugleich mit dem „Himmlischen“ assoziiert wird und der wiederum das Kleine – „bobolink“ und „cricket“, also den Gesang des Vogels und das Zirpen der Grille – mit dem Großen, dem Meer und dem Donner –

aneinanderreihet. Im dritten Teil, „Nay—Nature is Harmony“ schließlich geht es um unser *Wissen* der Natur, das einerseits vorausgesetzt, andererseits nicht adäquat in Sprache übersetzbar ist, um ein vorsprachliches Naturwissen, das nur ex negativo, in der Form der gescheiterten Annäherung künstlerisch angemessen artikulierbar ist. Diese Unzulänglichkeit wird selbstironisch in den Anfängen der drei Teile deutlich, in denen „Na –ture“ assonantisch auf ihre erste Silbe verkürzt wird, also auf die Verneinung – „nay“, und zugleich durch die Wiederholung dieser Silbe ein Effekt des Stockens, ja des Stammelns entsteht, der die Erkenntnis „yet have no art to say“ formal umsetzt. Indem das Gedicht so sein eigenes Scheitern in seine Form einschreibt, wird es paradoxerweise erst seiner ästhetischen Aufgabe gerecht.

Reale und imaginäre Biotope

Das Kleine und das Große hängen in der Natur untrennbar miteinander zusammen, die Wahrnehmung des Kleinen ist der Weg zum Verständnis größerer Zusammenhänge im Sinn des Diktums von R.W. Emerson, des transzendentalistischen Zeitgenossen: „the near explains the far, the drop is a small ocean.“¹³ Bei Dickinson sind das etwa eine Blüte und eine Biene, die die minimalistische Version einer ganzen Prärie darstellen:

To make a prairie it takes a clover and one bee,
One clover, and a bee,
And revery.
The revery alone will do,
If bees are few.

(No. 1779)

Die Flora und Fauna ihrer unmittelbaren Umgebung dienen Dickinson als Zugang zu den Formen und Verwandlungen des Lebens, in die der Mensch einbezogen ist. Das Herbarium wurde bereits erwähnt, in dem sie akribisch die Blüten, Blätter und Pflanzen ihrer Umwelt sammelte und die den Ausgangspunkt auch vieler Gedichte bildeten. Diese poetischen Biotope Dickinsons sind

¹³ Emerson, Ralph Waldo: „The American Scholar.“ *Selected Prose and Poetry*. Hg. und Einleitung Reginald Cook. New York usw. 1966[1873]. 47–68, S. 65–66.

nicht nur bevölkert von Blumen und Pflanzen aller Art, sondern von Vögeln, Würmern, Insekten, Fledermäusen und Schlangen, die Ausprägungen eines alles verbindenden Lebenszusammenhangs sind. Die Natur war für Dickinson sowohl intim geteilte gemeinsame Daseinsbedingung und Ort kreatürlicher Koexistenz zwischen Mensch und nichtmenschlicher Welt als auch ein Anderes, Fremdes, Unverfügbares, das eben nicht auf vertraute menschliche Maßstäbe reduziert werden konnte.

Ein Gedicht, das ich daraufhin ein wenig näher betrachten möchte, ist No. 986.

A narrow Fellow in the Grass
Occasionally rides –
You may have met Him – did you not
His notice sudden is –

The Grass divides as with a Comb –
A spotted shaft is seen –
And then it closes at your feet
And opens further on –

He likes a Boggy Acre
A floor too cool for Corn –
Yet when a Boy, and Barefoot –
I more than once at Noon
Have passed, I thought, a Whip lash
Unbraiding in the Sun
When stopping to secure it
It wrinkled, and was gone –

Several of Nature's People
I know, and they know me –
I feel for them a transport
Of cordiality –

But never met this Fellow
Attended, or alone
Without a tighter breathing
And Zero at the Bone –

Das Gedicht lebt von der Fremdheit des Vertrauten – ein „fellow“ ist jemand, mit dem wir einen vertrauten Kode und eine gemeinsame Lebenswelt teilen, und doch ist dieser besondere Geselle charakterisiert durch ein Moment des radikal Anderen, des Unberechenbaren und Unvorhersehbaren, das gewohnte Gefühls-, Verhaltens- und Wahrnehmungsmuster in Frage stellt. Es geht, wie erst beim Lesen allmählich klar wird, um die Begegnung eines Jungen mit einer Schlange. Das Gras und das sumpfige Gelände, kühl und ungeeignet für menschliche Kultivierung, werden erwähnt als Habitat dieser Kreatur, deren ebenso faszinierende wie paralysierende Wirkung noch in der Erinnerung des erwachsenen Sprechers fortwirkt. In seiner Verbindung von Metaphorik und Narration entfaltet der Text eine verstörende Dialektik von Vertrautheit und Fremdheit, Sichtbarem und Unsichtbarem, Anwesenheit und Abwesenheit, Kommunikation und Isolation, Leben und Tod als grundlegende Formen des In-der-Welt-Seins.

Das Urprinzip des Ästhetischen, nämlich die Verfremdung des Vertrauten, wirkt in dem Gedicht mit einem existentiellen Lebenswissen zusammen, das die Beziehung des Menschen zur nichtmenschlichen Welt, des Lebens zum Tod umfasst. Die Schlange ist einer der am häufigsten wiederkehrenden Archetypen der menschlichen Imagination, der in westlichen wie nichtwestlichen Literaturen seit jeher als machtvolleres Bild gefahrvoller Vitalität und tieferen Wissens fungiert.¹⁴

Über diese archetypisch-transhistorische Ebene hinaus hat die Schlange zudem besondere Bedeutung im Kontext der amerikanischen Kultur. Auf dieser Ebene repräsentiert sie einen Gegenpol zur pastoralen Deutung Amerikas als neuem Garten Eden, einem kolonialen Projekt, in dem die Präsenz des Anderen und Unverfügbar-Fremden immer schon als unterschwellige Gegenkraft in seiner Vorstellung von Ordnung und Kontrolle der menschlichen und nichtmenschlichen Welt impliziert war. Das Bild der *whip lash*, der Peitschenschnur, in dem der Junge zuerst die Schlange wahrnimmt, ist ein Signifikant dieses kulturellen Willens zur Macht und der Kontrolle über eine vermeintlich passive und buchstäblich ‚greifbare‘ Welt, die aber bei dem Versuch „to secure it“, also sie konkret zu ergreifen und begreifen, sich als etwas Aktives, Transientes und Ungreifbares herausstellt – „It wrinkled and was gone“. Die Peitsche als Bild von Herr-Knecht-Beziehungen, von Dominanz und Domestizierung, gewinnt im

¹⁴ Vgl. Dazu Wilson, Edward. *Biophilia. The Human Bond with Other Species*. Cambridge, MA 1984. S. 83–102.

Kontext der Sklaverei in der Mitte des 19. Jahrhunderts eine ganz eigene zusätzliche Bedeutung. Nicht zufällig bricht diese dritte Strophe aus dem regulären Strophenmuster aus, indem sie acht statt nur vier Zeilen umfasst, und bringt zudem einen weiteren Verfremdungseffekt, indem auch die Identität des menschlichen Subjekts aus konventionellen Geschlechterrollen ausbricht und sich Dickinsons poetisches Ich als Junge präsentiert.

Dieser ständige Prozess der Metamorphose und Wechsel der Sichtweisen wird am Ende zugespitzt. Die konviviale Haltung gegenüber der Natur im „transport/of cordiality“ in der vierten Strophe findet ihren Kontrapunkt in der paralysierenden Ahnung von Gefahr und Tod. Der Zischlaut *s* oder *zzz*, der mehrfach wiederkehrt und nochmals im „zero at the bone“ am Ende auftaucht, führt an diesem Kulminationspunkt die Reihe unerwarteter Veränderungen fort, die in irregulärer Abfolge durch den Text laufen und die Schlange zur bestimmenden Kraft nicht nur des Themas, sondern des ästhetischen Prozesses machen.

Visualität und Musikalität

Wie schon erwähnt sind einerseits visuelle, andererseits akustische Elemente wichtig in Form und Wirkung von Dickinsons Dichtung; sie sind als integraler Aspekt ihrer Poetologie zugleich Teil der dichterischen Aussage. In der Dickinson-Kritik hat sich hierzu eine divergente Diskussion entsponnen. Zum einen wird die visuelle Komponente ihrer Texte hervorgehoben, die durch ihre bewussten optischen Elemente wie Gedankenstriche, Großschreibung, Ellipsen, eigenwillig verteilte Zeichensetzung eine unverwechselbare Gestalt gewinnen. Gerade auch in ihrer Originalform entweder in fast kalligraphischer Reinschrift oder, in ihrer späteren Phase, auf Briefumschlägen, Reklamezetteln, Notizblättern stenogrammartig und mit Korrekturen quer über die Seite notiert, gewinnen sie eine eigene visuell-ästhetische Qualität, die in dieser Sicht untrennbar mit ihrer materiellen Gestalt verbunden ist. Sie sind in dieser Lesart als singuläre Artefakte zu sehen, die nicht ohne Verlust in die Kommunikationsform der Lautsprache übersetzbar sind.

Dieses Argument hat durchaus etwas für sich, und die Erforschung der neuerdings in der Houghton Library in Harvard gesammelten Manuskripte in ihrer materiellen Visualität ist ein spannender neuer Zweig der Dickinson-

Forschung.¹⁵ Andererseits wurde aber auch die Nähe Dickinsons zur Musik in den letzten Jahren verstärkt herausgearbeitet.¹⁶ Die Musik wird zur variablen ekphrastischen Präsenz in ihren Texten, die stets auch poetologische Bedeutung gewinnt. Dickinson spielte gut Klavier und gab Konzerte in ihrem Elternhaus, The Homestead. Bezüge zur Musik modulieren auch ihre Gedichte nach Themen, Stimmungen und Effekten, sie orchestrieren ihre Sprache in wechselnden Klangkonfigurationen. Dabei geht es aber eben nicht um gefällige, eingängige, konsonante Melodien, obwohl diese zitathaft anklingen; es geht vielmehr um gebrochene, fragmentarische Klänge, die den poetischen Erlebnisraum mit abrupten Wendungen, Digressionen und Dissonanzen zerteilen, so dass sich auch auf dieser Ebene keinerlei konventionelle Muster durchsetzen.

Dies zeigt sich etwa im Umgang mit der überlieferten Form des protestantischen Kirchenlieds, mit dem Dickinson seit ihrer kalvinistischen Erziehung aufgewachsen war und das eine wiederkehrende Vorlage ihrer Versform und Metrik darstellt. Viele ihrer Texte sind nach dem Muster der *common hymn* gestaltet, einem vierzeiligen, abwechselnd vier- und dreihebigen jambischen Kreuzreim von 8 bzw. 6 Silben. Dieses Muster wird aber zugleich vielfach variiert und verfremdet, neu kontextualisiert, für die Brüche und Widersprüche des Lebens geöffnet. Gerade durch das scheinbar Vertraute der Form wird die extreme Ausgesetztheit der Empfindungen, Stimmungen und Situationen vermittelt, mit denen Dickinson ihre Leserinnen und Leser konfrontiert. Sie selbst spricht von „bolts of melody“¹⁷, die wie elektrische Schläge die Leseerfahrung durchziehen.

Das Ausspielen des einen gegenüber dem andern Medium, von visuellen und musikalischen Elementen scheint mithin und auch im Blick auf die Texte selbst nicht unbedingt sehr fruchtbar. Vielmehr bringt gerade, wie etwa Löffelholz in ihrem Buch *The Value of Emily Dickinson* von 2016 argumentiert,¹⁸ ihr Zusammenwirken mit der Textsemantik eine synästhetische und intermediale

¹⁵ Vgl. Werner, Marta. *Emily Dickinson's Open Folios: Scenes of Reading, Surfaces of Writing*. Ann Arbor, MI 1996 – eine Faksimile Edition der späten Briefe und Gedichtfragmente.

¹⁶ Vgl. Cooley, Carolyn Lindley. *The Music of Emily Dickinson's Poems and Letters. A Study of Imagery and Form*. Jefferson, NC 2003.

¹⁷ Dickinson, Emily: „Would not paint – a picture – (348)“, Website vom 10.11.2022, <https://www.poetryfoundation.org/poems/56821/i-would-not-paint-a-picture-348>.

¹⁸ Loeffelholz, Mary: *The Value of Emily Dickinson*. New York 2016.

Offenheit mit sich, die die Gedichte für verschiedene Zugänge von *interarts*-Rezeptionen besonders inspirierend machen.

Poetologie

Wie gesehen sind reflexive Bezüge auf die eigene Dichtungskonzeption ein durchgängiges Merkmal von Dickinsons Texten. Einige charakteristische Aspekte dieser Dichtungskonzeption sollten deutlich geworden sein – minimalistische Sprachverdichtung, Paradoxien, Auslassungen, experimentelle Verfremdung des Vertrauten, synästhetische Wahrnehmung, implizite Intermedialität. Diese poetischen Formen der Selbst- und Wahrheitserkundung bewegen sich im Ton zwischen extremer Empfindsamkeit und teilweise rücksichtslos anmutender Radikalität. „If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know that is poetry.“¹⁹ So schreibt Dickinson im Jahr 1870 an Charles Wentworth Higginson. In dieser Affinität zum Grotesken und zur radikalen Suche nach einer hinter dem sichtbaren Äußeren verborgenen Wahrheit scheint sie Kafka vorwegzunehmen, der in durchaus vergleichbarer Weise in einem Brief an Oskar Pollak schrieb: „Ein Buch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns“.²⁰

Split the Lark – and you'll find the Music –
Bulb after Bulb, in Silver rolled –
Scantly dealt to the Summer Morning
Saved for your Ear, when Lutes be old –

Loose the Flood – you shall find it patent –
Gush after Gush, reserved for you –
Scarlet Experiment! Sceptic Thomas!
Now, do you doubt that your Bird was true?

(No. 861)

¹⁹ Dickinson, Emily: „Letter to Charles Wentworth Higginson.“ *The Letters of Emily Dickinson*. Hgg. Thomas H. Johnson und Theodora Ward. Cambridge, MA 1958[1870], S. 342.

²⁰ Kafka, Franz. „Brief an Oskar Pollak, 27. Januar 1904.“ *Briefe 1902–1924*. Hg. Max Brod. Frankfurt am Main 1966, S. 28.

Dickinson redet aber, wie gerade auch dieses Gedicht zeigt, eben keinem desillusionierten klinischen Realismus das Wort. In ihrem durchaus lebendigen Austausch mit der Wissenschaft ihrer Zeit affirmiert sie dennoch immer wieder die Kraft der Imagination, die dem Rätsel des Lebens auf andere Weise näherkommt als der skeptisch-analytische Verstand. Dies äußert sich in Gedichten wie No. 613, in dem sie die Poesie als ihr ureigenes Genre gegenüber dem Druck der Realitätszwänge beschreibt, denen sie sich in Form normativer Prosa ausgesetzt sieht:

They shut me up in Prose –
As when a little Girl
They put me in the Closet –
Because they liked me “still” –

Still! Could themselves have peeped –
And seen my Brain – go round –
They might as wise have lodged a Bird
For Treason – in the Pound –

Himself has but to will
And easy as a Star
Look down upon Captivity –
And laugh – No more have I –

(No. 613)

Die Sprecherin fühlt sich eingesperrt wie ein Kind oder ein Vogel, und befreit sich doch lachend in ihrer Imagination aus ihrem scheinbar unentrinnbaren Gefängnis. Ähnliches gilt für das vielzitierte folgende Gedicht, in dem die Lyrik als Form poetischen Möglichkeitsdenkens gefeiert wird und das ich hier nur anzitiere:

I dwell in Possibility –
A fairer House than Prose –
More numerous of Windows –
Superior – for Doors –

(No. 657)

In diesem Möglichkeitsmodus spielt Dickinson immer wieder mit der Sprache, der Imagination, der eigenen Identität:

I'm Nobody! Who are you?
Are you – Nobody – too?
Then there's a pair of us!
Don't tell! They'd advertise – you know

How dreary to be somebody!
How public, like a frog
To tell one's name the livelong day
To an admiring bog!

(No. 260)

Dickinson inszeniert die poetische Überschreitung des Realen als Form von Möglichkeitsdenken und radikaler Wahrheitssuche, die niemals zu einem definitiven Ende führt. Sie ist ein Beispielfall par excellence für jene *negative capability*, die der von ihr bewunderte englische Dichter John Keats als die wesentliche Eigenschaft großer Literatur betrachtete, nämlich die Fähigkeit „to remain in doubts, mysteries, uncertainties, without any irritating reaching after fact and reason“²¹ – ein Exzess des Imaginativen bei aller Genauigkeit der Beobachtung und Analyse, der eine Quelle und Herausforderung für immer neue Rezeptionen darstellt.

²¹ Keats, John. *The Complete Poetical Works and Letters of John Keats, Cambridge Edition*. London: Houghton 1899, S. 277.

Literaturverzeichnis

- „A Chemical Conviction: Emily Dickinson and Science“, Website vom 14.11.2022,
<https://www.amherst.edu/news/archives/classroom/node/439610>.
- Brentley, Richard:** *Emily Dickinson's Rich Conversation. Poetry, Philosophy, Science.* London 2013.
- Cooley, Carolyn Lindley:** *The Music of Emily Dickinson's Poems and Letters. A Study of Imagery and Form.* Jefferson, NC 2003.
- Emerson, Ralph Waldo:** „The American Scholar.“ *Selected Prose and Poetry.* Hg. und Einleitung Reginald Cook. New York usw. 1966[1873]. 47–68, S. 65–66.
- Dickinson, Emily:** *The Complete Poems.* Hg. Thomas H. Johnson. London 1970.
- . *Gedichte Englisch/Deutsch.* Hgg. Gertrud Liepe und Klaus Lubbers. Ditzingen Neuauflage 2020.
- . „Would not paint – a picture – (348)“, Website vom 10.11.2022,
<https://www.poetryfoundation.org/poems/56821/i-would-not-paint-a-picture-348>.
- . „Letter to Charles Wentworth Higginson.“ *The Letters of Emily Dickinson.* Hgg. Thomas H. Johnson und Theodora Ward. Cambridge, MA 1958[1870].
- . „Emily Dickinson's Correspondences. Correspondence with Susan Dickinson“, Website vom 14.11.2022,
<http://archive.emilydickinson.org/working/hl7.htm>.
- Franklin, R. W. (Hg.):** *The Poems of Emily Dickinson.* Cambridge, MA 1998.
- Gerhardt, Christine:** „Dickinson's Garden Ecologies“. *Oxford Handbook on Emily Dickinson.* Hgg. Christianne Miller und Karen Sanchez-Eppler. Oxford 2020. 518–536.
- Gilbert, Sandra M.:** *The Madwoman in the Attic. The Roman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination.* New Haven, CT 2020[1979].
- „Happy Birthday, Emily Dickinson! A Celebration of Poetry and Cake“, Website vom 14.11.2022,
<https://community.harvard.edu/event/happy-birthday-emily-dickinson-celebration-poetry-and-cake>.
- Hart, Ellen Louise und Martha Nell Smith (Hg.):** *Open Me Carefully: Emily Dickinson's Intimate Letters to Susan Huntington Dickinson.* Middletown, CT 1998.
- Hollahan, Eugene:** „Dickinson's I Heard a Fly Buzz When I Died“. *The Explicator* 25.1 (1966): 10–13.

- Kafka, Franz:** „Brief an Oskar Pollak, 27. Januar 1904.“ *Briefe 1902–1924*. Hg. Max Brod. Frankfurt am Main 1966.
- Keats, John:** *The Complete Poetical Works and Letters of John Keats, Cambridge Edition*. London 1899.
- Lakoff, George und Mark Johnson:** *Metaphors We Live By*. Chicago 1980.
- Loeffelholz, Mary:** *The Value of Emily Dickinson*. New York 2016.
- MacDowell, Marta:** *Emily Dickinson's Gardening Life. The Plants and Places That Inspired the Iconic Poet*. Portland, OR 2019.
- Matthiessen, F. O.:** *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. Oxford 1941.
- „New England Historical Society“, Website vom 14.11.2022, <https://www.newenglandhistoricalsociety.com>.
- Rich, Adrienne:** „Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson.“ *Adrienne Rich's Poetry and Prose*. Hgg. Barbara Charlesworth Gelpi und Albert Gelpi. New York 1993[1975]. 177–195.
- Shelley, Percy Bysshe:** „A Defense of Poetry“. *Critical Theory since Plato*. Hg. Hazard Adams. New York usw. 1971[1821]. 499–513.
- Werner, Marta:** *Emily Dickinson's Open Folios: Scenes of Reading, Surfaces of Writing*. Ann Arbor, MI 1996.
- Wilson, Edward:** *Biophilia. The Human Bond with Other Species*. Cambridge, MA 1984.