

M Ü N C H E N E R
U N I V E R S I T Ä T S R E D E N

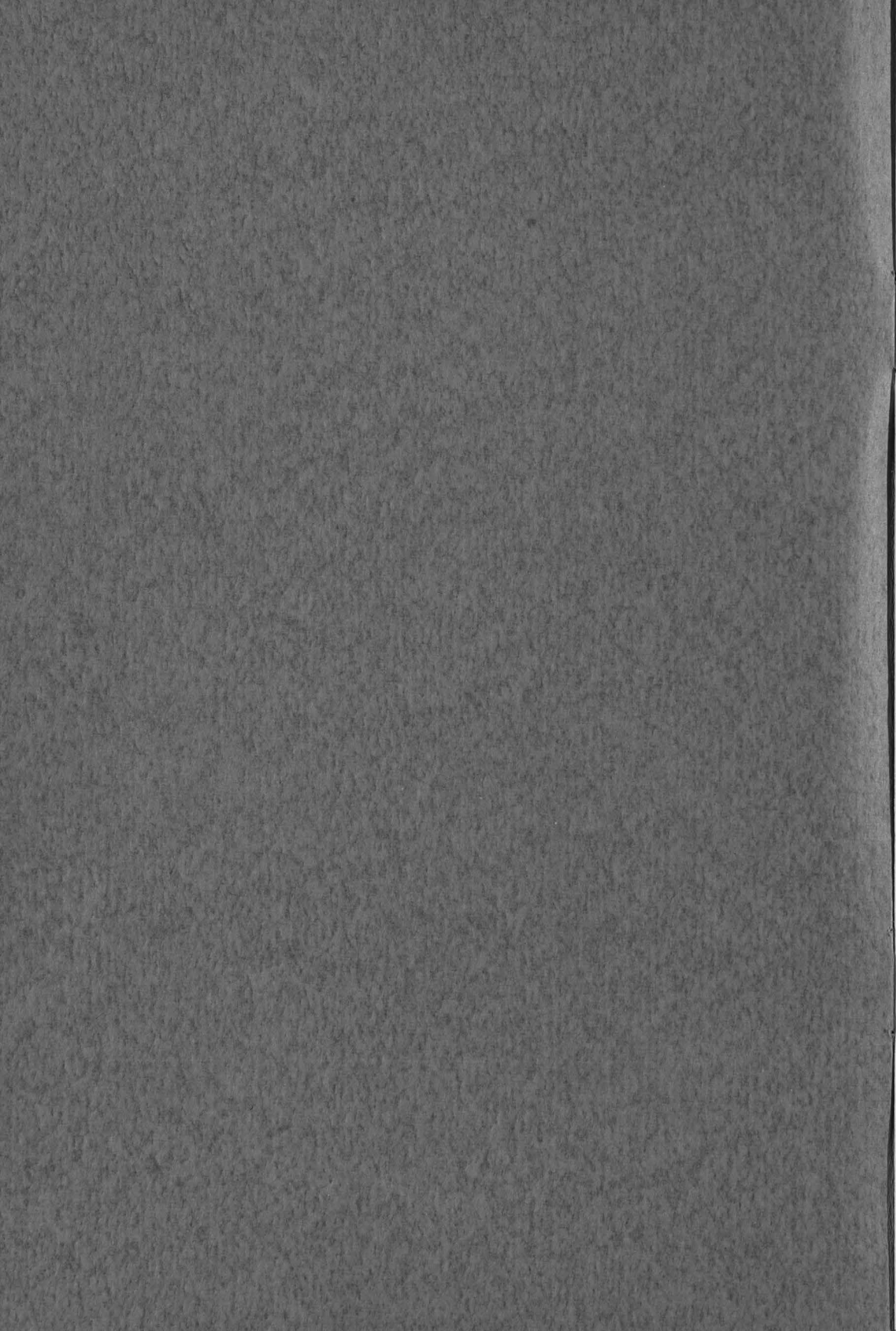
NEUE FOLGE HEFT 31

**Das Wesen der Dichtung
in der Sicht moderner
englischer und amerikanischer Dichter**

von

Wolfgang Clemen

MAX HUEBER VERLAG
M Ü N C H E N



Wolfgang Clemen

Das Wesen der Dichtung
in der Sicht moderner
englischer und amerikanischer Dichter

Festvortrag, gehalten beim 489. Stiftungsfest
der Ludwig-Maximilians-Universität
am 24. Juni 1961



MAX HUEBER VERLAG
MÜNCHEN

Gesamtherstellung: Buchdruckerei Wiedemann, München

In einem vor 19 Jahren erschienenen Buch „Das Leben und der Dichter“¹⁾ vergleicht Stephen Spender den Dichter mit einem Weltraumfahrer. Spender schreibt: Ein Mann wird in eine Rakete eingesperrt und zum Mond hinaufgeschossen. Man hat ihn nicht nur mit einem Sauerstoffapparat, entsprechender Kleidung und Verpflegung ausgerüstet, sondern auch mit einem Funkgerät, so daß er in ständiger Verbindung mit der Erde steht. „Nichts von dem, was er auf dem Mond vorfindet, entspricht dem, was darüber auf der Erde geschrieben wurde“, so fährt Spender fort. „Um daher einen wahren Begriff des Mondes zu geben, ist er gezwungen, die Leute auf der Erde den Mond sich in der Phantasie vorstellen zu lassen. Er kann also den Mond nur mit den Kategorien, die den Menschen bereits von der Erde her geläufig sind, verdeutlichen. Der Mondfahrer ist mithin das Bindeglied zwischen den Menschen und etwas Unbekanntem. Sie vermögen das Unbekannte und Fremdartige nur durch des Mondfahrers Fähigkeit, an bereits Bekanntes anzuknüpfen, erleben. Der Mondfahrer muß sich folglich nicht nur der neuen Situation auf dem Mond voll bewußt sein, er darf auch nie vergessen, daß er als Mensch zu Menschen auf der Erde spricht. Davon hängt ab, ob er den Mond für andere wirklich nachschaffen kann.“ Dies ist, so sagt Spender, das einfachste Gleichnis für des Dichters Funktion hier im Leben.

Es ist, so möchten wir fortfahren, aber auch gleichnishaft für viele Aussagen, die von modernen englischen und amerikanischen Dichtern über Dichtung und Dichter gemacht werden. Denn Spender bedient sich eines Bildes der modernen technischen Welt (das damals freilich noch ganz utopischen Charakter hatte) um etwas schwer Verständliches zu verdeutlichen. Es ist bedeutsam, daß die moderne technische Erfahrung in der Tat Vergleichsmaßstäbe abgeben konnte für jene Aufgabe des Dichters, in unbekannte Regionen vorzustoßen und das Unsagbare sagbar zu machen.

Das Gleichnis hat aber noch einen weiteren interessanten Aspekt: Denn der Mondfahrer-Dichter rückt — ohne daß dies dem Autor vielleicht überhaupt bewußt war — in die Nähe des modernen Astrophysikers, dessen Aufgabe es ja ebenfalls ist, das Unbekannte durch vorstellbare Kategorien zum Ausdruck zu bringen.

Wir können die Geschichte des Mondfahrers als Ausgangspunkt nehmen, um aus vielen hundert Aussagen über die Dichtung eine sehr begrenzte Auswahl

zu treffen, die uns die Frage beantworten helfen soll, was sich in unserem Jahrhundert an dem Selbstverständnis der Dichtung gewandelt hat, was als ihre neue Aufgabe begriffen wird und wie dies mit der veränderten Bewusstseinslage unserer modernen Welt zusammenhängt. Dabei wird sich herausstellen, daß es sich bei der modernen Poetik nicht um ein einheitliches System handelt, sondern um mancherlei Spannungen, Widersprüche und Gegensätze.

Diese Einschränkungen müssen wir allerdings mit Nachdruck an den Anfang stellen. So wie es in der modernen Dichtung sehr verschiedenartige Richtungen gibt, so muß es in ihr auch unterschiedliche, ja entgegengesetzte Dichtungsauffassungen geben. Wenn überdies Dichter sich zu diesem Thema äußern, so tun sie es zwar als „Eingeweihte“ und „Praktiker“, aber doch meist mit dem Blick auf ihre eigene Dichtung, die sie zu rechtfertigen trachten. Sie tun diese Äußerungen selten ex cathedra, sondern in bestimmten Werkzusammenhängen, wobei sie von ihrer persönlichen Kunsterfahrung und ihrer eigenen Entwicklung ausgehen. Daraus ergeben sich Vorbehalte, die die modernen Dichter selber zugegeben haben.²⁾ Trotz alledem: auch in dem Wirrwarr der z. T. sich widersprechenden Meinungen zeichnen sich charakteristische Züge ab. Sie werden deutlicher, wenn wir frühere Auffassungen mit ihnen konfrontieren.

Das zeigt sich schon, wenn wir allgemeine Definitionen der Dichtung aus drei Jahrhunderten gegenüberstellen. In der Glosse zum Schäferkalender von Spenser aus dem Jahr 1579 heißt es: „Dichtung ist ein göttlicher Instinkt und eine abnorme Raserei, die über die Fassungskraft des gewöhnlichen Verstandes hinausgeht“. Etwa 220 Jahre später definiert Wordsworth die Dichtung als den „spontanen Überschwang kraftvoller Gefühle“³⁾, in unserem Jahrhundert aber sagt Macneice „Dichtung ist ein Präzisionsinstrument um festzuhalten, wie ein Mensch auf das Leben reagiert“.⁴⁾

Die Dichtung als Gottesgeschenk und irrationale Besessenheit, die Dichtung als spontaner Ausdruck überschwänglichen Gefühls, die Dichtung als Präzisionsinstrument und Aufnahmegerät; — drei Deutungen, wie sie verschiedener kaum sein könnten und wie sie jeweils in keiner anderen Epoche hätten gegeben werden können.

Eine ähnliche Stufenfolge ergibt sich aus den Definitionen des Dichters. Kein moderner Dichter hätte Sir Philip Sidneys 1580 in seiner Poetik niedergelegten Meinung zugestimmt, daß der Dichter dem Moralphilosophen und dem Historiker durch seine stärkere ethische Einwirkung überlegen sei⁵⁾, noch hätte er mit dem Romantiker Shelley den Dichter als „unerkannten Gesetzgeber der Menschheit“ bezeichnet⁶⁾. Was demgegenüber an den modernen Definitionen des Dichters auffällt, ist *Nüchternheit*. Keinerlei Pathos, keine hohen und hehren Umschreibungen, keine „großen Worte“ — das kennzeich-

net insgesamt die Aussagen der modernen Poetik. Von ihnen wollen wir zunächst noch einige über die Gestalt des Dichters hören. Da fordert Auden, der Dichter müsse wie ein Mr. Everyman, ein Jedermann aussehen, der sich das Haar kurz schneidet, sich eine Melone aufsetzt, einen City-Anzug trägt und mit der U-Bahn zur Bank fährt⁷⁾. Derselbe Auden hat den Dichter einen „Reporter“ genannt, einen „gut ausgebildeten Spion“⁸⁾, einen „Chemiker“, der aus Worten Gedichte zusammenmixt⁹⁾. Macneice sagt, ein Dichter müsse sich gerne unterhalten, Zeitungen lesen, sich in Wirtschaftsfragen auskennen, aktiv an der Politik interessiert sein und auch für Frauen einen Blick haben¹⁰⁾, eine Kombination von Eigenschaften, die sich deutlich gegen die Vorstellung des traumverlorenen, weltfernen, in sich selbst verschlossenen Dichters richtet. Eine ähnliche Abwehrstellung gegen die Rolle eines Führers, die man dem Dichter in der Vergangenheit zugewiesen hatte, verrät sich aus der Feststellung von Day Lewis „Der Dichter ist kein Führer, sondern ein empfindliches Instrument“¹¹⁾, eine Formulierung, die an Ezra Pounds Wort, daß die Künstler „die Antennen des Menschengeschlechts“ seien¹²⁾, erinnert.

Diese veränderte Vorstellung vom Dichter wird noch anschaulicher in einer Einleitung T. S. Eliots zu Valérys Aufsätzen¹³⁾. Da faßt Eliot Valérys Darlegungen folgendermaßen zusammen: „Der Dichter ist nicht länger der zerzauste Besessene, der ein ganzes Gedicht im Verlauf einer durchfieberten Nacht zu Papier bringt; er ist ein kühler Wissenschaftler, ein Algebraiker fast, im Dienst eines überzarten Träumers . . . Der Elfenbeinerne Turm wurde als Laboratorium ausgestattet — als ‚Einmann-Laboratorium‘“. Nicht ohne eine gewisse Ironie referiert Eliot über dieses neue Bild des Dichters, wie es Valéry zuerst entworfen habe: „Sein Dichter ist mit dem mathematisch orientierten Physiker zu vergleichen, mit dem Biologen oder Chemiker . . . So soll unser Bild vom Dichter möglichst dem des ernstesten bebrillten Mannes im weißen Kittel gleichen, wie er auf Werbeplakaten erscheint, Drogen auswiegend oder prüfend, aus denen irgendeine Medizin mit imposantem Namen zusammengebraut wird“. Die Ironie Eliots wird noch vernehmlicher, wenn er die Überspitzung der klinischen Vergleiche bei Valéry kritisiert: Valéry schreibt nämlich: „Ich gehe im allgemeinen wie ein Chirurg vor, der seine Hände steril macht und die Stelle, wo der Eingriff gemacht werden soll, entsprechend vorbereitet. Dies nenne ich die verbale Situation desinfizieren“. Aber auch in dieser Übertreibung klinischer Metaphern wie in der kritischen Distanzierung des großen Vertreters der modernen englischen Dichtung von seinem großen Vorgänger in Frankreich wird doch die neue Sicht deutlich, in der der Dichter nun erscheint. Er ist der Analytiker und Techniker, der nüchtern berechnende Kunsthandwerker, für dessen Gedicht ein ‚Prozeß überlegter, bewußter und mühsamer Arbeit‘ (wie Eliot formuliert) vonnöten ist. Diese dem romantischen Bild des ‚spontanen und inspirierten Dichters‘ entgegengesetzte Vorstellung,

die den Dichter als einen ‚literarischen Ingenieur‘ sieht, ist, wie kürzlich in diesem Hause von Hans Magnus Enzensberger besonders eindringlich dargelegt wurde¹⁴), schon vor mehr als 100 Jahren von dem Amerikaner E. A. Poe begründet worden. Poe konnte allerdings damals noch davon sprechen, daß die Dichter selber zwar in der Rolle der ‚Inspirierten‘ gesehen werden möchten, die in einer ‚fine frenzy‘ (einem schönen Wahn) und einer ‚ekstatischen Intuition‘ ihr Gedicht verfassen¹⁵). In unserem Jahrhundert aber wird der Titel des inspirierten Poeten von den meisten Dichtern Englands und Amerikas nicht mehr beansprucht. Die Inspiration, die in früheren Zeiten oft als das wesentlichste, das unentbehrlichste Merkmal des Dichters galt, wird jetzt zwar nicht ausgeklammert, doch erscheint sie ergänzungsbedürftig durch andere Fähigkeiten. Was sich bei der Entstehung eines Gedichts begibt — so drückt sich Eliot einmal aus —, sei nicht ‚Inspiration‘, sondern es sei „das Niederbrechen der starken, durch die Gewohnheit aufgerichteten Schranken“, was die dichterischen Ausdruckskräfte freisetze¹⁶).

Ein anderer Wert, der dem Wesen der Dichtung lange Zeit hindurch aufs engste zugeordnet erschien, die Schönheit, verliert ebenfalls seine zentrale Stellung. Poe, den ich eben als Vorläufer der modernen Poetik zitierte, stand in dieser Beziehung doch noch dem Viktorianismus so nahe, daß er bekannte, Schönheit sei . . . „die einzige legitime Provinz des Gedichtes“¹⁷). Bei Aldous Huxley heißt es dann 70 Jahre später bereits: „Schönheit ist nur ein Nebenprodukt“¹⁸), während T. S. Eliot noch ausdrücklicher formuliert: „Der wesentliche Vorteil für einen Dichter besteht nicht darin, daß er eine schöne Welt besitzt, mit der er umgehen kann. Er besteht vielmehr darin, daß der Dichter unter die Schönheit wie die Häßlichkeit zu blicken vermag, daß er die Langeweile und das Grauen und die Herrlichkeit sieht“¹⁹). Die neue Dichtung will nicht mehr verschönen, idealisieren, schmücken und im pathetischen Sinne ‚erheben‘, so wie das noch von mehreren viktorianischen Dichtern gesagt werden konnte. Ihre Sprache soll darum auch nicht ‚schön‘ sein, sondern sie soll präzise, knapp, zusammengedrängt, zupackend sein, von jener nackten Direktheit, wie sie D. H. Lawrence als angemessenen Ausdruck für unser eigenes Zeitalter forderte: „Das Wesen der Dichtung für uns in diesem Zeitalter krasser und unschöner Wirklichkeiten ist krasse Unmittelbarkeit . . . diese krasse, nackte, felsenharte Direktheit der Aussage — die allein macht die Dichtung heute aus“²⁰). Das entspricht durchaus dem Eindruck, den diese modernen Gedichte auf uns machen. Da haben wir nicht mehr ein leichtes melodisches Dahinfließen der Verse, sondern ein hartes Aufeinanderstoßen der Worte, jähe, abrupte Übergänge, Verzicht auf Wohllaut, Disharmonien und eine schwer verständliche, äußerst komprimierte, dunkle Sprache. Ein Vergleich mit der modernen Musik liegt nahe.

Die gewandelte Auffassung von dem, was schön, was poetisch sei, bezieht sich sowohl auf den Inhalt wie auf die Sprache der modernen Dichtung. Das Häßliche, das Banale, das Belanglose, aber auch die moderne Technik wie das Bankwesen — mit anderen Worten, alles kann jetzt „poetisch“ sein, kann zum Material und Inhalt der Poesie werden, und aus allen diesen Bereichen kann sich folglich auch die Sprache der Dichtung nähren. „Auf das Poetische kommt es nicht an“, dieser Vers aus einem der Vier Quartette von T. S. Eliot²¹⁾ spricht aus, was viele der modernen Dichter empfunden haben. So sind Telephon und U-Bahn, Flugzeugteile und medizinische Fachausdrücke ebenso Bestandteile dieses neuen Vokabulars und prägen die Bildersprache der neuen Dichtung wie die grauen Banalitäten des Großstadtalltags. Ezra Pound hat schon 1920 dieses Verlangen der Zeit nach einem Abbild ihres eigenen Zustandes in folgenden Versen ausgedrückt. Ich zitiere nach der Übertragung von Eva Hesse²²⁾:

*Die Zeit verlangte ein Bild
Ihrer aufgeputschten Grimassen,
Etwas für moderne Bühnen
Jedenfalls keine Attische Anmut.*

Und ein amerikanischer Dichter, Hart Crane, meinte sogar, daß die Poesie „ihre zeitgenössische Aufgabe verfehlt hätte, solange sie nicht die Maschine genau so natürlich und beiläufig in sich aufzunehmen und anzuverwandeln verstünde wie Bäume, Tiere, Galeeren und Burgen“²³⁾. Es wäre aber verfehlt, dies nun als zeitgemäßen „Realismus“ zu bezeichnen. Es ist ebensowenig Realismus wie die Einbeziehung der Dingwelt unserer technischen Zivilisation in die expressionistische Malerei. Denn diese Dingwelt wird ja umgeschmolzen, wird, wie die Dichter das selber erklärt haben, zum poetischen Material, zur Metapher. Sie ist also nicht nur als eine Spiegelung unserer eigenen Welt der technischen Zivilisation zu verstehen. In ihr verrät sich das Bemühen, für die andere Bewußtseinslage des modernen Menschen eine neue Symbolsprache zu finden, die mit den bisherigen Konventionen bricht. Sie soll an die Stelle der nicht mehr als adäquat empfundenen Ausdruckszeichen neue Ausdrucksformen setzen, die dem, was der Dichter stellvertretend für seine Generation empfindet, besser und genauer entsprechen.

Derselbe Vorgang spielt sich ja doch auch in der modernen Musik und der modernen Kunst ab. Jede neue Ausdruckssprache ist ein Versuch, für eine neue Bewußtseinslage eine Entsprechung zu finden. Dabei erweitert sich dann jeweils der Kreis dessen, was von der Kunst und Dichtung bisher überhaupt ausgedrückt und dargestellt werden konnte. Die Geschichte der Literatur ist ein ständiges „Hinzuerobern“, „Neuentdecken“ bisher nicht darstellbarer und dargestellter Bereiche unserer dinglichen Wirklichkeit und unserer seelischen

Erlebnismöglichkeiten. Durch diese Neuentdeckung bisher nicht dargestellter Bereiche werden die schon entdeckten Bereiche nicht etwa ungültig. Aber da mit der Entdeckung neuer seelischer und physischer Bereiche auch die Mittel sich wandeln, mit denen sie dargestellt werden, ändert sich in der betreffenden neuen Kunstphase doch die Akzentverteilung. Und es ändern sich notwendigerweise auch der Gesamtstil und die Kompositionsweise. Etwas Neues rückt in das Blickfeld. Von einem solchen neuen Punkt aus, der vielleicht zunächst nur an der Peripherie zu liegen schien, verändert sich dann zwangsläufig auch die Gesamtstruktur, ja es wandelt sich sogar das Bild der vergangenen Dichtung.

Solches Bewußtsein, daß der moderne Dichter in einer veränderten Welt und folglich in einer veränderten Erlebnissituation dichtet und das bisher Unsagbare sagbar machen will, liegt vielen Äußerungen dieser modernen Poetik zu Grunde. Nach Eliot ist das Gedicht „ein Angriff auf das Unartikulierte“²⁴⁾, er bezeichnet es als das „Geschäft des Dichters“ „die größte emotionale Intensität seiner Zeit auszudrücken, gestützt auf das, was seine Zeit zufällig gedacht haben mag“²⁵⁾. Hier entsteht aber nun das eigentliche Problem. Was nämlich diese Aufgabe des Dichters, seine Zeit auszudrücken, erschwert, ist die komplexe und diffuse Vielfalt der modernen Welt. Sie zwingt den Dichter geradezu, seinerseits auch komplex, anspielungsreich, vielschichtig und mithin schwierig zu sein. Sie ist eine der Hauptursachen für die Dunkelheit und Absonderlichkeit der poetischen Ausdruckssprache. Bereits 1927 versuchten Laura Riding und Robert Graves in einem gemeinsamen Buch²⁶⁾, die ‚Launenhaftigkeit‘, die ‚Absonderlichkeit‘, die man dem modernen Dichter zur Last legt, näher zu erklären. Sie machen dabei die wichtige Feststellung, daß unser gewöhnliches modernes Leben und unsere eigene alltägliche Ausdrucksweise voll von konventionellen überlieferten Gefühlsklischees stecke, die letzten Endes durch die Literatur weitergereicht wurden. Will daher der Dichter zu dem echten Kern unserer Gefühlsreaktionen vorstoßen, so muß er sich diesem Trend ganz entziehen und muß andere sprachliche Ausdrucksformen suchen. „Immer sind die Dichter die wahren Psychologen, d. h. sie sind es, welche die antiquierten literarischen Definitionen von dem, was die Menschen fühlen, niederbrechen und in den Menschen ein Bewußtsein wecken für bislang von ihnen ignorierte oder dunkle seelische Vorgänge, für welche ein ganz neues Vokabular gefunden werden muß“. Dem Dichter wird damit eine wichtige Aufgabe zugewiesen. Er bringt uns durch seine neue Darstellung menschlicher Erlebnisvorgänge das Abgebrauchte, das Nichtmehr-Stimmende der Formeln, die unsere eigenen Gefühle begleiten, zum Bewußtsein. Er führt uns dahin, auch in uns selbst neue Gefühlsschichten und Erlebnisbereiche zu entdecken, von denen wir bisher nichts wußten. Es handelt sich also hier um eine reziproke Wirkung: indem der Dichter uns von den falschen Orientierungs-

bildern für unser Fühlen befreit, und den eigentlichen Kern unseres Erlebens in unser Bewußtsein hebt, lehrt er uns selber neu zu fühlen, anders zu erleben.

Denn ein jedes menschliches Fühlen umgibt sich mit bestimmten Leitbildern und Formeln, die in die Sprache zu übertragen versuchen, was im Grunde sich der Sprache widersetzt, was aber dennoch der Sprache bedarf, weil es ein unartikulierte Erleben und Fühlen nur auf den unteren Stufen gibt. Wenn wir den von Robert Graves und Laura Riding geäußerten Gedanken also weiterführen und ihn mit verschiedenen anderen Äußerungen der englisch-amerikanischen Dichter in Verbindung bringen, dann kommen wir tatsächlich zu der Auffassung, daß nicht nur der Dichter die veränderte Bewußtseinslage seiner Zeit widerspiegelt, sondern selber auch zur Veränderung dieses Bewußtseins beiträgt. Denn erst was ausgesprochen wurde, ist wirklich geworden. In der Sprache vollzieht sich die Verwirklichung und Fixierung des Vagen, des Ungreifbaren, des Unartikulierten.

Ich sprach von dem bislang Ungreifbaren und darum Ungesagten. Das war zum guten Teil das, was Eliot und andere mit dem Stichwort ‚Komplexität und Vielschichtigkeit‘ andeuten. Hier liegt eine der großen Aufgaben, die sich die moderne Dichtung gestellt hat, und die sie auf verschiedene Weise zu lösen unternimmt. Sie will nämlich nicht darstellen, was sich bloß auf einer Ebene begibt (denn in Wirklichkeit erleben und fühlen wir auch nie „eingleisig“!), sondern sie will den ganzen Knäuel eines Erlebniskomplexes wiedergeben mit allen seinen Begleitempfindungen, seinen seltsamen und abliegenden Gefühlsassoziationen, seinen inkohärenten Wahrnehmungen und unlogischen Verknüpfungen. Sie will diese disparaten Elemente zu einer neuen Einheit verschmelzen und das scheinbar Beziehungslose durch einen solchen Verschmelzungsakt in Beziehung zueinander setzen. Sie will im künstlerischen Material des dichterischen Wortes eine neue Erlebniseinheit entstehen lassen, die mehr ist und etwas anderes ist als unsere eigenen auseinanderflatternden und ungewissen Erlebnismomente. Eine solche Einheit und Verflochtenheit des Auseinanderstrebenden und Verschiedenartigen herzustellen, ist nur der Dichtung und ihren eigentümlichen Kunstmitteln gegeben. Der Dichter ist daher mehrfach (von Auden und anderen) als Chemiker, als Alchemist, bezeichnet worden, der in seinem Gedicht ein neues Amalgam entstehen läßt. Eine oft zitierte Stelle von Eliot lautet: „Wenn der Geist eines Dichters auf seine Tätigkeit in vollkommener Weise eingestellt ist, amalgamiert er ständig disparate Erfahrungen. Die Erfahrung des normalen Menschen ist chaotisch. unordentlich, fragmentarisch. Er verliebt sich oder liest Spinoza und beide Erfahrungen haben weder etwas miteinander noch mit dem Schreibmaschinen-geräusch oder dem Essensgeruch zu tun. Im Geist des Dichters aber formen diese Erfahrungen ständig neue Ganzheiten“²⁷).

Hinter solchem Bemühen der Dichter, neue „Ganzheiten“ des Denkens, Fühlens und Wahrnehmens zum Ausdruck zu bringen und in einem künstlerischen Gebilde zu verschmelzen, steht natürlich die fundamentale Einsicht der modernen Seelenkunde, daß Denken und Fühlen, Beobachten, Abstrahieren, Einordnen und Assoziieren, keine sauber voneinander abtrennbaren Fähigkeiten des Menschen sind, sondern ein komplexes Ineinander. Schon Ezra Pounds Definition des dichterischen Bildes als „etwas, das einen intellektuellen und emotionalen Komplex innerhalb eines Augenblickes darstellt“, hatte ja diese künstliche Scheidung in „intellektuell“ und „emotional“ angezweifelt. Und wenn Eliot an Chapman wie an John Donne die „unmittelbare sinnliche Wahrnehmung des Gedankens“ oder die „Wiedererschaffung des Gedankens im Gefühl“ bewunderte²⁸⁾, so war eben dies seine eigene Überzeugung, daß es Sache des Dichters sein müsse, diese Verwobenheit der verschiedenen Sphären unseres Erlebens wiederherzustellen.

Diese Forderung, daß der Dichter heterogene Elemente zu einer neuen komplexen Einheit verschmelzen müsse, steht nun neben der Überzeugung, daß das Gedicht selbst ein unauflösbares Gewebe, ein neues, selbständiges Gebilde ist. In ihm vollzieht sich eine so einmalige und besondere Verbindung verschiedenster Elemente, daß sie nach Meinung mehrerer Dichter auch das Wirklichkeitserlebnis, welches hinter dem Gedicht stehen mag, transzendiert und sogar auslöscht²⁹⁾.

Das Gedicht wird verstanden als ein eigengesetzlicher Organismus, in dem ein eigener, vom Autor unabhängiger Impuls freigeworden ist. Diese Unabhängigkeit des Gedichtes hat z. B. Robert Graves veranlaßt, das Gedicht ein Geschöpf, das aus sich selbst existiert, ‚a creature by itself‘, zu nennen, das ähnlich wie ein Kind zwar von Eltern abstammt, aber dennoch seine eigene Originalität und Selbständigkeit entwickelt³⁰⁾. Damit wird auch das Band zwischen dem Gedicht und dem persönlichen Erlebnis, das hinter ihm stehen mag, zerschnitten. Von den modernen Dichtern hat Eliot diese Unpersönlichkeit des Gedichtes am stärksten betont. Die Loslösung des Gedichtes aus der Bindung an ein vorangegangenes Erlebnis des Autors, aber auch seine Unabhängigkeit von der Persönlichkeit des Dichters haben er und andere mehrfach bekundet.

Nicht „Bekennnislyrik“ im Sinne Goethes, nicht Spiegelung der Persönlichkeit ist es also, was die moderne Dichtung darbieten will, sondern ein Kunstprodukt eigener Art und überpersönlicher Gültigkeit. Das Gedicht gehört daher auch nicht mehr dem Dichter, wenn es einmal gedruckt ist; es wird, wie Eliot es formulierte, zu einem unabhängigen Objekt, das zwischen Autor und dem Leser steht³¹⁾. Der Leser darf daher im Gedicht auch einen Sinn sehen, der außerhalb der Absicht des Autors liegt.

Das Bemühen, dies Selbständige und Unauflösbare des Gedichtes zu begreifen, hat die englischen Dichter dazu geführt, sich skeptisch zu verhalten gegenüber den üblichen Unterscheidungen zwischen Form und Inhalt, Sprache und Thema, Bedeutung und Wirkung. Das wäre ja nur wieder ein Herauslösen einzelner Elemente, die als solche gar nicht existieren, sondern nur durch ihre Verschmelzung zu einem organischen Gebilde ihre Existenz erhalten. „Ein Gedicht bedeutet nicht, es ist“, sagte Mac Leish³²), während Auden erklärte, daß das ‚Thema‘ beim Gedicht nur der Haken sei, um die Poesie daran aufzuhängen³³). An einer anderen Stelle berichtet Auden: „wenn ein junger Mann ihm auf die Frage, warum er denn Gedichte schreiben wolle, antworte: ‚weil ich wichtige Dinge zu sagen habe‘, dann sei dieser junge Mann bestimmt kein Dichter. Wenn er aber antworte ‚Ich habe gerne mit Worten zu tun, um auf das hinzuhorchen, was sie sagen‘, dann hätte er wohl die Chance, einmal ein Dichter zu werden“³⁴). Auf Thema und Inhalt kommt es also nicht primär an. Nicht das Was sondern das Wie zählt. „Man würde das eigentliche Wesen der Dichtung mißverstehen, wenn man sie nach der Botschaft, die sie vermittelt oder nach der Art ihres gedanklichen Inhalts werten würde“ erklärte John Drinkwater³⁵).

Das Zurücktreten des Inhalts, ja sogar der „Bedeutung“ ist gleichsam eine letzte Konsequenz jener Ablehnung aller didaktischen Absichten in der Dichtung, wie sie von der Romantik an gefordert worden war, in Amerika wiederum am nachdrücklichsten von E. A. Poe³⁶). Nun, im 20. Jahrhundert, ging man einen Schritt weiter und bezweifelte mitunter sogar, daß Dichtung überhaupt ‚Kommunikation‘, Mitteilung bestimmter Gedanken sein könnte³⁷).

Von der dreifachen Forderung des Horaz, die Dichtung müsse belehren, bewegen und erfreuen, sind damit nur zwei Wesenselemente übrig geblieben.

Fragen wir jedoch, wie die modernen Dichter sich nun zu diesen beiden Wirkungen der Dichtung, dem *movere* und *delectare* des Horaz gestellt haben, so stoßen wir da wieder auf Äußerungen, die im Vergleich zu Aussagen früherer Epochen seltsam nüchtern wirken. Die modernen Dichter ziehen es nämlich vor, die Wirkung der Dichtung auf sie selber als physische Sensation, aber nicht als geistige Erhebung zu beschreiben. Emily Dickinson schreibt in einem Brief „Wenn ich ein Buch lese und es meinen Körper so erkalten läßt, daß kein Feuer mich je erwärmen könnte, dann weiß ich, das ist Dichtung. Wenn ich körperlich das Gefühl habe, als ob meine Schädeldecke abgenommen würde, dann weiß ich, das ist Dichtung. Dies ist die einzige Weise, auf die ich es erfahren kann. Gibt es denn irgendeine andere Weise?“³⁸) Day Lewis beschreibt, wie ihn bei einer besonders faszinierenden Stelle der Dichtung ein Gefühl der Erstickung überkomme, auf das dann die Empfindung von physischer Erlösung und Entspannung folge³⁹). Und Macneice schließlich gesteht, daß er Dichtung genauso genieße, wie man Schwimmen oder Fluchen

genießt⁴⁰). Nun, alle diese Äußerungen sind nicht wörtlich zu nehmen, sie entspringen natürlich auch dem englischen Hang zum ‚understatement‘, das ja gleichfalls als Aussageform in der modernen Dichtung eine große Rolle spielt.

Auch die Forderung des Horaz, die Dichtung müsse erfreuen - ‚delectare‘ -, zu der wohl zu allen Zeiten die Dichter, wenn auch in wechselnder Betonung, ja gesagt haben — erhält nun eine fast frivole Note. „Der Dichter hat ein Recht zu spielen, und der Leser ein Recht, dieses Spiel zu genießen“ meinte Michael Roberts⁴¹). Auden hat mehrfach bekannt, daß die Dichtung ein Spiel sei. Und Eliot hat gar die Dichtung als „superior amusement“, als ‚höheres Amusement‘, bezeichnet⁴²).

Aber gibt es denn nun in der modernen Dichtung nichts mehr von jener ‚fine frenzy‘, jenem schönen Wahn, den Shakespeare und viele andere als Wesensmerkmal für Dichter und Dichtung erkannten, von jener visionären Entrückung durch die Kraft der Phantasie, jener Verzauberung des Lesers durch die Magie der Dichtung, jener Beseligung und Ergriffenheit, wie sie für viele von uns doch nach wie vor mit dem Wesen großer Dichtung und großer Musik verbunden ist? Erschöpft sich denn das Wesen der modernen Dichtung in den Begriffen des intellektuellen Spiels, der Präzisionsarbeit, der chemischen Retorte? Ich glaube, wir müssen auch hier unterscheiden zwischen dem, was die Dichter über ihre Dichtung aussagen als Programm, als Wunschbild, als oppositionelle oder provozierende Stellungnahme und dem, was dann in ihrer Dichtung tatsächlich vorgeht. Denn selbstverständlich vermag auch Eliots Dichtung tief-ergreifend zu sein, kann uns im Kern unseres Wesens packen und ist durchaus nicht nur ein ‚superior amusement‘. Und auch andere moderne Dichter werden sehr wohl wissen, daß es in dem großen Strom der englischen Dichtung ein Kontinuum gibt, das sich gleich bleibt und dem auch sie verpflichtet sind. Doch die großen Worte scheut man und bedient sich der nüchternen Untertreibung — wie das die Ausdrucksweise der ganzen jüngeren Generation heute beweist. Daher mag es gut sein, den Vorbehalten, die ich zu Anfang nannte, an dieser Stelle noch die Warnung des großen Romanisten Karl Vossler hinzuzufügen, der uns Studenten vor 30 Jahren in diesem Hause im Rahmen eines Mallarmé Seminars ermahnte: man solle den Dichtern nicht alles glauben, was sie über ihre eigene Dichtung behaupteten.

Wie ich schon andeutete, ist nun gerade die moderne englische Poetik ein Beispiel dafür, daß fast keine der bezogenen Positionen Allgültigkeit beanspruchen kann. Beinahe zu jeder Stimme gibt es nämlich eine Gegenstimme. Wenn die Besessenheit des Dichters, die „fine frenzy“ von führenden Vertretern der Moderne abgelehnt wurde, so steht doch derjenige, zu dem die meisten von ihnen aufblicken als zu ihrem Ahnherrn, der irische Dichter Yeats,

ganz im Gegensatz dazu. Denn er ist ein Dichter, der die visionäre Schau, die magische Verzauberung, den „Wahn des Poeten“ für sich in Anspruch nimmt und dessen Gedichte eben dies auch wieder ausstrahlen. Ja, wir finden bei ihm sogar jene älteste Benennung für den Dichter, die wohl den größten Gegensatz zum Begriff des „Technikers im Laboratorium“ darstellt, nämlich den Titel des Propheten. Yeats schreibt einmal⁴³), daß er von Zeit zu Zeit von Bildvorstellungen besessen sei, die keinerlei nachweisbaren Entstehungsgrund in seinem wachen Bewußtsein hätten. Diese Bilder aber müßten aus einem vorgeburtlichen Stadium dem Menschen zukommen oder aber dem „Spiritus Mundi“ entstammen. Unter dem „Spiritus Mundi“ versteht Yeats einen Urgrund der Symbole, ein überpersonales, geheimnisvolles Bildreservoir. Der Dichter aber hat Zugang zu diesem „Urgrund“ und empfängt aus ihm die Zeichen, die den Wandel eines Zeitalters prophetisch vorausverkünden und wird so selber zum Propheten. Auch der kürzlich verstorbene C. G. Jung gelangt — freilich auf einem anderen Wege und von anderen Voraussetzungen her — zu einer ähnlichen Auffassung von der Aufgabe des Dichters: „Dichter“, so sagt er, „erraten, als die Ersten ihrer Zeit, die geheimnisvollen Strömungen, die sich unter Tag begeben und drücken sie nach individueller Fähigkeit in mehr oder weniger sprechenden Symbolen aus. Sie verkünden so, als wahre Propheten, was im Unbewußten vorgeht, was ‚der Wille Gottes sei‘ in der Sprache des Alten Testaments, und was dementsprechend in der Folgezeit unvermeidlich zu Tage treten wird als allgemeine Erscheinung⁴⁴).“ Yeats, von dem auch das Wort stammt, daß alle Dichtung Traum sei, nimmt also einen Standpunkt ein, der jenen anderen Auffassungen, von denen ich vorhin berichtete, entgegengesetzt ist. Und so ließen sich auch für die übrigen Anschauungen, die ich zu kennzeichnen versuchte, Gegenpositionen nachweisen. Die These, daß es auf Thema und Inhalt weniger ankomme, findet beispielsweise keine Anwendung auf die Dichtung von Wilfried Owen, der selber in der Vorrede zu seinen Gedichten bekannte: „Vor allem geht es mir nicht um Poesie. Mein Thema ist der Krieg und das Mitleiden am Krieg . . . Die Dichtung liegt im Mitleiden . . . Alles was ein Dichter heute tun kann, ist zu warnen⁴⁵).“ Und wenn wir vorhin hörten, das Gedicht sei ein neues, selbständiges Gebilde, das zu der persönlichen Erfahrung, die es auslöste, keine Beziehung mehr besitzt, so könnte man dagegen das Bekenntnis Stephen Spenders setzen, der in seiner Autobiographie schreibt: „Ich konnte die Auffassung nicht akzeptieren, daß die in der Realität vollzogene poetische Erfahrung, die zu einem Gedicht führte, dann anschließend gleichsam zurückgelassen wird, während das Gedicht sich weiterentwickelt und dabei einem sprachlichen Zwang seiner selbst folgt, der keinen Bezug mehr zu der Ausgangserfahrung besitzt. Meine Gedichte waren sämtlich Versuche, Erfahrungen so wahrheitsgetreu wie nur möglich festzuhalten, die innerhalb der Realität Dichtung zu sein schienen“⁴⁶).

Schließlich trifft die bewußte intellektuelle Analyse, wie sie als Postulat für die Dichtung aufgestellt worden war, kaum auf den wohl bedeutendsten Dichter der Generation nach Auden zu, auf Dylan Thomas. Denn hier haben wir — nach der antiromantischen und intellektuellen Phase der Dichtung — wieder einen Dichter vor uns, der das Irrationale, das Visionäre, das Dynamische in der Dichtung repräsentiert. In dem Brief, den Dylan Thomas über den Schöpfungsakt seiner eigenen Gedichte an Henry Treece geschrieben hat⁴⁷), ist nicht von sorgsamer und bewußter Präzisionsarbeit, sondern von einem „Überwältigtwerden“ durch eine riesige Schar von Bildern die Rede. Der dynamische Konflikt der Bildsymbole, die sich gegenseitig auslöschen, um aus ihrem Sterben wieder ein neues Werden hervorgehen zu lassen, Zeugung, Kampf, Zerstörung und Wiedererschaffung — das sind die andersartigen Worte, mit denen sich dieses andersartige, der Vision, der Inspiration verpflichtete Dichten begreift. Das Gedicht selbst aber ist nach Thomas der „momentane Friede“, den der Dichter aus diesem unvermeidlichen Konflikt der Bilder schafft, jener Bilder, die um das motivierende Kraftzentrum, den „Schoß des Krieges“ (womb of war) kreisen.

Diese Andeutungen müssen hier genügen, um zu zeigen, wie auch die Dichtungstheorie der Moderne nicht auf bestimmte Formeln festzulegen ist.

Die an diesem Punkte offenbar werdenden Gegensätze zeigen sich aber auch an dem Verhältnis der modernen englisch-amerikanischen Dichtung zur Tradition. In keiner Dichtergeneration hat man so intensiv über das Verhältnis der Moderne zur Tradition reflektiert, keine Dichtung aber hat die Tradition wiederum so energisch abgebrochen, ja zerbrochen. Und in keiner Dichtung erscheint die Gegenwärtigkeit historischer Bezüge in so verschiedener Spielart und Anwendungsweise. Es ist bekannt, wie in den Pisaner Gesängen von Ezra Pound griechische, französische, italienische, provenzalische, ja chinesische Zitate und Motive in den englischen Text eingesprengt sind, wie Stile aus vielen Jahrhunderten miteinander vermischt bzw. hart und Übergangslos nebeneinandergesetzt werden. Dieses Heranholen und Einbeziehen so verschiedenartiger Anspielungen und Motive aus Mythologie und Sage, Wissenschaft und Geschichte in solcher Fülle und Beliebigkeit, oft ohne Abstufung und Zusammenhang, hat wenig mehr mit einem „historischen Bewußtsein“ zu tun. Denn diese meist nur fetzenhaft auftauchenden Motive und eingesprengten Zitate sind entwurzelt und von ihrem eigenen Bezugssystem abgeschnitten. Womit also haben wir es hier zu tun? Handelt es sich um ein Zerstören von Tradition, um einen Auflösungsprozeß oder um ein Anknüpfen an Tradition? Die endgültige Antwort darauf steht noch aus.

Doch wollen wir hören was Ezra Pound selber über diese Gleichzeitigkeit alles Vergangenen sagt: „Morgendämmerung liegt über Jerusalem, während

Mitternacht über den Säulen des Herkules lagert. Alle Zeitalter sind gleichzeitig. In Marokko etwa herrscht heute die Zeit von Christi Geburt, in Rußland waltet noch das Mittelalter. Die Zukunft regt sich schon in den Geistern der Wenigen. Das trifft besonders auf die Literatur zu; denn in ihr ist die wirkliche Zeit unabhängig von der scheinbaren Zeit . . .“⁴⁸⁾ Das sind denkwürdige Worte, die auch in den sorgfältigen Formulierungen Eliots noch nachwirken, der diesen Gedanken der Gleichzeitigkeit vornehmlich auf die Literatur angewandt hat.

Über 30 Jahre später stellt nun Auden diese Gleichzeitigkeit aller vergangenen und heutigen Kulturen in eine neue Perspektive, indem er sie mit den heutigen technischen Möglichkeiten in Verbindung bringt, mit der Möglichkeit nämlich, das Entlegenste uns jederzeit verfügbar zu machen. Er sagt: „Mein Großvater konnte es sich leisten, in einem geräumigen Hause zu wohnen, das ihm allein gehörte, während ich in einer kleinen Mietwohnung leben muß; aber wenn er abends allein war, stand ihm vieles nicht zur Verfügung, was ich heute habe. Er konnte sich nicht fragen: ‚Was soll ich tun? Soll ich einen Band Übersetzungen chinesischer Dichtung vornehmen? Soll ich Reproduktionen von Negerplastiken anschauen? Oder soll ich eine Langspielplatte mit mittelalterlicher Kirchenmusik auflegen?‘“ Und Auden betont, daß diese Möglichkeiten nicht nur den Sinn des Wortes Tradition vollkommen verändert haben, sondern auch das Bewußtsein schufen, daß „das Ganze der Vergangenheit gegenwärtig ist“⁴⁹⁾. Man könnte aber auch, wie das der Dichter Durrel getan hat, zur Deutung dieser neuen Bewußtseinslage der modernen Dichtung auf die Technik des Films hinweisen, die das „Zurückblenden“, das „Einblenden“, das Überspringen und Umwerfen der Zeitenfolge, aber auch das mühelose Überwinden oder Vertauschen räumlicher Grenzen und Gegebenheiten in unser allgemeines Bewußtsein gehoben hat⁵⁰⁾.

Aber alle Zivilisationserrungenschaften haben auch ihre negative Seite. Was mit der jederzeitigen Verfügbarkeit vielfältigster Literatur- und Kunsteindrücke gegeben wird, kann auf der anderen Seite auch Zerstückelung unserer konzentrierten Erlebnismöglichkeit, Auflösung, ja „Reizüberflutung“ bedeuten. Derselbe Ezra Pound hat nämlich — sicher auch im Hinblick auf die wirre Vielfalt, die Diskontinuität all jener Motive in seiner eigenen Dichtung — ebenfalls gesagt:⁵¹⁾

*Ein zerfallenes Bewußtsein
Nur diese
Verwehte Reihenfolge
Von Sprunghaftigkeiten . . .*

So hat auch die moderne Dichtung ihre noch ungelösten inneren Spannungen. Eine jener Spannungen resultiert aus dem eben erwähnten Bestreben,

literarische Reminiszenzen aus den entlegensten Winkeln der Weltliteratur sowie schwierige historische Anspielungen der Dichtung als unerklärte „Sprunghaftigkeiten“ einzuverleiben, aber dennoch diese Dichtung der Umgangssprache, ja dem Alltagsjargon anzunähern. Dadurch wird der moderne Dichter gleichzeitig zu einem ‚poeta doctus‘ und zu einem, „der dem Volk aufs Maul schaut“. Das moderne Gedicht wird aber dadurch zu ‚verschlüsselter‘, dunkler, ‚hermetischer‘ Dichtung, die zu ihrer Entschlüsselung der Gelehrsamkeit, der Kommentare und der vielseitigen Bildung, ja mitunter der erklärenden Anmerkungen durch den Dichter selbst bedarf. Auf der anderen Seite aber hat keine Dichtung der Vergangenheit sich so stark an dem Idiom der Umgangssprache, der alltäglichen Redeweise orientiert wie die moderne Dichtung. Diese Umgangssprache dient aber unter anderem gerade dazu, etwas auf krasse, drastische Weise zu verdeutlichen und plastisch zu machen — ein Ziel, dem jene mit alexandrinischer Gelehrsamkeit sich verbindende Verschlüsselungstechnik genau entgegengesetzt ist. Auch dies ist ein Paradoxon, das uns etwas von jenen Spannungen, in der die moderne Dichtung steht, verdeutlichen kann.

Aber welches Grundproblem mag hinter diesen Spannungen letzten Endes stehen? Vielleicht können wir diese Frage, die in der modernen Poetik nur am Horizont auftaucht und nie ausdrücklich gestellt wird, so formulieren: Wie ist heute Dichtung überhaupt möglich, wie kann geprägte Form in einer formlosen, formzerstörenden Welt bestehen, Gestaltetes in einer Zeit, die die Gestalt auflöst? Wie kann Dichtung eine Entsprechung sein zu jener neuen Wirklichkeit, in der wir leben, eine Wirklichkeit, die in einem Vortrag von Emil Preetorius⁵²) gerade im Hinblick auf die schwierige Aufgabe des Künstlers von heute als „maßlos, komplex, vielschichtig, brüchig, in steter Wandlung begriffen und recht eigentlich unfaßbar, ja unbildbar“ bezeichnet worden ist. Setzen wir statt unbildbar ‚unausdrückbar‘ ein, so können wir das Problem des Künstlers auf das des Dichters übertragen, denn auch er steht unter dem Zwang, ‚das schier unfaßbar Gewordene dennoch zu fassen‘.

Wir hörten vorhin, daß die Dichter ihre Dunkelheit und Schwierigkeit aus der Erfordernis, in einer komplexen und diffusen Welt zu dichten, ableiteten. Wir können jedoch jetzt noch einen Schritt weitergehen und fragen, wie denn die Sprache, die doch immer wieder von den uns vertrauten konkreten Dingen, von dem Vorstellbaren, ausgehen muß, in jenen Bereich hineinführen kann, den wir eben mit Preetorius als „das schier unfaßbar Gewordene“ bezeichnet haben.

Wir hatten unseren Vortrag begonnen mit dem Gleichnis vom Mondfahrer. Es sollte uns die Aufgabe des Dichters verdeutlichen, das Unbekannte und Unfaßbare durch das bereits Bekannte verständlich zu machen.

Wie aber nun, wenn das Bekannte, nämlich die uns vertrauten Worte und Begriffe der Sprache nicht mehr ausreichen, um jenes Unbekannte auszudrücken? Was bei dem Mondfahrer-Dichter noch als eine verlockende Aufgabe erschienen sein mochte, erweist sich nunmehr als eine ungeheure Kluft, die zu überbrücken manchmal kaum gelingen will. Denn das Gefühl eines Ungegens an den Worten durchzieht das Bewußtsein der modernen Dichtung, ein manchmal verzweifelter Kampf mit der Sprache, die, wie Eliot es formulierte, „disloziert werden muß“ um ausdrucksfähig zu werden⁵³).

Und vielleicht ist dies das Problem der modernen Dichtung — diese Spannung zwischen dem, was ausgedrückt werden möchte und dem, was ausgedrückt werden kann.

Von hier aus verstehen wir nun auch besser das Suchen und Experimentieren, das Tasten und Spielen der modernen Dichtung. Es will uns scheinen, als ob die moderne Dichtung ein Weg sei, von dem wir noch nicht wissen, wohin er führt.

Auf die Frage nach dem Wesen der Dichtung haben wir heute nicht eine, sondern viele Antworten gehört. Die Antworten widersprachen sich zum Teil, dennoch war keine der Antworten „falsch“. Das Phänomen der Dichtung und zumal der modernen Dichtung ist wie ein Diamant mit vielen Facetten. Den Kern oder das Ganze können wir nie gleichzeitig fassen, sondern immer nur einzelne Facetten. Während die Naturwissenschaftler bei der Untersuchung eines Gegenstandes meist die genaue Bezeichnung, die präzise eindeutige Formel anstreben, mußten wir bei unserer Betrachtung auf die präzise Formel, die Festlegung ausdrücklich verzichten. Wir mußten die Notwendigkeit vieler approximativer Antworten anstelle der einen Antwort bejahen. Denn das Wesen der Dichtung ist letzten Endes ein unergründliches und darum auch unerschöpfliches Phänomen. Das haben auch die Dichter selber gewußt. Und so stellen wir an den Schluß unserer Betrachtung zwei solche Eingeständnisse. Das eine von Dr. Samuel Johnson, dem großen englischen Kritiker des 18. Jahrhunderts. Auf die drängende Frage Boswells: Was ist denn nun aber Dichtung? antwortete Dr. Johnson: „Ja nun, es ist viel einfacher zu sagen, was sie nicht ist. Wir alle *wissen*, was Licht ist, aber es ist nicht leicht zu *sagen*, was es ist“⁵⁴). Das andere von Day Lewis, der in diesem Jahr den Poetik-Lehrstuhl an der Universität Frankfurt einnehmen wird: „Was ist Dichtung? Das ist eine Frage, die genausowenig beantwortet werden kann wie des Pilatus Frage: ‚Was ist Wahrheit?‘“⁵⁵)

Quellenverweise

1. Stephen Spender, *Life and the Poet*, 1942
2. z. B. W. H. Auden, *Making, Knowing and Judging* 1956 p 25
3. Wordsworth, *Preface to Lyrical Ballads* (1800)
4. Louis Macneice, *English Poetry Today* i. *The Listener* Sept 1948
5. Sir Philip Sidney, *The Defence of Poesie* ed. W. Clemen 1950 p 16 ff
6. Shelley, *A Defence of Poetry*
7. s. Stephen Spender, *World within World*, 1951 p 62
8. zit. bei C. Sansom, *The World of Poetry*, 1959 p. 75
9. Spender, *World within World*, p 51
10. s. Vivian di Sola Pinto, *Crisis in English Poetry 1880—1940*; 1951, p 194
11. C. Day Lewis, *A Hope for Poetry*, 1934 p 49
12. Ezra Pound, *ABC des Lesens* (deutsche Übertragung von Eva Hesse) 1957. Die wörtliche Übersetzung ist: „Fühlhörner des Menschengeschlechts“
13. In deutscher Übersetzung von Ursula Clemen, abgedruckt in „Der Monat“, 1959
14. Vgl. H. M. Enzensbergers Einleitung zum „Museum der modernen Poesie“, 1960, S. 15
15. E. A. Poe, *The Philosophy of Composition* (Works, 1902, Bd. 14)
16. T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, 1933 p 144
17. *The Philosophy of Composition*
18. zit. b. Clive Sansom, *The World of Poetry*, 1959 p 65
19. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, p 106
20. D. H. Lawrence, *Letter to Catherine Carswell* (*The Letters of D. H. Lawrence*)
21. T. S. Eliot, *Four Quartets*, East Coker II
22. Ezra Pound, *Personae/Masken*, übertragen von Eva Hesse 1959 p 293
23. H. Crane, *Modern Poetry*, 1929
24. *East Coker* (*Four Quartets*)
25. T. S. Eliot, *Shakespeare and the Stoicism of Seneca* i. *Selected Essays* p 137
26. *A Survey of Modernist Poetry*, 1927 p 89
27. *The Metaphysical Poets* (*Selected Essays* p 287)
28. ebenda p 286
29. So Pound, T. S. Eliot, Auden u. a.
30. *A Survey of Modernist Poetry* p 124
31. *The Use of Poetry and the Use of Criticism* p 230
32. *Ars Poetica*
33. s. Stephen Spender, *World within World*
34. „The Dyer's Hand“ i. *The Listener* 1955
35. John Drinkwater, *The Poet and Communication* (*Conway Memorial Lecture of the South Place Ethical Society* 1923)
36. E. A. Poe, *The Poetic Principle*
37. z. B. John Hall Wheelock, *Poets of Today* 1954 u. C. Day Lewis, *passim*
38. *Letter to Thomas Wentworth Higginson*
39. *A Hope for Poetry* p 73
40. s. Babette Deutsch, *Poetry in our Time*, 1952, p 364
41. *Einleitung zum Faber Book of Modern English Verse*

42. Preface to „The Sacred Wood“ (1920). Allerdings muß man noch die folgenden Sätze hören: „I call it an amusement, an amusement *pour distraire les honnêtes gens*, not because that is a true definition, but because if you call it anything else you are likely to call it something still more false.“
43. Anmerkung des Dichters zu „An Image from a Past Life“, The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats, 1957, p 822
44. C. G. Jung, Psychologische Typen, 1950
45. Wilfried Owen, Preface to Poems 1920
46. Stephen Spender, World within World, p 59
47. zit. bei C. Day Lewis, The Poetic Image, 1947 p 122
48. Ezra Pound, The Spirit of Romance, 1910
49. W. H. Auden, Dichten heute (deutsche Übersetzung von Ursula Clemen) i. „Merkur“, 1955, Heft 11
50. Durrell, Key to Modern Poetry, 1952, Ch 2
51. Ezra Pound, Hugh Selwyn Mauberley i. Personae/Masken übertragen von Eva Hesse, Ausgewählte Werke I, 1959, p 325
52. Emil Preetorius, Vom Wege eines Künstlers und vom Wandel der Kunst, 1961 (Vortrag vor der Festversammlung der Gesellschaft der Bibliophilen)
53. T. S. Eliot, The Metaphysical Poets i. Selected Essays p 289
54. Boswell's Life of Johnson
55. zit. bei Cl. Sansom, The World of Poetry p 5

Münchener Universitätsreden

Neue Folge

- Heft 1: Michael Schmaus
Beharrung und Fortschritt im Christentum
Groß 8°. Mit einem Bild des Verfassers, 24 Seiten, geh. DM 1.50
- Heft 2: Bruno Huber
Das Prinzip der Mannigfaltigkeit in der belebten Natur
Groß 8°. 12 Seiten, geh. DM —.70
- Heft 3: Hugo Grau
**Gedanken über die gegenwärtige Sicht der Anatomie am
Beispiel des Nervensystems**
Groß 8°. Mit 4 Abbildungen, 20 Seiten, geh. DM 1.20
- Heft 4: Hans Nawiasky
Max von Seydel
Groß 8°. 16 Seiten, geh. DM 1.—
- Heft 5: Theodor Maunz
Toleranz und Parität im deutschen Staatsrecht
Groß 8°. 16 Seiten, geh. DM 1.—
- Heft 6: Aloys Wenzl
Immanuel Kants bleibende Bedeutung
Groß 8°. 12 Seiten, geh. DM —.80
- Heft 7: Karl von Frisch
Symbolik im Reich der Tiere
Groß 8°. 14 Seiten, geh. DM 1.—
- Heft 8: Alfred Marchionini
Die moderne Klinik innerhalb der universitas litterarum
Groß 8°. 16 Seiten, geh. DM 1.—
- Heft 9: Emil K. Frey
Chirurgie, Forschung und Leben
Groß 8°. 12 Seiten, geh. DM 1.—
- Heft 10: **Rede des Rektors Prof. Dr. Alfred Marchionini**
Ehrenpromotion von Prof. Dr. Pasteur Vallery-Radot
und
Rede des Herrn Professors Dr. Pasteur Vallery-Radot, Paris
Groß 8°. 16 Seiten, geh. DM 1.—
- Heft 11: Erich Valentin
Mozart in seiner und unserer Zeit
Groß 8°. 16 Seiten, geh. DM 1.—

- Heft 23: 486. Stiftungsfest
der Ludwig-Maximilians-Universität München
am 5. Juli 1958
Ansprache des Rektors Egon Wiberg
Festvortrag des Professors Adolf Butenandt
Das Leben als Gegenstand chemischer Forschung
Groß 8°. 28 Seiten, geh. DM 2.—
- Heft 24: Joseph Pascher
**Die christliche Eucharistiefeier als dramatische Darstellung
des geschichtlichen Abendmahles**
Groß 8°. 16 Seiten, geh. DM 1.40
- Heft 25: Friedrich Lütge
Geschichte, Wirtschaft, Wirtschaftsgeschichte
Groß 8°. 19 Seiten, geh. DM 1.60
- Heft 26: Eugen Ulmer
Wege zu Europäischer Rechtseinheit
Groß 8°. 16 Seiten, geh. DM 1.50
- Heft 27: Johannes Theodorakopoulos
Philosophie und Religion
Groß 8°. 16 Seiten, geh. DM 1.50
- Heft 28: Thrasybulos Georgiades
Sakral und Profan in der Musik
Groß 8°. 12 Seiten, geh. DM 1.20
- Heft 29: Julius Speer
Wald und Forstwirtschaft in der Industriegesellschaft
Groß 8°. 16 Seiten — vergriffen
- Heft 30: Jaques Albert Cottat
Die geistige Bedeutung Asiens und des Abendlandes füreinander
Groß 8°. 35 Seiten, geh. DM 2.80
- Heft 31: Wolfgang Clemen
**Das Wesen der Dichtung in der Sicht moderner
englischer und amerikanischer Dichter**
Groß 8°. Ca. 20 Seiten, geh. DM 1.60
- Heft 32: Hans Liebmann
**Biologisches Denken als Voraussetzung
einer modernen Wasserwirtschaft**
Groß 8°. 11 Seiten, geh. DM 1.20

MAX HUEBER VERLAG MÜNCHEN