

Stefan Ripplinger

## Wie ich Marcia Nardi übersetzte

### ***Strangers on a Train***

Marcia Nardi und ich waren gewiss nicht füreinander bestimmt. Wir lernten uns in einem Zug kennen – nicht wie in *North by Northwest* (1959) Roger O. Thornhill und Eve Kendall, denn ihr Treffen war bekanntlich arrangiert. Nein, wir trafen uns so zufällig wie Guy Haines und Bruno Antony in *Strangers on a Train* (1951).

Der Zug trug mich im Jahr 2020, zwischen zwei Lockdowns, in den Südwesten des Landes, zur Feier des 80. Geburtstags meiner Tante Maria. Damit mir die Fahrt nicht langweilig werde, hatte ich mir *Paterson* (1946–1963) von William Carlos Williams mitgenommen, von dem ich schon dies und das, aber bislang nicht sein Hauptwerk gelesen hatte. *Paterson* hält eine große Überraschung bereit. Man erwartet ein Buch über ein Städtchen, aber es geht fast die ganze Zeit um einen Wasserfall nahebei, ja über die Kaskaden der Zeilen fallen die Verse wie „die leidenden Menschen / Blindlings von einer / Stunde zur andern, / Wie Wasser von Klippe / Zu Klippe geworfen“ hinab. Unten aber gibt es eine Art Auffangbecken, eine Dokumentensammlung in kleiner Type zum Ort Paterson und seiner Umgebung sowie zum Dichter und seiner Umgebung. Dieses Untere wirkt wie das Reale, das sich dem Symbolischen widersetzt.

Etwa findet sich das allererste Dokument direkt unter den Versen „Innumerable women, each like a flower. // But / only one man – like a city“. <sup>1</sup> Frauen wie Blumen, aber nur *ein* Mann, der Pater-Son, Vatersohn, er selbst jedoch möglicherweise so komplex wie die Stadt, von der so bemerkenswert wenig zu erfahren ist. Paterson – der Held, nicht der Ort – soll einer sein, den ex negativo die blumigen Frauen näher bestimmen. In Wahrheit bestimmt ihn eine ganz Unverblümete. Denn in dem erwähnten ersten Dokument heißt es:

Was nun die Gedichte angeht, die ich bei Ihnen zurückließ: Wären Sie so freundlich und schickten sie an meine neue Adresse in der 12<sup>th</sup> Street? Sollte es Ihnen unangenehm sein, sie zu kommentieren, will ich Sie mit der Bitte darum nicht belästigen, schließlich war Grund meines Anrufs und meines Besuchs die menschliche, nicht die literarische Lage.

Außerdem komme ich mir mehr wie eine Frau denn eine Dichterin vor, ich habe weniger mit poetologischen als mit lebenspraktischen Problemen zu schaffen.

Und da blühte mir nun eine Überprüfung ... und meine Türen sind für immer (hoffentlich für immer) gegen alle Sozialarbeiter, professionellen Wohltäter und dergleichen verriegelt.<sup>2</sup>

Das Dokument verblüffte mich, denn es beginnt wie ein x-beliebiger Brief aus der Hauspost eines bekannten Schriftstellers, endet aber wie ein Song der Suicidal Tendencies:

How can you say what my best interest is? What are you trying to say, I'm crazy?  
When I went to your schools, I went to your churches,  
I went to your institutional learning facilities?! So how can you say I'm crazy?

(...) I'm not crazy – institution  
You're the one who's crazy – institution  
You're driving me crazy – institution<sup>3</sup>

Im Dokumententeil der nächsten Seiten folgen dann wieder irgendwelche haarsträubenden Funde aus der Stadtgeschichte, doch im zweiten Band kehrt die Frau zurück, diesmal alle Segel gesetzt und alle Bordkanonen gefechtsbereit. Williams zitiert seitenlang einen mit „La vôtre C.“ gezeichneten Brief, eine große Abrechnung mit ihm selbst, in der es unter anderem heißt:

Sie aber haben *nie* leben müssen, Dr. P[aterson] – nicht an einem der Seitenwege und in einer der düsteren Unterführungen, wo das Leben so oft auf die Probe gestellt wird. Ihre Geburt und Ihre soziale Stellung haben Ihnen einen Ausweg aus dem ungeschützten Leben geöffnet, und diesen Ausweg verwechseln Sie nun mit der *Unfähigkeit* zu leben. So kommen Sie dazu, in der Literatur nicht mehr zu erkennen als einen äußersten Vorposten, den derjenige bezieht, der angeblich *lebensunfähig* ist. (Wie Sie sehen, habe ich mir einige ihrer autobiografischen Schriften angeschaut).<sup>4</sup>

Das ist mehr als dreist und sicher nicht der Ton, den eine anschlägt, die noch etwas vorhat im Kulturleben. Also, was für eine C. schreibt hier? Der Herausgeber von *Paterson*, Christopher MacGowan, verrät im Kommentar, es handele sich um eine gewisse Marcia Nardi (1901–1990), eine Dichterin, die von Williams, der im Brotberuf Arzt war, einen Rat betreffs ihres Sohnes erbat.

Inzwischen war ich im Saarland angekommen und mailte, kaum hatte ich meine Reisetasche abgestellt, Norbert Wehr, dem Herausgeber des *Schreibheft*, dass ich allzu gern ein Dossier über diesen erbaulichen Dichterschreck zusammenstellte.

### **Cress Letters**

Wehr, der sich um die Geschichte des Objektivismus, zu dem auch Williams gehört, sehr verdient gemacht und mir schon zuvor manchen Wunsch erfüllt hat, signalisierte Interesse. Also recherchierte ich weiter und fand Folgendes heraus: Marcia Nardi, eine geborene Lillian Massell, brach ihre Studien am renommierten Wellesley College ab und schlug sich seither mehr schlecht als recht mit der Veröffentlichung von Gedichten und Rezensionen, später auch mit Tippjobs, Korrekturen und dergleichen durch. Nach der Geburt ihres Sohnes Paul 1926 verarmte sie rapide. Der Erzeuger des Kindes hatte sie im sechsten Monat verlassen, sein Name wurde niemals bekannt. Der Sohn erscheint in ihrer Darstellung wie der Clyde aus Theodore Dreisers Roman *An American Tragedy* (1925): als ein von Konsum und schnellem Geld besessener Jugendlicher aus höchst bescheidenen Verhältnissen, der nicht das geringste Verständnis für höhere Werte im Allgemeinen, Poesie im Besonderen („Mist!“) aufbringen kann.

Der Sohn selbst hat dieses Bild nach dem Tod der Mutter korrigiert, keineswegs habe er die Schule geschwänzt, erklärte er im November 1991 gegenüber Elizabeth O’Neil, der bislang einzigen Forscherin, die sich für Nardis Biografie interessiert hat. Es sei ihn allerdings hart angekommen, aufgrund der unsteten Verhältnisse seiner Mutter, mit der er eher selten zusammengelebt habe, vierzehn Mal die Schule wechseln zu müssen.<sup>5</sup> Wie auch immer, 1942 kam es zu einem handfesten Streit der beiden, Nachbarn riefen die Polizei, die den Jungen in die psychiatrische Abteilung des Bellevue-Krankenhauses schaffte.

Entsetzt von dieser Entwicklung, an der sie sich, nicht ganz zu Unrecht, selbst die Schuld gab, erbat Nardi Rat von einem ihrer Liebhaber, dem Redakteur Harvey Breit

(ab 1943 bei der *New York Times Book Review*). Breit empfahl ihr, Williams in seiner Eigenschaft als Arzt zu konsultieren. Und bei Williams tauchte sie also, nach telefonischer Vorankündigung, auf, *in from the storm*, mit Jimi Hendrix zu sprechen: „Sie wurde buchstäblich eines Nachts in meine Praxis geweht, bis auf die Haut durchnässt von starkem Regen und voll Furcht und Bedürftigkeit, voll verzweifelter Bedürftigkeit.“<sup>6</sup> Wäre es bei dieser Bedürftigkeit geblieben, hätte sich Williams wohl nicht lange für Nardi interessiert. Allein, wie gesehen biss sie entschlossen in die Hand, die sie fütterte, und das muss Williams erstaunt, wenn nicht erregt haben.

Jedenfalls glaubte er, auf diese allzu reale Frau mit verschiedenen Abwehrstrategien reagieren zu müssen: Einerseits trat er pflichtschuldig in die Rolle des Patron ein, beriet sie im Konflikt mit ihrem Sohn, kommentierte ihre Gedichte, die er sehr liebte, sorgte für deren Abdruck im Jahrbuch 1942 seines Verlags New Direction,<sup>7</sup> schickte ihr auch gelegentlich kleinere Summen. Andererseits baute er sie – ohne ihr Wissen – in *Paterson* ein, in einer Anspielung auf Geoffrey Chaucers *Troilus and Criseyde* (ca. 1385) als „la vôtre C.“, nämlich als Cressida, kurz Cress. Bevor, gut zehn Jahre nach Williams' Tod, ihre Absenderin bekannt wurde, nannte man Nardis in *Paterson* eingefügte Briefe deshalb „Cress Letters“.

Doch in der inneren Struktur von *Paterson* wächst Nardi eine noch weit bedeutendere Rolle zu als die der untreuen Cressida. Zwar rückte Williams von seinem Plan ab, ihre Briefe durch sämtliche Bände von *Paterson* zu ziehen, doch wies er ihnen in verschiedenen Mitteilungen an seine Freunde eine zentrale Rolle zu: die des weiblichen Gegenprinzips zum Stadtmann Paterson, nicht etwa als liebliche Blüte, sondern als den Orpheus zerreiBende Mänade: „Man könnte sie Mrs. Paterson nennen. Sie ist die Frau, die gegen den Mann, gegen alle Männer zurückschlägt.“<sup>8</sup> Der Eindruck, dass der Widerstreit zwischen dem Oben und dem Unten in *Paterson*, zwischen dem Gedicht selbst und den Dokumenten am Fuß der Seite, zwischen dem Symbolischen und dem Realen, überhaupt das Interessanteste an diesem Buch ist, verdichtet sich.

Mein Dossier im *Schreibheft* umfasste einige Gedichte Nardis aus der Zeit, in der sie mit Williams Umgang pflog, seine Einleitung zu ihrer Sammlung im Jahrbuch, ihre in *Paterson* zitierten Briefe in der vollständigen Fassung und einen langen Auszug aus einem Essay der Dichterin und Literaturwissenschaftlerin Rachel Blau DuPlessis. Obwohl ich gar nicht allen seinen Feststellungen zustimmen könnte, behauptete ich, dass dieser Essay zu den besten gehört, die im letzten Jahrhundert geschrieben worden sind. In einer intrikaten Mischung aus Analyse, Polemik, Dichtung und Tagebuch verfolgt DuPlessis unter anderem, wie Williams Nardi gebraucht und missbraucht hat.<sup>9</sup> Damit war die Geschichte in der Welt, alle waren es zufrieden, auch Michael Braun,<sup>10</sup> und ich hätte mich anderen Themen zuwenden können. Da meldete sich mein Freund und Verleger Maximilian Gilleßen.

### **Collected Poems**

Gilleßen, mit dem zusammen ich *La Vue* (1903/1904), Raymond Roussels erstaunlichen Nouveau-Roman-vor-dem-Nouveau-Roman, übersetzt habe, schlug vor, Nardis gesammelte Gedichte aufzulegen. Das war einerseits ein Vorschlag, den ich unmöglich ablehnen konnte. Nardi hat in ihrem Leben nur einen einzigen

schmalen Gedichtband veröffentlichen können,<sup>11</sup> aber in ihren letzten Jahrzehnten eine Sammlung ihrer Gedichte vorbereitet. War der Druck dieser Gedichte nicht seit mindestens dreißig Jahren überfällig? Waren die Proben, die ich im Dossier präsentieren konnte, nicht mehr als vielversprechend? Andererseits kam ich so wie die Jungfrau zum Kinde: Gedichte, die nicht nur die US-amerikanische Poesie-Szene, sondern auch die wenigen Feministinnen, die sich mit Nardi befasst hatten, bislang hatten links liegen lassen, sollte nun ausgerechnet ich, der Bauer von Berlin, der stirnrunzelnden Weltöffentlichkeit vorlegen. Ein lieber Freund sah Protest dagegen voraus, dass nicht eine Frau sich Nardis angenommen hat, aber ich könne ja mit Fug und Recht behaupten, ich sei „genderfluid“.

Jedenfalls war das Glück auf unserer Seite, und das hatte unter anderem mit Corona zu tun. Weil sie in der Corona-Zeit keine Forscherinnen und Forscher zulassen durfte, verlangte die Yale University, die Nardis Nachlass verwahrt, keine Gebühren für den Scan des Skripts der *Collected Poems*. Und „Neustart Kultur“ schüttete im Nachgang der Pandemie noch einmal ein Stipendium aus. Ein Glücksfall war es auch, dass wir für mein Nachwort und die Kommentare die Übersetzerin Alexandra Cox gewinnen konnten. Denn dass das Buch durchgehend zweisprachig sein muss, um den US-Amerikanerinnen wenigstens die Chance zu geben, ihre bislang verschmähte Dichterin kennenzulernen, hatten wir gleich beschlossen.

Nun begann also die Arbeit an den Gedichten und sie glich in vieler Hinsicht einem Gang „through caverns measureless to man / down to a sunless sea“. Im Zusammenhang gelesen – und Übersetzen ist zuerst und vor allem Lesen –, handeln die Gedichte vom Körper als einem verlassenen Gebäude, durch dessen Kamine und Rohre die Streifenhörnchen huschen. Schockartig wurde mir klar, dass die Dichterin die radikale Körperkunst von Louise Bourgeois, Ana Mendieta, Orlan, Gina Pane, Carolee Schneemann oder Hannah Wilke vorwegnahm. Auch wenn Nardi mit der Malerin Rosemarie Beck befreundet und ihr also moderne Kunst nicht fremd gewesen ist, sollten keine direkten Einflüsse auf sie unterstellt werden. Gedanklich war das feministische Körperdenken ohnehin längst vorbereitet. Das Patriarchat sieht die Frau als Gefäß der biologischen Reproduktion, und eine Frau, die diesen Dienst verweigert, ja, vielleicht sogar, mit Monique Wittig, damit aufhören will, „Frau“ zu sein, steht dem eigenen Körper als einem besetzten Gebiet gegenüber. Diese Erfahrung wiederholt sich bei Nardi immerzu, und sie findet immer neue, immer eindrucklichere Bilder für sie.

Wie konsequent sie in diesem Denken ist, das den Körper der Frau, auch ihren eigenen, als eine *femme machine*, als verdinglicht und enteignet fasst, wurde mir an dem Gedicht „And I Knew the Body a Sea“ deutlich. Da heißt es in einem der letzten Verse „And train / The weed in my blood with no name“. Ich gestehe, erst nach einer übertragenen Bedeutung gesucht zu haben; „weed“ kann auch „Trauergewand“ oder „Trauerflor“ bedeuten. Doch hat Nardi das Bild umsichtig mit Spaten und Spalier vorbereitet. Es besteht kein Zweifel: Hier wächst Kraut durch die Venen, so wie eben an vielen andern Stellen Venen zu begehbaren, teils unterirdischen Höhlungen, Röhren und Tunneln werden. Der eigene Körper ist besetzt, und im selben Gedicht klopft das klar als weiblich zu erkennende Subjekt bei ihm an; niemand lässt es ein.

Auffällig ist, dass eher selten von Schmerz die Rede ist. Der Körper ist von Truppen besetztes Terrain, mal Metropole, mal Nekropole, bleibt aber stets empfindungslos,

er kann sich ebenso versteinern wie verflüssigen, wie ohnehin überall barocke Gegensatzpaare, das Lebendige und das Tote, das Flüssige und das Harte, imponieren. Die Leserin befindet sich in derselben Situation wie die Dichterin Adrienne Rich, die nach einer Knie-Operation im Dezember 1967 noch halb betäubt von der Anästhesie in einem New Yorker Krankenhausbett liegt, „unfähig zum Schlafen oder in mir auch nur einen einzigen Faden zu finden, mit dessen Hilfe ich zurückfinden könnte an jenen Ort, den ich als ‚Ich‘ erkannte“. <sup>12</sup> In diesem beklagenswerten Zustand dreht sie das Radio an und hört die Stelle aus John Websters *The Duchess of Malfi* (1623), an der der gedungene Intellektuelle Bosola der Herzogin ihre bevorstehende Strangulierung schmackhaft machen will:

Thou art a box of worme-seede, at best, but a salvatory of greene mummey: what's this flesh? a little cruded milke, phantastical puff paste: our bodies are weaker than those paper prisons boys use to keep flies in: more contemptible: since ours is to preserve earthworme: didst thou ever see a Larke in a cage? such is the soule in the body (...).

Am not I, thy Duchess?

[Du bist eine Kiste aus Wurmsamen, bestenfalls, sonst eine Dose grünes Leichenfett: was ist dies Fleisch? Ein bisschen hingegossene Milch, phantastisch aufgegangener Blätterteig; unsere Körper sind schwächer als die papiernen Kerker, die kleine Jungens brauchen, ihre Fliegen darin aufzubewahren; verächtlicher, weil wir noch dazu gut sind, Regenwürmer am Leben zu erhalten. Hast du eine Lerche je im Käfig gesehen? Genauso geht es der Seele im Körper (...).

Bin ich nicht deine Herzogin?]<sup>13</sup>

Es lässt sich fragen, ob bei Nardi nicht selbst diese Lerche noch ausgeflogen ist. Einen Ariadnefaden zurück zum Ich findet auch sie nicht, es ist also kein im naiven Sinn autobiografisches Schreiben, auch kein psychologisches, es ist eine Erzählung vom Subjekt als Objekt, vom Körper als Steinwüste, immer antithetisch, oft dialektisch gebaut, in sorgfältig artikulierten, oft sehr aufwendigen Argumentationen, denen ich, so gut ich konnte, zu folgen versuchte. Es kam mir in manchem zuhelfe, dass ich kein Dichter bin.

### „Stalingrad / akkurat“

Dichterinnen und Dichter neigen dazu, dem zu übersetzenden Stoff ihr eigenes Gepräge zu geben und am Ende sehen Baudelaire, Dante, Mallarmé oder Shakespeare wunderbarerweise alle aus wie Stefan George. Weiter treiben es noch die Virtuosen unserer Tage, die das Metrum oder den Klang präzise treffen, aber sonst überhaupt nichts. Bei mir besteht eher Sorge, dass ich das Metrum nicht getroffen habe. Ich stelle mir mein Handwerk als eine Hilfestellung vor für all die, die des Englischen zwar mächtig sind, aber hier und da eines Winks bedürfen, um zu verstehen, worum es überhaupt geht. Ob Nardi noch weitere Übersetzerinnen findet, steht dahin, doch idealerweise ist es in der Geschichte der Übersetzung doch so: Erst kommen schlichte Arbeiter wie ich, die den Boden planieren und die Straßen anlegen, hinterher rauschen die *virtuosi* in ihren Sportwagen auf ihnen dahin.

Allerdings habe ich auch die formalen Eigenheiten der Gedichte, wann immer es ging, nachzubilden versucht, und eine ganz besonders: den Reim. Ich gebe zu, ich reime gern, weil der Reim als volkstümlich und deppenhaft gilt, genau aus diesem

Grunde. Nardi hat ein ganz eigenwilliges Reim-Regime: Sie reimt selten durchgängig, aber verstärkt einzelne Scharnierstellen mit Reimen. Das habe ich fast immer nachzuahmen versucht und bin dann in diesen Passagen, weil es mir wichtig war, jeweils einige Millimeter vom Argument abgewichen. Ich hielt mich aber nicht zwanghaft an diese Dopplung. Den oben erwähnten unreinen Reim „train / name“ habe ich beispielsweise nicht übernommen und an einer Stelle gab ich der Versuchung nach, einen Reim da zu setzen, wo im Original keiner war: „Stalingrad / akkurat“ („Being Left Without a Poem“).

Stets knifflig ist bei der Übersetzung kürzerer englischer Texte das unmarkierte Genus. Gewöhnlich wird man, wenn sich das Gedicht einer heterosexuellen Dichterin an einen geliebten Menschen wendet, im Deutschen, das dazu zwingt, Farbe zu bekennen, die männliche Form wählen. Das gilt selbst dann, wenn das Gedicht nicht die Perspektive der Dichterin einnimmt. Doch gerade das schien mir bei Nardi ausgeschlossen, die in ihrem besonders starken „Country Letter“ eine lesbische Szene im Gefängnis evoziert. Es ist dasselbe Gedicht, in dem – in einer materialistischen Überhöhung von Arthur Rimbauds „Voyelles“ (vor 1871)<sup>14</sup> – von „words with the vulva – deep as it“, nämlich denen mit „u“, die Rede ist. Ich habe deshalb dort, wo das Genus unklar ist, die weibliche Form bevorzugt. Dass Nardi auch Mutter, ein paar Jahre lang verheiratet und häufig mit Männern liiert war, brachte mich nicht von der Überzeugung ab, dass sie hin und wieder zu den „Flüchtigen, den entflohenen Sklavinnen“<sup>15</sup> gehörte, als die Wittig die Lesben sah.

Den bereits genannten drei Glücksfällen bei der Produktion des Buches gesellte sich ein vierter hinzu: der Gestalter Anton Stuckardt. Er hatte die geniale Idee, die Typografie der *Poems* von Nardi aus dem Verlag Swallow zu übernehmen und mit der Schreibmaschinenschrift ihrer Typoskripte zu kontern. Damit war das Buch nicht nur ein Tribut an eine vergessene Dichterin, sondern auch an einen vergessenen Verleger. Alan Swallow (1915–1966) hatte seinen Verlag solchen Autorinnen und Autoren vorbehalten, die woanders keine Chance hatten. Nun ist es zwar noch immer möglich, dass jemand die Gedichte nicht mag oder meine Übersetzung für undichterisch hält, aber dass der Band nicht schön sei, wird niemand ernsthaft behaupten können.

Das Erscheinen der *Complete Poems* im November 2023 fiel in jene düstere Zeit, als der Geruch von Blut und Pulver in der Luft lag. In diesen Wochen habe ich jeden Tag einmal die Sechste von Ralph Vaughan Williams (in der Version von Sir Adrian Boult, 1949) angehört und einmal den Band Nardi gelesen. Die simpleren, beschreibenden Gedichte aus ihrer späteren Phase, die mir zunächst nicht zusagten – ironischerweise erinnern sie am ehesten an die Objektivisten, etwa an Charles Reznikoff –, gewannen beim wiederholten Lesen. Ohnehin könnte ich nicht sagen, welche ihrer Gedichte mir am besten gefallen. „Love Song“ mit den verstörenden Bildern aus einer der Armengegenden, in denen die Nardi ihr Leben fristete, das elegante und böse „How the Rich Move Softly“, das allegorische „Under the Airing Camphored Woolens“ oder das hintergründige „To Robert Lowell“ – jeden finsternen Tag spricht sie mich mit einem andern an.

Ihre starke Wirkung auf mich erkläre ich mir auch damit, dass sie die vielleicht einzige französisch denkende Dichterin war, die Englisch schrieb. Ihre Leitsterne sind nicht Williams oder Yeats, sondern Charles Baudelaire und Tristan Corbière, auch

einen Anklang an Marcel Proust habe ich an einer Stelle (in meinem Kommentar) nachweisen können. Vielleicht erklärt auch das, warum sie ihren Landsleuten bislang so fremd blieb und mir als einem von jeher aufs Französische Fixierten so nah kommen konnte.

---

<sup>1</sup> William Carlos Williams, *Paterson*, Revised edition prepared by Christopher MacGowan, New York: New Directions 1995, S. 7.

<sup>2</sup> Marcia Nardi an William Carlos Williams, 9. April 1942, in: Elizabeth Murrie O'Neil (Hg.), *The Last Word. Letters between Marcia Nardi and William Carlos Williams*, Iowa City: University of Iowa Press 1994, S. 3–5, hier zitiert nach Stefan Ripplinger (Hg.), „Das Manifest der Muse. Marcia Nardi in William Carlos Williams' *Paterson*“, in: *Schreibheft* 97 (2021), S. 123–156, hier S. 125.

<sup>3</sup> Suicidal Tendencies, „Institutionalized“, auf: dies., *Suicidal Tendencies*, Frontier Records 1983.

<sup>4</sup> Nardi an Williams, Ende Frühjahr 1943, in: O'Neil, *The Last Word*, S. 118–128, hier zitiert nach Ripplinger, Manifest, S. 139.

<sup>5</sup> Elizabeth M. O'Neil, „Marcia Nardi: Woman of Letters“, in: Dave Oliphant (Hg.), *Rossetti to Sexton: Six Women Poets at Texas*, Austin: Harry Ransom Humanities Research Center / The University of Texas 1992, S. 73–111, hier S. 77 (Anmerkung).

<sup>6</sup> Williams an Norman Holmes Pearson, 31. August 1949. Hier zitiert nach Ripplinger, „Ein geheimer Niagara. Die Affäre Nardi/Williams“, in: ders., *Muse*, S. 152–156, hier S. 154.

<sup>7</sup> Marcia Nardi, „A Group of Poems“, in: *New Directions (In Prose & Poetry)* 7 (1942), S. 413–428.

<sup>8</sup> Williams an Srinivas Rayaprol, 10. Februar 1950, hier zitiert nach Ripplinger, „Nachwort“, in: Marcia Nardi, *Collected Poems / Gesammelte Gedichte*, hg. v. Stefan Ripplinger, Berlin: Zero Sharp 2023, S. 225–238, hier S. 238.

<sup>9</sup> Rachel Blau DuPlessis, „Pater-Daughter. Male Modernists and Female Readers“, in: dies., *The Pink Guitar. Writing as Feminist Practice*, Tuscaloosa: The University of Alabama Press 2006, S. 41–67, Teilübersetzung in: Ripplinger, *Muse*, S. 141–151.

<sup>10</sup> Michael Braun, „Das ‚Große Amerikanische Gedicht‘ ist weiblich“, in: *Deutschlandfunk Kultur* (13. September 2021).

<sup>11</sup> Marcia Nardi, *Poems*, Denver: Alan Swallow 1956.

<sup>12</sup> Adrienne Rich, „Voices from the air“, in: dies., *What Is Found There. Notebooks on Poetry and Politics*, New York, London: Norton 2003, S. 9–13, hier S. 9.

<sup>13</sup> John Webster, *Die Herzogin von Malfi*, Deutsch von Elisabeth Plessen und Materialien zum Stück, Reinbek: Rowohlt 1985, S. 199.

<sup>14</sup> Arthur Rimbaud, „Voyelles“, in: ders., *Œuvres complètes*, hg. von Antoine Adam, Paris: Gallimard 1972, S. 53.

<sup>15</sup> Monique Wittig, *Das straighte Denken*, übersetzt von Arabel Summent und Benjamin Dittmann Bieber, Leipzig: Merve 2023, S. 75.