

Studien zur Interpretation und Übersetzung von Lyrik

Frank & Timme

Andreas F. Kelletat
Wem gehört das übersetzte Gedicht?

Andreas F. Kelletat

Wem gehört das übersetzte Gedicht?

Studien zur Interpretation und Übersetzung von Lyrik

Umschlaggestaltung unter Verwendung des Bildes
Über-Setzer von Theresa Heyer (Straßburg 2022)

Redaktioneller Hinweis: Auf eine formale Vereinheitlichung der Quellennachweise, Fußnoten und Literaturangaben in den hier versammelten Aufsätzen wurde verzichtet. Für die Unterstützung bei der Durchsicht und Einrichtung der Texte dankt der Autor Lisette Buchholz (Mannheim) und Andre Walter (Berlin).

ISBN 978-3-7329-0843-1
ISBN E-Book 978-3-7329-9117-4
ISSN 1860-1952

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2022. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,
Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.
Printed in Germany.
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Inhaltsverzeichnis

Schelmgewoge und Lendenmäulchen

Anakreontischer Spätexpressionismus in Erich Arendts Gedicht
Venus von Archipenko (1924/27) 7

Stein im Mund

Zur Intertextualität in einem kurzen Gedicht Manfred Peter Heins 39

Im Dickicht der Widersprüche

Zu Volker Brauns Gedicht
Nach dem Treffen der Dichter gegen den Krieg 63

„Als wäre, zwischen Bimm und Baum, / Das Leben ein verschollner Traum“

Metrik, Morphologie, Wortbildung und translatorisch-russischer
Hintergrund des Gedichts *Generation* von Richard Pietraß 73

Pilgerfahrt ins Land der Poesie

Die An- und Umtriebe des Übersetzers Richard Pietraß 113

Wem gehört das übersetzte Gedicht? 129

Übersetzen als „partiisch sondierendes Recycling“

Peter Rühmkorfs Umgang mit Leben und Werk
des Walther von der Vogelweide 145

**„Moksau dämpfen“ –
Sinn und Unsinn des (traditionellen) Übersetzungsvergleichs 179**

**Die ‚Translation‘ eines griechischen Heiligen ins Deutsche
und Schwedische**

Gedichte Manfred Peter Heins und Gunnar Ekelöfs
zum Mythos vom hundsköpfigen Christophoros 207

Aus allen Sprachen in alle Sprachen

Das Übersetzen von Gedichten im Zeitalter der Globalisierung 229

Schelmgewoge und Lendenmäulchen

Anakreontischer Spätexpressionismus in Erich Arendts Gedicht *Venus von Archipenko* (1924/27)

Für M.

operisque sui concepit amorem
(Ovid, met. 10, 249)

*Denn es ist nicht genug, zu sagen, daß etwas schön ist: man soll
auch wissen, in welchem Grade und warum es schön sei.*
(Winckelmann, Beschreibung des Torso
im Belvedere zu Rom)

*Malt uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe,
das Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die
Schönheit selbst gemalt.*
(Lessing, Laokoon)

Die expressionistischen Anfänge Erich Arendts, jene knapp zwei Dutzend zwischen 1926 und 1929 in Herwarth Waldens *Sturm* veröffentlichte, das Vorbild August Stramm auf den ersten Blick erkennen lassende Gedichte, erfreuen sich keiner sehr hohen Wertschätzung: Auch in breitest angelegten Anthologien deutscher Lyrik findet man sie nicht, keines von ihnen ist – soweit ich sehe – bisher einer eingehenderen Interpretation für wert befunden worden.¹

.....
1 Die hier vorgelegte Interpretation wurde von Hendrik Röder (Potsdam) angeregt. Er erbat sich im Dezember 1991 eine „Analyse des Gedichts *Venus von Archipenko* [...], dabei die Venus selbst berücksichtigend [...] Aufdecken der poetischen Mechanismen Arendts bei der Beschreibung der Skulptur. Berücksichtigung der Stramm-Affinität Arendts“. – Für Kommentare, Hinweise, Fragen, vielfältige Recherchierhilfen und Beschaffung von Sekundärliteratur

„Man überlässt die Einordnung solcher Versuche getrost dem Literarhistoriker, der die Unverbindlichkeit expressionistischer Wort-Kunst schon nachweisen wird“, notiert Gerhard Wolf in seinem Essay zu Arendts 70. Geburtstag.² Aber nicht, nur den von Wolf mild verspotteten Literarhistorikern ist solch abweisend-abwertende Einordnung zuzutrauen, auch Arendts Dichterkollege Heinz Czechowski spricht (im Nachwort seiner Arendt-Ausgabe von 1968) davon, dass das „Programm des *Sturm* keine Entwicklungsmöglichkeiten enthielt und die Gedichte der Allwohn, Mürr, Liebmann, Schreyer, Behrens u. a. sich wie ein Ei dem anderen glichen[...]“, wobei wir zu den „u. a.“ wohl auch Arendt zählen müssen. Der *Sturm* vermochte „dem jungen Arendt keinen gültigen Weg zu weisen“, schreibt Czechowski und er lässt dann genau jenen Hinweis auf die „Unverbindlichkeit expressionistischer Wort-Kunst“ folgen, von der Wolf mit Blick auf die Literaturwissenschaftler spricht: „Indem aber die Sprache [des Arendtschen Gedichts] der allgemeinen Kommunikation bewußt entzogen wurde, entzog sie sich der gesellschaftlichen Kommunikationsmöglichkeit schlechthin. Die Reduzierung auf eine rein assoziativ-lyrische Dynamik im Inneren des Gedichts, der Verzicht auf die Möglichkeiten der Sprache, als logisches Mittel der Kommunikation zu wirken, waren Ausdruck eines Endpunktes der expressionistischen Bewegung.“³

Der Rede vom „Endpunkt“ ist schwer zu widersprechen. Arendt veröffentlicht seine ersten Gedichte 1926/27 – da ist nach Auskunft unserer auf chronologisch saubere Schubladisierung bedachten Literaturgeschichten der

danke ich sehr herzlich Helmut Amann, Michael Gratz, Manfred Peter Hein, Vesa Tapio Valo, Peter Walther, Brigitte von Witzleben und Hendrik Röder.

- 2 Gerhard Wolf, Auf das Wort gebracht. Erich Arendt zum 70. Geburtstag. In: Erich Arendt, Gedichte. Auswahl und Nachwort von Gerhard Wolf. Leipzig: Reclam 1976, S. 215–232; hier S. 216. – In erheblich erweiterter Form *Skizzen für ein Porträt Erich Arendt* auch in: Gerhard Wolf, Wortlaut, Wortbruch, Wortlust. Dialog mit Dichtung. Aufsätze und Vorträge. Leipzig: Reclam 1988, S. 134–184.
- 3 Heinz Czechowski, Nachwort. In: Aus fünf Jahrzehnten. Gedichte von Erich Arendt. Rostock: Hinstorff 1968, S. 435f. – Dieser von Czechowski zusammengestellte Band enthält im ersten Abschnitt *Voll Erde weißer Morgen* 17 der insgesamt 20 im *Sturm* veröffentlichten expressionistischen Gedichte. Der Herausgeber wertete 1968 also ganz anders als der Nachwortler, aber er garantierte dadurch, dass die frühen Texte Arendts neue Leser finden konnten. Verständlich wird solcher Widerspruch dem, der sich an die Kontroversen um die Einbeziehung der Avantgarde-Literatur in das „sozialistische Erbe“ in der DDR erinnert.

Expressionismus bereits definitiv passé.⁴ Auch die Expressionismus-Anthologien beschränken sich auf die Jahre 1910 bis 1920 oder 1910 bis 1923.⁵ Aber selbst wenn Gedichte wie *Meer Sturm Vögel*, *DEINE Schenkel blühen Sterne* oder *Venus von Archipenko* fünf oder sogar zehn Jahre früher entstanden wären, wir fänden sie in diesen Sammlungen nicht und Erich Arendt wäre wohl auch dann nicht in den Standarddarstellungen zum Expressionismus, zur Lyrik des Expressionismus, vertreten.⁶

Denn Arendts frühe Gedichte gehören zu jener – keineswegs schon 1920 bzw. 1923 verstummenden! – „Wortkunst“-Tradition expressionistischen Dichtens, in der mit Sprache radikal experimentiert wurde, die aber – mit Ausnahme einiger Texte August Stramms – im späteren Gespräch über expressionistische Dichtung fast durchweg übergangen wird.⁷ Ob sich die Texte der Stramm-Nachfolger tatsächlich „wie ein Ei dem anderen glichen“ (Czechowski), wird ernsthaft kaum geprüft, man begnügt sich mit einem Blick auf die äußere Form(losigkeit), auf das Einerlei der zickzackförmigen und oft überkurzen Zeilen. Aber gleichen sich bei solch oberflächlicher Betrachtung nicht auch z. B. Sonette „wie ein Ei dem anderen“? – immer dieselbe Anzahl von Strophen und Versen, immer dasselbe Reimschema ... Einen wichtigen Grund für die Zurückhaltung, wenn nicht Ignoranz gegenüber den Stramm-Nachfol-

4 Die Protagonisten des Expressionismus sahen das noch anders, Herwarth Walden veröffentlicht 1932 zusammen mit Peter A. Silbermann die Anthologie *Expressionistische Dichtung vom Weltkrieg bis zur Gegenwart* (Berlin: Carl Heymann), die allerdings keine Texte Arendts enthält.

5 1910–1920: Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada. Eingeleitet von Gottfried Benn. Wiesbaden: Limes 1955. 1910–1923: Expressionismus – Lyrik. Hrsg. von Martin Reso. Berlin/Weimar: Aufbau 1969.

6 Bei „etwa 350 Schriftstellern, die in irgendeiner Form am Expressionismus beteiligt waren, wird sich der Kanon einpendeln“, schätzt Paul Raabe, Arendt ist in seinem Expressionismus-Lexikon nicht vertreten: Paul Raabe, *Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch*. Stuttgart: Metzler 1985, S. 4.

7 „Stramms Leistung für die Berliner Moderne in der Lyrik und auch im Drama war so maßgebend, dass die Sturm-Künstler, die seine Ideen aufgriffen und fortsetzten, ab 1915 eine eigene, von der heutigen Forschung selten wahrgenommene Richtung innerhalb des deutschen Expressionismus prägten – eine Richtung, der das Aufkommen der Barbarei ab 1932 endgültig ein Ende setzte.“ Jeremy Adler, Nachwort. In: August Stramm, *Die Dichtungen. Sämtliche Gedichte, Dramen, Prosa*. Hrsg. von Jeremy Adler. München, Zürich: Piper 1990, S.328. – Leider nicht zugänglich war mir: Kurt Möser, *Literatur und die „Große Abstraktion“. Kunsttheorien, Poetik und „abstrakte Dichtung“ im „Sturm“ 1910–1930*. Erlangen 1983.

gern in Sekundärliteratur wie einschlägigen Anthologien⁸ hat Gerhard Rühm 1979 in seinem Nachwort zu den Gesammelten Gedichten von Franz Richard Behrens (1895–1977) genannt: „[...] der expressionismus wird vor allem als weltanschauliches phänomen betrachtet, das nur dann nähere beachtung findet, wenn es sich – wie etwa bei heym, stadler, benn – noch weitgehend in tradierten formen artikuliert, das heisst, wenn es im rahmen des gewohnten [...] sprachlichen sinngefüges bleibt. für den solchermassen fixierten ‚fachmann‘ ist von vornherein formlos, was sich – wie die wortkunst des *Sturm* – in *neuen* formen artikuliert. denn ihm gilt nur als form, was er als solche wiedererkennt, als ausdruck, was er selbst schon nachempfunden hat, und als inhalt, den er mit sinn gleichsetzt, was er unter diesen bedingungen noch bemerkt. so wird ihm das unbekannte formlos und das formlose inhaltsleer, ‚unsinnig‘ – als ob das mass an sinnhaftigkeit nicht von der interpretationsfähigkeit des rezipienten abhängig wäre, der sich in seinem urteil selbst dekuviert.“⁹

Bei der Beschäftigung mit Arendts Frühwerk ergeben sich somit zwei Möglichkeiten: Man kann für die im *Sturm* publizierten Gedichte die unmittelbare Nachbarschaft zu August Stramm konstatieren und von Epigonentum sprechen, da doch Kriterien wie Originalität und Innovation für die Bewertung von Kunst unverzichtbar sind.¹⁰ Einem bissigen Kritiker mögen gar Carl Einsteins Verdik-

.....

- 8 Eine bezeichnende Ausnahme ist die von Arendt selbst in den späten 50er Jahren zusammengestellte, leider nie veröffentlichte Expressionismus-Anthologie, für die er auch Texte von Dichtern des Sturm-Kreises und des Dadaismus vorgesehen hatte, u. a. Erich Arendt (5 Gedichte), Hans Arp (8), Hugo Ball (6), Franz Richard Behrens (9), Kurt Liebmann (1), Lothar Schreyer (4). Eine Dokumentation des Arendtschen Anthologie-Projekts wird von Hendrik Röder vorbereitet.
- 9 Gerhard Rühm, zur ausgabe der gedichte. In: Franz Richard Behrens, Blutblüte. Die gesammelten Gedichte. Werkausgabe Bd. 1. Hrsg. von G. R. München: Edition Text und Kritik 1979.S. 358.
- 10 „Epigonal ist bei Arendt zu dieser Zeit [1928. als im *Sturm* sein Gedicht *Folterung* erschien; AFK] die Form, unmittelbar packend jedoch der Rhythmus, der sprachmusikalische Sog einzelner Worte, die wie in einem Magnetfeld als Einzelkraft eine beeindruckende Spannung erzeugen.“ Manfred Schlösser, „Offen die Maske des Worts“. Erich Arendt – Exul poeta. In: Text und Kritik. Heft 82/83 (1984), S. 9. Auch Wolfgang Emmerich räumt in seinem Arendt-Artikel für das KLG (11. und 32. Nlg.) ein, dass man „zumindest manche Passagen aus (Arendts Gedichten) mit Texten Stramms verwechseln könnte. Das festzustellen, bedeutet nicht, dem jungen Arendt Epigonalität vorzuwerfen. Vielmehr weist es darauf hin, mit welcher Radikalität dieser Autor von Anfang an das lyrische Gedicht als ein Sprechen aus ganz eigener Gesetzlichkeit begriff. Zudem gehen Arendts frühe Gedichte doch in mancher

te von 1926 über den „flinken“ Alexander Archipenko einfallen, über dessen Abhängigkeit von Picasso: „Bei allem Neuen ist man dabei, kaum merkbar verspätet; gleichgültig ob es sich um Archaismus oder Entdeckung handelt – man proteust als der zweite und peinlich [...]“.“¹¹ Wobei allenfalls einzuschränken wäre, dass Arendt nicht „kaum merkbar verspätet“ Stramm nach-„proteust“, sondern mit einem Abstand von immerhin zehn Jahren. Das in Literaturkreisen manchmal zu hörende Urteil, Arendts späte Gedichte seien eigentlich nur Celan-Variationen, fände hier ein frühes Pendant, als Zwischenstufen wären dann noch eine Becher- und eine Neruda-Phase anzusetzen. Und als Gesamtergebnis ergäbe sich: Arendt ist ein deutlich überschätzter Autor.¹²

Die zweite Möglichkeit ist, mit Rühm von einer „fundamentalen leistung stramms“ auszugehen, von einem „grundsätzlichen befreiungsakt der dichtung von der gebrauchssprache“¹³, also von einem mit Stramm verbundenen Wendepunkt in der Geschichte des deutschen Gedichts.¹⁴ Seit Stramm und der Wortkunst des *Sturm* hätten wir dann zwei grundverschiedene Arten des Dichtens zu unterscheiden. Zum einen entstehen Texte, die sich in Gramma-

Hinsicht über Stramm hinaus: sie sind länger (haben einen längeren Atem) und sie beziehen sich sehr konkret, mit-leidend auf gegenwärtige (also politische) Zustände [...].“

- 11 Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (1926). Leipzig: Reclam 1988. S. 123 und 325.
- 12 „Vieles in Arendts Gedichtbänden *Trug doch die Nacht den Albatros* und *Bergwindballade* enthält mehr Nachempfindung als eigene Gestaltung [...] Tatsächlich dürfte [...] Neruda [...] den stärksten Einfluß – bis zur Wahl der geschilderten Milieus – ausgeübt haben. Aber in seiner Dichtung finden sich auch überdeutliche Anklänge an andere Schrittmacher der Moderne. So kommt es gelegentlich zu peinlichen Übereinstimmungen wie in den folgenden Paul Celan abgelauchten Versen [...] Arendt hat selten die Kraft zu ganz Neuem, zu nur ihm eigentümlichen Prägungen.“ – Lothar von Balluseck, *Dichter im Dienst*. 2., erg. Aufl. Wiesbaden: Limes 1963, S. 142f.
- 13 Gerhard Rühm, a. a. O., S. 359 und 361. – Oder noch deutlicher S. 360: „natürlich soll der einfluss [auf Behrens; AFK] einer so epochalen erscheinung wie der august stramms, die etwa der bedeutung schönbergs für die musik und kandinskys für die malerei entspricht, nicht gelegnet werden; denn im grunde liess sich die poetische wende, die stramm markiert, gar nicht wachen bewusstseins übergehen.“
- 14 Für die Mitarbeiter des *Sturm* stand die geradezu säkulare Bedeutung Stramms außer Zweifel. Lothar Schreyer formuliert 1918/19 in der *Sturm-Bühne* seine zehn „Leitsätze“ für die „Handwerkslehre der Dichtung“; diese Leitsätze „können ausgesprochen werden, nachdem sie ein deutscher Dichter zum ersten Mal seit Jahrhunderten wieder im Kunstwerk gestaltet hat. Dieser Dichter heißt August Stramm.“ Lothar Schreyer, *Expressionistische Dichtung*. In: *Theorie des Expressionismus*. Hrsg. von Otto F. Best. Stuttgart: Reclam 1976, S. 180.

tik und vor allem Lexik cum grano salis an die Normen der Gebrauchs- bzw. Standardsprache halten, zum anderen Texte, in denen diese Normen mehr oder minder radikal außer Kraft gesetzt sind. Um es an Namen zu verdeutlichen: In der einen Tradition stehen Lasker-Schüler, Benn, Brecht, Loerke, Eich, Huchel, Kaschnitz, Bobrowski, Bachmann, Enzensberger, Braun, Kolbe usw., in der anderen Schriftsteller wie Stramm, Ball, Schwitters, Arp, Heissenbüttel, Jandl, Rühm, Pastior, Priessnitz, Papenfuß.¹⁵

Diese Sicht erlaubt es dann, am einzelnen Text zu prüfen, wie Autoren wie Behrens oder auch Erich Arendt die von Stramm entwickelten gänzlich neuen poetischen Techniken jeweils genutzt bzw. weitergeführt haben. Solcher Ansatz bedeutet auch, dass man nicht länger behaupten kann, Arendt und andere hätten sich vom Expressionismus gelöst, weil dessen Umgang mit dem sprachlichen Material nichts mehr hergegeben hätte¹⁶ – denn aus diesen

.....

15 Vgl. Nell Walden, „Die Sturm-Dichter sind in zwei Gruppen einzuteilen. Führend ist in der einen Gruppe die große Dichterin Else Lasker-Schüler [...] Die Dichtungen dieser Gruppe sind geprägt von Romantik, Verinnerlichung und tiefer Empfindung. Tonlich eine weiche Klangfülle. Man könnte sie mit dem Expressionismus in der Neuen Malerei vergleichen.

Die andere Gruppe hat den großen Dichter und Neuformer des Wortes August Stramm zum Führer. In dieser Gruppe finden wir Dichter wie Lothar Schreyer, Franz Richard Behrens, Adolf Allwahn, Kurt Liebmann, Otto Nebel, Kurt Schwitters und andere. Härter, stählern, knapp in der Form, auf Wort und Ton gestellt, sind die Gedichte dieser Gruppe. Sie können verglichen werden mit dem konstruktiven Kubismus in der Neuen Malerei.“ Zit. nach: Helmut Motekat, *Das Experiment des deutschen Expressionismus* (1962). In: *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*. Hrsg. von Hans Gerd Rötzer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 347f. – Nell Waldens Unterscheidung lässt sich m. E. nicht nur auf die ganze expressionistische Dichtung ausdehnen, sondern auf alle seit 1915 entstandene deutschsprachige Lyrik. Die „sprachexperimentelle Linie“ verstummt zwischen 1929/30 und den 50er Jahren (Konkrete Poesie) auch nicht so vollständig, wie bisher oft behauptet wird, man lese nur Kurt Schwitters *Die Schneewigkeit* von 1942/45, *Sie puppt mit Puppen* von 1944, *Opinion* oder *Die Wut des Niesens* oder *Obervogelgesang* von 1946; leicht greifbar in: Kurt Schwitters, „Eile ist des Witzes Weile“. Eine Auswahl aus den Texten. Hrsg. von Christina Weiss und Karl Riha. Stuttgart: Reclam 1987, S. 91ff.

16 Arendt schreibt zwischen 1929 und 1952 u. a. 38 Sonette, auf „sprachlicher Ebene [findet sich] ein Bemühen um sachlicheren, klaren, rational gelenkten Ausdruck“ – und doch gibt es in Arendts Werk eindeutige Hinweise auf das „ununterbrochene Wirken avantgardistischer Impulse auch für die dreißiger Jahre.“ Michael Gratz, *Mit brennendheißem Mund das Wort*. Rezension zu: *Spanien-Akte Arendt*, hrsg. von Silvia Schlenstedt In: *Neue Deutsche Literatur* 35 (1987), H. 3, S. 129–134, hier S. 131 und 132.

Sprach-Experimenten der 20er Jahre entfaltet sich ja ab den 50er Jahren ein ganz eigener Zweig deutschsprachiger Gegenwartsliteratur.¹⁷

Arendt selbst können wir nicht mehr fragen, was ihn als 20-, 23-Jährigen an August Stramm so stark fasziniert hat, dass er Gedichte schrieb, die dieses Vorbild schon in ihrer optischen Gestalt überdeutlich verraten.¹⁸ Aber gewiss hatte auch Arendt bei Stramm jenes radikal Andere im Umgang mit Sprache staunend entdeckt, das Alfred Döblin im September 1915, wenige Wochen nachdem Stramm in Russland gefallen war, in einem Brief an Herwarth Walden so umschrieb: „Stramm hatte etwas Fermentatives; [...] er versetzte, wenn sich so sagen läßt, den Sprachbrei in Gärung. Er brachte im wörtlichen Sinne alles in Fluß, was er sagte, es verschwand die logische Isolierung von Substantiv Verb Adjektiv, er graduiert jedes nach Bewegungsimpulsen. [...] Ich weiß keinen, der ohne zu spielen und Faxen zu machen, mit der deutschen Sprache gewaltsam umgesprungen wäre, als mit einem Stoff, den ER bezwang und der nicht ihn bezwang. Niemand war von so vorgetriebenem Expressionismus in der Literatur; er drehte hobelte bohrte die Sprache, bis sie ihm gerecht wurde.“¹⁹

17 Wie intensiv sich z. B. die Wiener Gruppe mit der expressionistisch-sprachexperimentellen Dichtung der 20er Jahre befasst hat, geht aus Rühms Nachwort zu seiner Behrens-Ausgabe hervor. A. a. O., S. 362.

18 Dass Arendt Ende der 20er Jahre aufhört, sprachexperimentelle Gedichte zu schreiben, erklärt er in einem Gespräch mit Gregor Laschen: „Es hatte mit der geschichtlichen Situation des Hitlerismus zu tun, der vor den Türen stand, und ich wurde aus der Dichtung selbst durch das Zeitgeschehen gerissen, gleichzeitig aber auch durch einen anderen Dichter, der die Lenkung des proletarischen Schriftstellerverbandes hatte, Johannes R. Becher, der meine Art zu schreiben unzeitgemäß empfand, da eben die Politik nicht vor den Türen [stand], sondern in die Türen bereits eindrang.“ Auf Laschens Nachfrage, was Bechers „Vorwurf“ gegen Arendts Dichtung gewesen sei, heißt es: „Die Unverständlichkeit, die Metaphorik, die Extravaganz“; Becher wollte, „dass ich so schreibe, dass der Straßenkehrer, gegen den ich persönlich ja gar nichts habe, genauso versteht, ohne dass er eine literarische oder dichterische Vorbildung hat. Ich glaube, zu jeder Kunst gehört auch ein Sich-Beschäftigen, ein vorheriges Beschäftigen mit Kunst, damit man sie aufnehmen kann, denn die moderne Kunst reicht nicht nur in die Vergangenheit hinein, sondern ist auch schon ein Signal, was mit den Menschen innerhalb des Seelischen geschehen kann oder auch wird, und darum verteidigte ich bis zur Politik hin eben meinen Standpunkt.“ Das Gespräch wurde erstmals gesendet in dem Film *Gedicht, Erinnerung, Gespräch*. Westdeutscher Rundfunk (Köln), 25. 9. 1981.

19 Alfred Döblin an Herwarth Walden, 21.9.1915. Zit. nach: Bernhard Zeller (Hrsg.), *Expressionismus. Literatur und Kunst 1910–1923*. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 1960, S. 154f. (auch in: A. D., *Briefe*. Olten und Freiburg 1970).

Döblins Charakterisierung der Strammsschen Sprachexperimente lässt sich – wie zu zeigen sein wird – durchaus auf Erich Arendts *Venus von Archipenko* übertragen, ein Gedicht, das zuerst im November 1928 im *Sturm* erschien:²⁰

Venus von Archipenko

- steigt
kichert
wellen
wogt
5 und lächeln schmitz
geneigt
das köpfchen
vor
darüber
10 und soso
die knappen brüste kegeln kurz hervor
und locken üppen
locken
lächeln im gefält dir üppig alle welt
15 mond schwillt ein schenkel noch
und heftig wippt
wucht
steilt daneben zittern
stund
20 schmitzt schämig sich
verlächeln
wischt

.....

20 Der Sturm 19 (1928/29), H. 8, S. 311. – Das exakte Entstehungsdatum der *Venus von Archipenko* kann ich nicht angeben. Im Anschluss an eine Lesung des Gedichts in der o.e. Fernsehendung (vgl. Anm. 18) charakterisiert Gregor Laschen die *Venus* als „Beispiel aus dem Beginn deiner Dichtung, aus dem Expressionismus der frühen 20er Jahre [...]“. – In dem von Laschen herausgegebenen Arendt-Band *Das zweifingrige Lachen. Ausgewählte Gedichte 1921–1980* (Düsseldorf: Claassen 1981) wird das Venus-Gedicht auf „ca. 1924“ datiert, in *Aus fünf Jahrzehnten* (a. a. O.) auf 1927.

dein weiches schelmgewoge
 voll
 25 so
 popobreit
 bereit
 o eva
 geschloßnen lendenmäulchens nicken:
 30 und so bereit bereits
 geneigt
 ich
 bin ... –
 so – – so
 35 du
 eva!
 immer hin!!

In Gedichten wie der *Venus von Archipenko* wird die Sprache, behauptet Cze-
 chowski 1968, „der allgemeinen Kommunikation bewußt entzogen“, es wird
 verzichtet „auf die Möglichkeiten der Sprache, als logisches Mittel der Kom-
 munikation zu wirken“. Um die Gültigkeit dieser Aussage am Gedicht selbst zu
 prüfen, müsste zunächst geklärt werden, was „allgemeine Kommunikation“ im
 Umgang mit Gedichten bedeuten könnte²¹ und was mit „logischen Mittel(n)
 der Kommunikation“ gemeint ist. Nicht bestreiten lässt sich, dass Arendts
 Sprachgebrauch im Venus-Gedicht von unserer „normalen“ Sprache, der deut-
 schen Standardsprache, abweicht. Das beginnt bereits mit der Interpunktion
 – nur in den letzten Zeilen finden sich Satzzeichen – und der Orthographie,
 mit dem Verzicht auf die Unterscheidung von Groß- und Kleinschreibung.
 Da wir allerdings beim Sprechen (und Hören) eines Gedichts auch keinen
 Unterschied zwischen großen und kleinen Buchstaben machen, müsste die
 „allgemeine Kommunikation“ unter dieser Abweichung von der Norm der ge-

.....

21 Arendt selbst setzt für die Lektüre von (seinen eigenen) Gedichten eine „literarische oder
 dichterische Vorbildung“, sprich Vertrautheit mit Kunst voraus – so im Gespräch mit Gregor
 Laschen (vgl. Anm. 18).

schriebenen Sprache noch nicht leiden, wenn nicht ein Zweites hinzukäme, die merkwürdige Syntax: Die Wörter fügen sich zu keinen Sätzen, mit Ausnahme von v 11 „die knappen brüste kegeln kurz hervor“. Sonst gibt es nur einzelne Wörter, die sich zu nicht sehr umfangreichen syntaktischen Einheiten reihen: „geneigt das köpfchen“ (vv 6/7) etwa, oder: „locken lächeln“ (vv 14/15), „und heftig wippt“ (v 16), „daneben zittern“ (v 18), „wischt dein weiches schelmgewoge voll“ (vv 22–24) sowie „geschloßnen lendenmäulchens nicken“ (v 29). Bei etlichen Wörtern ist wegen der undeutlichen syntaktischen Relationen nicht zu entscheiden, zu welcher Wortart sie eigentlich gehören: sind „wellen“ in v 3, „lächeln“ in v 5 und 14, „locken“ in v 12 und 13, „wucht“ in v 17, „zittern“ in v 18 und „verlächeln“ in v 21 Substantive oder Verben? „Lächeln“ in v 14/15 die „Locken“ oder wird ein „Lächeln“ hervorgehoben? Durch Orthographie und Syntax werden die Grenzen zwischen den Wortarten von Arendt verwischt, sie werden fließend. Es verschwindet, hieß es bei Döblin, „die logische Isolierung von Substantiv Verb Adjektiv, er graduert jedes nach Bewegungsimpulsen.“

Die Verstöße gegen unseren „normalen“ Sprachgebrauch betreffen nicht nur Orthographie, Syntax und Wortartenzuordnung, auch auf der Ebene der Wortbildung finden sich – neben den erstaunlichen Substantivkomposita „schelmgewoge“ und „lendenmäulchen“ – Eigentümlichkeiten wie „schmitz“ (v 5), „üppen“ (v 12), „gefält“ (v 14), „steilt“ (v 18), „schmitzt schämig sich“ (v 20) und „verlächeln“ (v 21).

Arendts Abweichungen von der uns vertrauten Syntax und Lexik sind somit durchaus gravierend, aber ebenso offenkundig ist, dass es sich immer noch um ein Gedicht in deutscher Sprache handelt, das sich der „allgemeinen Kommunikation“ nicht vollständig entzieht, denn wir können es noch „irgendwie“ verstehen, wir können es an vielen Stellen paraphrasieren und somit in „normale“ Sprache übersetzen. Dieses „Irgendwie-noch-Verstehen“ ist dadurch gewährleistet, dass Arendt in den 37 Zeilen und 77 Wörtern seines Gedichts keine einzige Silbe bzw. kein einziges Morphem verwendet, das nicht auch in unserer Alltagssprache vorkäme. Zwar benutzen wir ein Verb wie „üppen“ (v 12) üblicherweise nicht, aber wir beziehen es sofort auf das vertraute Adjektiv „üppig“ und können der Arendtschen Neubildung somit einen Sinn zuweisen, in Richtung „üppig sein“, „üppig werden“ oder „üppig machen“. Die Nähe der Wörter „locken“ und „lächeln“ mögen bei dem einen oder anderen Leser bei „üppen“

auch noch das Wort „Lippen“ mitanklingen lassen.²² Bei „schmitz“ (v 5) werden wir nicht zuerst an „Herrn Jakob Schmitz“ denken, wir werden es auch nicht als Imperativ des regional/ostmitteldeutsch gebräuchlichen Verbs „schmitzen“ (mit der Peitsche schlagen) auffassen, sondern es als Verkürzung zu „verschmitzt“ lesen – durch die Nachbarschaft des Kollokators „lächeln“.²³ Rätselhaft bleibt bei „schmitz“ allerdings wieder die Wortart: Ist es ein Adjektiv, ein Modaladverb oder gar – analog zu „schmatz!“ – eine onomatopoetische Interjektion? Ein Wort wie „steilen“ (v 18) kannte ich bisher nicht, aber als deadjektivische Verbbildung ergibt sich die Bedeutung sogar ohne Kontext: steil in die Höhe ragen. Ähnlich unproblematisch ist „Gefält“ (v 14) als Präfixbildung zu „Falte“ erkennbar²⁴ und „verlächeln“ als Kontamination aus „lächeln“ und „verlachen“. Die Bedeutung des „verlächeln“ bleibt allerdings in der Schwebe: Haben wir analog zu „verblühen“ von einem Aufhören des „Lächelns“ auszugehen oder bleibt analog zu „spotten – verspotten“ die Bedeutung des Grundverbs unverändert? Die unmittelbar voranstehenden Wörter „schmitzt schämig“ mit ihren Konnotationen „verschmitzt“, „verschämt“ lassen in „verlächeln“ allerdings auch noch ein „verlegen“ anklingen. Bei der Wendung „schmitzt schämig sich“ (v 20) assoziieren wir ferner Wörter wie „Scham“, „schamhaft“, „sich schämen“, „beschämen“ usw. Arendt folgt in diesem Drehen, Hobeln und Bohren (Döblin) am einzelnen Wort seinem Vorbild Stramm²⁵ bzw. der im Sturm-Kreis entwi-

.....

- 22 Hier bestätigt sich Roman Jakobsons Beobachtung von 1925, dass die „Bedeutung der Neologismen [in der Dichtung] in einem hohen Maße durch den Kontext bestimmt“ ist und das ungewohnte Wort den „Leser zum etymologischen Denken (zwingt)“. R. J., Schluß mit der dichterischen Kleinkrämerei. Übersetzt von Jindřich Toman. In: R. J., Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982. Hrsg. von Elmar Holenstein. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, S. 203.
- 23 Unter „Kollokation“ werden hier typische, häufig vorkommende, erwartbare Verbindungen mehrerer Wörter verstanden (z. B.: Hund – bellen; Blume – blühen, oder hält: wie kann man lächeln? süß, säuerlich, verschmitzt).
- 24 Die Wörterbücher kennen zudem das Verb „fälteln“ sowie den Deminutiv „Gefältel = Vielzahl von kleinen, nahe beieinander liegenden Falten“.
- 25 Vgl. Stramms Brief vom 11.6.1914 an Herwarth Walden, in dem er das Wort „schamzerpört“ aus seinem Gedicht *Freudenhaus* gegen die Druckerkorrektur „schamzerstört“ verteidigt: „Jedenfalls sagt mir schamzerpört mehr als das andere. Scham und Empörung ringen miteinander und die Scham zerdrückt. Auch ‚schamempört‘ sagt das lange nicht; außerdem liegt das Wesen des Wortes ‚empören‘ meinem Gefühl nach nicht in dem ‚em‘, das höchstens für die Wortlehre als Erklärung Bedeutung hat, für das Gefühl liegt der Begriff des Empörens aber lediglich in dem ‚pören‘ oder vielleicht einfach vollständig in der einen Lautverbindung

ckelten Dicht-Handwerkslehre,²⁶ wie sie am knizisesten von Lothar Schreyer 1918/19 mit dem Begriff „Konzentration“ umschrieben wurde: „Wortkonzentration ist eine Konzentration des Inhalts und der Gestalt. Mit möglichst wenig Lautmitteln den Begriff zu gestalten, ist das Ziel. Wortverkürzung ist die Folge [...] ‚Bären‘ für ‚gebären‘, ‚schwenden‘ für ‚verschwenden‘ [...]“ Analog sollen die Autoren nach Schreyer auf der Ebene der Syntax verfahren, aus „Die Bäume und die Blumen blühen“ wird der sog. „Wortsatz“ „Baum blüht Blume“, der sich noch weiter in ein einziges Wort „konzentrieren“ lässt: „Blüte“, und dieses einzelne Wort „umfaßt“ dann die „komplexe Vorstellung[...] Baum und Blume im Blühen“.²⁷

Der Verzicht auf traditionelle poetische Techniken wie Reim und Metrum, die Abkehr von den grammatischen Regeln der Gebrauchssprache, die Behandlung der Sprache, des einzelnen Wortes, als veränderbares Material – das alles sind Charakteristika der Wortkunstwerke des *Sturm*, Charakteristika, die wir freilich auch in anderen europäischen Avantgarde-Bewegungen finden, im italienischen Futurismus etwa²⁸ oder bei dem großen russischen Wortzerlegungskünstler Velimir Chlebnikov (1885–1922), dessen berühmter *Beschwörung durch Lachen* (1910) das heitere Arendtsche „verlächeln“ (v 21) direkt entsprungen sein könnte.

Uns Lesern kommt bei der Lektüre der durch Sprachexperimente schwerer verständlichen Passagen des Venus-Gedichts ein auch in alltäglichster Kommunikation zu beobachtender Mechanismus zugute, nämlich dass wir bei einzelnen Wörtern wie ganzen Texten – so unverständlich, unsinnig, zerstückelt, fragmentarisch oder „fermentativ“ (Döblin) sie auch sein mögen – nicht so rasch aufgeben mit unserer Suche nach einem „Sinn“, einer sinnvollen („logischen“) Lesart. Die Textwissenschaft hat in den vergangenen Jahren mit aufwendigster

„pö.“ August Stramm, *Alles ist Gedicht. Briefe, Gedichte, Bilder, Dokumente*. Hrsg. von Jeremy Adler. Zürich: Arche 1990, S. 15.

26 „An die Stelle der Ästhetik setzen wir eine Lehre der Kunstmittel. Das Handwerk der Dichter muß ebenso gelernt werden, wie das Handwerk eines Malers oder Tonkünstlers.“ Lothar Schreyer, a. a. O. S. 180f.

27 Ebd.: S. 178.

28 Zu Parallelen zwischen Stramms Wortkunst und Marinettis poetologischem Programm s. Jeremy Adlers Nachwort in: August Stramm, *Die Dichtungen*. A. a. O. S. 354.

Terminologie und beeindruckenden Abstraktionsleistungen Modellierungen solchen Textverstehens entwickelt – wir können hier etwas bescheidener vorgehen, indem wir uns an die expressionistische Poetik selbst halten, sie gewissermaßen umkehren, also das durch „Implikaturen“ zu ermitteln suchen, was von Arendt jeweils „konzentriert“ worden ist. Dabei gelangen wir zwar nicht zu einer nach allen Regeln der Philologen-Kunst abgesicherten Interpretation, aber vielleicht doch zu einer „sinnvollen“ Lesart der *Venus von Archipenko*.

* * *

Die Suche nach Textinhalt wie Textsinn wird durch die vielsagende Überschrift natürlich in bestimmte Bahnen gelenkt. Schon der Name *Venus* dürfte in jedem Leser eine wahre Bilderflut auslösen: Erinnerung an Gelesenes, Gehörtes, Gesehenes. Venus, Göttin der Fruchtbarkeit und der Liebe, Schönste der Schönen, römischer Name für Aphrodite, die aus dem Schaum Geborene, vor Zypern ans Land Gespülte. Hesiod hat die grausige Szene beschrieben, wie Kronos seinem Vater Uranos das Geschlecht abschnitt, es in „die brandende See“ schleuderte, dort

schwamm es jahrelang über die Weite der Wasser.
Rings entsprang weißer Schaum dem unsterblichen Fleische.
Daraus wuchs ein Mädchen.
Sie nahte der heiligen Insel Kythera,
kam dann zum ringsumflossenen Kypros,
und landete an, die schöne erhabene Gottheit,
und Gras wuchs rings um ihre lieblichen Füße.
Götter und Menschen nannten sie Aphrodite,
weil sie aus Aphros, dem Schaume, entstand.

Der kultur- und mythengeschichtlich versierte Leser²⁹ mag den Faden noch weiterspinnen, über Venus als Name des Morgen- und Abendsterns sinnieren

.....

29 Ein solcher Leser wäre gewiss Eckart Peterich. In seinem Italien-Führer findet sich ein Kapitel über den Berg Eryx auf Sizilien, über Trapani und das normannische *Castello Venere*, an der

und an die Völker am Mittelmeer und in Kleinasien denken, die alle jene gewaltige Liebesgöttin verehrten, mit immer andrem Namen. Ein babylonischer Hymnus feiert sie so:³⁰

Umhüllt ist Ishtar von Freude und Liebe,
Sie ist voll Lebenskraft, Zauber und Lust.
Süß sind ihre Lippen, auf ihrem Mund ist Leben,
Ihr Anblick erfüllt mit Frohlocken.

Südliche Bilder also stellen sich ein, Bilder auch von antiken Plastiken: die *Venus von Medici*, das Marmorstandbild im Pariser Louvre, das berühmte Gemälde in den Florentiner Uffizien: Botticellis *Geburt der Venus* – in einem weiten hellen Muschelrund steht sie dort an einer buchtenreichen Küste, die Rechte über die eine Brust gelegt, mit der Linken das lange, lange Haar über die Scham deckend. – Und um diese Göttin der Fruchtbarkeit und geschlechtlichen Liebe soll es in Arendts Text gehen? So dass die Venus mit v 1 und v 3 aus den „wellen steigt“?³¹ Aber was dann weitererzählt wird, lässt sich mit unserer traditionellen Vorstellungswelt von Venus/Aphrodite nicht recht in Verbindung bringen. Wieso „kichert“ sie? Kinder mögen „kichern“, junge Mädchen auch, aber eine kichernde Venus? Eher passen dann wieder die Hinweise auf die Brüste, die Schenkel, das „Schelmgewoge“. Aber wieso verwandelt sie sich ab v 28 in eine „eva“?

Deutlich bescheidener mögen bei vielen heutigen Lesern die Assoziationen beim zweiten Namen des Gedichttitels sein: „Venus von *Archipenko*“ – von einem russischen (ukrainischen?) Bildhauer der Moderne demnach, mehr wird sich zunächst nicht einstellen, kein Bild vor allem, wie dieser Archipen-

Stelle des früheren Venus-Tempels. Dort (S. 568) auch die hier zitierten Verse des Hesiod. Eckart Peterich, Italien. Ein Führer. 3. Band. 3. Aufl. München: Prestel 1972, S. 568.

30 ebd., S. 565.

31 Wir hätten Arendts Gedicht dann neben Rilkes *Geburt der Venus* (1904) aus den *Neuen Gedichten* zu stellen, dessen Wortmaterial verblüffende Übereinstimmungen mit der *Venus von Archipenko* aufweist. – Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. 1. Bd.: *Gedichte I*. Frankfurt/M.: Insel 1987, S. 549–552.

ko seine Plastiken geformt hat. Dem zeitgenössischen Leser des *Sturm* und Besucher der Berliner Kunstausstellungen freilich wird es in den 20er Jahren anders ergangen sein, denn Archipenko galt für Herwarth Walden als „der erste expressionistische Bildhauer“ überhaupt³². Seine Werke wurden in der *Sturm-Galerie* mehrfach in Einzelausstellungen gezeigt,³³ in Bildbänden³⁴ und auf Postkarten³⁵ reproduziert, in Essays besprochen,³⁶ gegen Kritiker vehement verteidigt.³⁷ Was August Stramm im Sturm-Kreis für die expressionistische Wortkunst bedeutete, das bedeutete Archipenko – und nicht etwa Picasso!³⁸ – für die Plastik.³⁹ Der eine oder andre wird sich sogar bei Erscheinen des

.....

- 32 vgl. Herwarth Walden, Zur Formulierung der neuen Kunst. In: *Expressionismus. Die Kunstwende*. Hrsg. von H. W. Berlin: Verlag Der Sturm 1918, S. 104. – In dem Sammelband auch Abbildungen von sieben Archipenko-Plastiken, darunter eine „Salome“ (S.47), die in Haltung (geneigter Kopf) und Aussehen (knappe Brüste) an Arendts „Beschreibung“ der Venus erinnert.
- 33 20.9.–1.11.1913: 17. Sturm-Ausstellung (= *Erster Deutscher Herbstsalon*), die Einleitung für den Katalog schrieb Guillaume Apollinaire; März 1921: 95. Sturm-Ausstellung. Vgl. Alexander Archipenko. Bd 1: Alexander Archipenkos Erbe. Werke von 1908 bis 1963 aus dem testamentarischen Vermächtnis. Wissenschaftlicher Katalog bearb. von Helga Schmoll und Angela Heilmann, hrsg. von Georg-W. Köttsch. Saarbrücken: Moderne Galerie des Saarland-Museums 1986, S. 244f.
- 34 Der zweite Band der Sturm-Bilderbücher ist Archipenko gewidmet, hrsg. von Roland Schacht, Berlin 1924.
- 35 Die Berlinische Galerie zeigte in ihrer Ausstellung *Herwarth Walden – 1878–1941 – Wegbereiter der Moderne* im Gropius-Bau 1991 z. B. die Archipenko-Karte *Recherche de plastique de 1913*. Katalog hrsg. von Freya Mülhaupt, Berlin 1991, S. 122.
- 36 Z. B. William Wauer, Das Körperliche in der Plastik. In: *Expressionismus. Die Kunstwende*. Hrsg. von Herwarth Walden. Berlin: Verlag Der Sturm 1918, S.44–51.
- 37 Z. B. von Roland Schacht, Archipenko, Belling und Westheim. In: *Der Sturm* 1923. H. 5.
- 38 Picasso war auch auf den von Walden 1913 in Budapest und Berlin arrangierten Kunstausstellungen nicht vertreten, obwohl diese Ausstellungen, besonders der *Erste Deutsche Herbstsalon*, ansonsten einen erstaunlich umfassenden Überblick über die aktuellen ost- und westeuropäischen Avantgarde-Strömungen boten. Über Waldens vielfältige Aktivitäten informiert gut: Krisztina Passuth. Der Sturm. Zentrum der internationalen Avantgarde. In: Paris–Berlin 1900–1933. Katalog zur Ausstellung im Centre Pompidou 1978. München: Prestel 1979, S. 98–104.
- 39 Archipenko selbst war bewusst, was Walden für die Durchsetzung seines Werks in Berlin und Mitteleuropa geleistet hat; zu dessen 50. Geburtstag gratulierte er Walden 1928 aus New York: „heartest congratulations to your first man in germany who appreciated and protected new ideals in art. archipenko.“ In: Freya Mülhaupt (Hrsg.), a. a. O., S. 13.

Arendt-Gedichts an jene auf das Jahr 1911 datierte Venus-Plastik erinnert haben, von der sich im zweiten, Alexander Archipenko gewidmeten *Sturm-Bilderbuch* von 1924 eine Aufnahme findet.⁴⁰

So wecken die beiden Namen im Titel die Erwartung, dass wir es mit einem Gedicht über ein Kunstwerk, auf eine Plastik von Archipenko, die die Venus darstellt, zu tun haben.⁴¹ Die Versuchung liegt nahe, gar nicht erst weiterzulesen, sondern gleich zu fragen: Wie steht es eigentlich um solche „Gedichte auf Kunstwerke“? Wie ist die Beziehung zwischen dem geschriebenen, gesprochenen Kunstwerk und dem gemalten, in Stein gehauenen, in Bronze gegossen? Ist dieser Wechsel zwischen verschiedenen Zeichensystemen jenem intersemiotischen Übersetzen vergleichbar, bei dem eine Erzählung illustriert, ein Roman verfilmt wird? Oder ist das „Vertexten“ einer Plastik eher dem Vertonen eines Gedichts an die Seite zu stellen? Eine Beschreibung, eine wissenschaftliche Analyse der Relation Roman – Film ist relativ leicht zu bewerkstelligen, weil sich viele Gemeinsamkeiten bzw. klare Äquivalenzrelationen ausmachen lassen: Figuren mit ihren Charakteren und Attributen, Orte des Geschehens, Gang der Handlung, Zeitgerüst. Aber welche Äquivalenz soll zwischen Archipenkos Plastik und Arendts Text erkennbar sein?

.....

40 Alexander Archipenko. *Sturm-Bilderbuch II*. Text von Roland Schacht. Berlin: Verlag Der Sturm 1924, S. 20. – Den Verbleib der Plastik konnte ich leider nicht ermitteln, in einem 1987 erschienenen Ausstellungskatalog heißt es u. a.: „The forward-bending curve of *Porteuse* is an idea Archipenko had been experimenting with for a couple of years. It is first seen in a lost work, *Salome*, of 1910. Further trials were made in 1912/13 in other lost works such as *Venus* and *Red Dance*.“ Katherine Jánszky Michaelsen und Nehama Guralnik, Alexander Archipenko. A Centennial Tribute. Washington: National Gallery of Art 1986, S. 22.

41 Arendts Gedicht ist somit neben Blaise Cendrars' *La Tête* von 1914 zu stellen, ein Gedicht, das sich wohl auf Archipenkos *Konstruktivistischen Kopf* von 1913 bezieht: „La guillotine est le chef-d'œuvre de l'art plastique / Son déclin / Crée le mouvement perpétuel / Tout le monde connaît l'œuf de Christophe Colomb / Qui était un œuf plat, un œuf fixe, l'œuf d'un inventeur, / La sculpture d'Archipenko est le premier œuf ovoïdal / Maintenu en équilibre intense / Comme une toupie immobile / Sur sa pointe animée / Vitesse / Il se dépouille / Des ondes multi colores / Des zones de couleur / Et tourne dans sa profondeur / Nu. / Neuf./ Total.“ Zitiert nach: Alexander Archipenko. Bd. 1: Alexander Archipenkos Erbe, a. a. O., S. 42; auf S. 43 und 45 Abbildungen des *Konstruktivistischen Kopfes*.



Alexander Archipenko: Venus (1910/11) © VG Bild-Kunst, Bonn 2022



Au Salon des Indépendants; Zeichnung von G. Léonnec (1912)

Vor der Venus von Archipenko

- Was? Du meinst, dass das die Schwester von der im Louvre ist?
- Ja, aber die haben nicht denselben Vater.

Man könnte die Äquivalenz zunächst im Äußeren des Gedichts vermuten,⁴² in seiner Ikonizität. Ganz primitiv: v 1–4 wären die Stirn, v 5 die Nase, 8 der Mund, 11 bis 15 die Brüste, dann der Bauch, v 35 bis 37 die Füße und darüber, v 29, ein anamorphotisches, etwas sehr spitz geratenes Knie.⁴³ Aber Sinn macht das nicht, schon weil zehn weitere expressionistische Arendt-Gedichte eine fast identische optische Gestalt aufweisen. Es muss also um anderes gehen, vielleicht um eine mit den stilistischen Mitteln des Expressionismus durchgeführte „Beschreibung“ der Archipenkoschen *Venus*. Halten wir die im *Sturm-Bilderbuch II* von 1924 veröffentlichte Abbildung neben Arendts Gedicht, so lassen sich in der Tat „Äquivalenzen“ ausmachen, die über die Trivialität, dass es bei beiden Kunstwerken um eine Frauengestalt geht, hinausreichen: Man kann bei Archipenkos *Venus* durchaus von einem „geneigten köpfchen“ sprechen, von „knappen brüsten“, die „kurz hervorkegeln“, und auch ein „schenke!“, der wie ein aufgehender „mond schwillt“ lässt sich erkennen.⁴⁴ Berufen kann sich solche Interpretation, die das eine Kunstwerk als intersemiotische (Teil) Übersetzung des anderen versteht, auf verstreute Hinweise in der Sekundärliteratur⁴⁵ sowie auf Arendts poetologische Äußerungen über sein Verhältnis zur bildenden Kunst.

.....

42 Eine solche Äquivalenz der äußeren Form besteht zwischen Cendrars' *La Tête* und Archipenkos *Konstruktivistischem Kopf*, falls die in Anm. 41 erwähnten Abbildungen nicht täuschen. Cendrars' Gedicht erschien mit der Widmung „à Alexandre Archipenko“ und der Datierung „Nice 1918“ auch in: Archipenko-Album. Einführungen von Theodor Däubler und Iwan Goll. Potsdam: Kiepenheuer 1921, dort allerdings nicht linksbündig, sondern auf Mittelachse gesetzt.

43 Figurengedichte, die durch die optische Versanordnung eine Frauengestalt erkennen lassen, gibt es durchaus, z. B. Richard Crashaws (1612/13–1649) *La Pigmaliōna* von 1646. Nachdruck in: Heinrich Dörrie, *Pygmalion. Ein Impuls Ovids und seine Wirkungen bis in die Gegenwart*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1974, S. 88. – Vgl. ferner: Ulrich Ernst, *Die Entwicklung der optischen Poesie in Antike, Mittelalter und Neuzeit*. In: *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*. Hrsg. von Ulrich Weisstein. Berlin: Erich Schmidt 1992, S. 138–151.

44 Man müsste die Plastik auch von hinten betrachten können, um sich zum Aspekt „popobreit“ (v 26) äußern zu können. Anhänger strikt biographisch orientierter Textanalyse mögen hierin ein Indiz erkennen, dass Arendt als „Vorlage“ für sein Gedicht nicht (nur) die Abbildung im *Sturm-Bilderbuch II* gedient hat, sondern dass er die Originalplastik gesehen und umschritten hat.

45 „Bleiben wird ihm [aus der *Sturm-Zeit*; AFK] sein Leben lang die Anregung, die aus der Begegnung mit bildender Kunst unmittelbar ins Wort einging. Präzise Nachweise wird die

„Die Gedichte Ihrer ‚Sturm‘-Zeit“, sagt Heinz Czechowski in einem Gespräch mit Arendt, „hatten ja nun tatsächlich sehr wenig mit herkömmlicher Lyrik gemein. Wort stößt sich an Wort. Man wird unwillkürlich an kubistische Kompositionsprinzipien erinnert. Und es gibt ein gewissermaßen zentrales Gedicht: ‚Venus von Archipenko‘. Kurz, man hat den Eindruck, dass die Malerei, die bildende Kunst des Expressionismus sehr stark auf Ihre Lyrik gewirkt hat.“ Darauf antwortet Arendt: „Ja. Denn ich sah plötzlich, dass das Wort, seine Gestaltung und Dynamik und *wie* ein Wort zum anderen stehen muß, erst das Gedicht ausmacht[...] Und es muß ja in der Zeit gelegen haben. Die Kunst der ganzen Welt war plötzlich in einer ähnlichen Situation: ob in Frankreich bei Breton, in der Sowjetunion beim jungen Majakowski, bei Malewitsch, in Deutschland bei Stramm und Klee. Das war *eine* Welt, die plötzlich da war: die Moderne.“⁴⁶ Und bei Gerhard Wolf lesen wir: „Arendts Dichtung stand immer unter dem Einfluß bildender Kunst, seit der Zeit, da er selbst noch Zeichenlehrer war und Plastik und Malerei ihm auch für das Gedicht Erlebnis, Gegenstand, ja Beispiel wurde. Er hat versucht, den Bewegungstrieb der Venus des Expressionisten Archipenko in Sprache umzusetzen [...]“⁴⁷

Was mag der Ausdruck „Bewegungstrieb“ bei Wolf konkret bedeuten? Ist mit jenem „Trieb“ der Venus-Plastik ein „Drang, sich zu bewegen“ gemeint? Will die Plastik also selbst ihre Starre überwinden? Und diesen optisch oder auch taktil wahrnehmbaren Drang hätte Arendt dann zum Gegenstand seines

Wissenschaft reichhaltig zu führen haben.“ Manfred Schlösser, „Offen die Maske des Wortes“. A. a. O., S. 5f. – „Kunst tritt sinnlich in den Vers zeitlebens; wird zur poetischen Größe [...]“ Gerhard Wolf, Auf das Wort gebracht. A. a. O., S. 227f.

46 Heinz Czechowski, Gespräch mit Erich Arendt. In: Trajekt 7. Rostock: Hinstorff 1973, S. 7. – Allgemeiner zur „Rolle“ von Malerei und Plastik in seiner Lyrik äußert sich Arendt in dem bereits mehrfach erwähnten Interview mit Gregor Laschen (vgl. Anm. 18); dort sagt er, dass seine „Dichtung [...] Bezug nimmt zu den verschiedensten Gestalten der Malerei. Ein van Gogh hat mich früh schon beeindruckt, auch der Goya war mit seinen harten Bildern und auch seinen mystischen letzten Bildern Thema für mich, gleichzeitig aber auch die Schönheit und Zeitbezogenheit unserer Welt, die in Munch sich darstellt, die Einsamkeit des Menschen, die sich bei ihm darstellt, wo das Kosmische eingreift am Meer, das Erotische gleichzeitig eingreift durch die phallische Sonne.“ – Über den Einfluss gerade van Goghs und Munchs auf die ganze expressionistische Bewegung s. Eduard Beaucamp, Kunst und Leben. Metamorphosen des Expressionismus. In: Paris–Berlin 1900–1933. A. a. O., S. 58–69.

47 Gerhard Wolf, Auf das Wort gebracht. A. a. O., S. 227.