Helmbrecht Breinig (Hg.)

American Poetologics
Amerikanische Poetologie



Bamberger Editionen
Band 11

Stichwort	Amerikanische Poetologie
Poetologie	Selbstäußerungen von Dichtern über ihre Kunst: Essays, Vorworte, Interviews, poetologische Gedichte.
Amerikanische Lyrik	Seit dem mittleren und späteren 19. Jahrhundert (dem Konstruktivismus Poes, dem bardischen Freivers Whitmans, den Sprach- und Bild-Experimenten Dickinsons) war amerikanische Dichtung wegbereitend für die Moderne; vom Imagismus im frühen 20. Jahrhundert an wurde sie durch Autoren wie Pound, Eliot, H.D., Williams, Stevens und Moore Motor des Modernismus. Sprachökonomische und bild-präzisionistische Tendenzen setzten sich von Williams bis Creeley und darüber hinaus fort; andererseits wurden etwa in Pounds *Cantos* und nach dem 2. Weltkrieg in Williams' *Paterson* und Olsons *Maximus Poems* Langformen entwickelt. Sprachauflösende Experimente finden sich bereits bei Cummings und besonders in der Postmoderne, bei Ashbery oder den Language Poets. Daneben stehen in jüngerer Zeit rein orale Lyrik, Performances, multimediale Mischformen.
Schulen und Richtungen	Nach dem Imagismus und dessen Fortsetzung im Objektivismus (Williams, Oppen, Reznikoff) fächert sich die amerikanische Lyrik und Poetik vor allen seit dem 2. Weltkrieg in zeitlich parallele Entwicklungen auf: Beat-Lyrik (Ginsberg), Black Mountain-Lyrik (Olson, Creeley, Levertov, Dorn), San Francisco-Lyrik (Duncan, Snyder, Blaser), New Yorker Lyrik (O'Hara, Ashbery), Subjective bzw. Deep Image-Lyrik (Bly, Rothenberg, Kelly), Ethnopoetik (Rothenberg, Snyder). In neuester Zeit folgte die Language-Lyrik (Bernstein, Silliman); daneben existieren seit längerem die Lyriktraditionen diverser ethnischer, aber auch sexueller Minoritäten, z.B. die afroamerikanische (Baraka) und die indianische (Silko). Außer den in diesem Band repräsentierten Richtungen ist u.a. die Confessional Poetry zu nennen, die bei manchen Autorinnen eine Verbindung mit feministischer Lyrik eingeht.

Bamberger Editionen

Herausgegeben von
Harald Wentzlaff-Eggebert

Band 11

American Poetologics:
Statements and Poems by Twentieth-Century Poets

Amerikanische Poetologie:
Lyriker und Lyrikerinnen des 20. Jahrhunderts in Selbstaussagen und Gedichten

herausgegeben und eingeleitet von
Helmbrecht Breinig

in Zusammenarbeit mit Kevin Power

und unter Mitwirkung von Wolfram Donat,
Gerd Fuchs, Gabriele Müller und Peter Tischer

übersetzt von
Helmbrecht Breinig, Cornelia Daig, Wolfram Donat,
Gerd Fuchs, Beate Miedler, Gabriele Müller und Peter Tischer

Bamberg 1996

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

American poetologics: statements and poems by twentieth century poets = Amerikanische Poetologie / [Universitätsbibliothek Bamberg]. Hrsg. und eingel. von Helmbrecht Breinig. In Zusammenarbeit mit Kevin Power und unter Mitw. von Wolfram Donat ... Übers. von Helmbrecht Breinig ... – 1. Aufl. – Bamberg: Univ.-Bibliothek, 1996
(Bamberger Editionen; Bd. 11)

ISBN 3–923507–24–0
NE: Breinig, Helmbrecht [Hrsg.], Universitätsbibliothek <Bamberg>; Amerikanische Poetologie

1. Auflage 1996

Alle Rechte vorbehalten

© für die deutsche Übersetzung und diese Ausgabe: „Bamberger Editionen"

Umschlag: nach Zeichnungen altindianischer Felskunst (Zeremonialzeichenträger) von Patricia McCreery in P. McCreery u. Ekkehart Malotki, *Tapamveni: The Rock Art Galleries of Petrified Forest and Beyond*, Petrified Forest Museum Association, 1994
Umschlaggestaltung und Graphik: Wolfram Donat, Peter Tischer, Günter Woigk
Texterfassung und Satz: Wolfram Donat
Druckvorlage: Günter Woigk
Druck: Verlagsdruckerei Schmidt GmbH, Neustadt a.d. Aisch
Verlag und Auslieferung: Universitätsbibliothek Bamberg
Postfach 2705, 96018 Bamberg

ISBN 3-923507-24-0
ISSN 0934-5108

INHALT

Vorwort 9

Einleitung 13

Statements and Poems / Selbstaussagen und Gedichte 27

William Carlos Williams

Introduction to *The Wedge* / Vorwort zu *The Wedge* 28
On Measure — Statement for Cid Corman / Über das Maß — Stellungnahme für Cid Corman 34
The Descent / Der Abstieg 42

Charles Reznikoff

A Talk With L.S. Dembo / Ein Gespräch mit L.S. Dembo 46

George Oppen

Statement on Poetics / Grundsätzliches zur Poetik 66

David Ignatow

From *The Notebooks* / Aus den Notizbüchern 74
Hello, drug addict / Hallo, Drogenabhängiger 94

Charles Olson

Human Universe / Das menschliche Universum 98
The K / Das K 128

Robert Creeley

Was That a Real Poem or Did You Just Make It up Yourself? / War das ein richtiges Gedicht [...] ? 130
A Form of Women / Eine Art von Frauen 152

Denise Levertov

Some Notes on Organic Form / Einige Bemerkungen zur organischen Form 156
Stepping Westward / Schritte gen Westen 170

Edward Dorn

What I See in *The Maximus Poems* / Was ich in den *Maximus Poems* sehe 174

Robert Duncan

Ideas of the Meaning of Form / Ideen zur Bedeutung der Form 206

Often I Am Permitted to Return to a Meadow / Oft wird mir gewährt, auf eine Wiese zurückzukehren 246

Robin Blaser

The Stadium of the Mirror / Das Spiegel-Stadion 248

Image-Nation 6 (epithalamium / Bild-Nation 6 (epithalamium 278

Gary Snyder

The Politics of Ethnopoetics / Die Politik der Ethnopoetik 282

Manzanita / Manzanita 304

Jack Kerouac

Essentials of Spontaneous Prose / Essentialia der spontanen Prosa 306

Allen Ginsberg

Notes for *Howl and Other Poems* / Anmerkungen zu *Howl and Other Poems* 312

How *Kaddish* Happened / Wie *Kaddish* passierte 320

Improvised Poetics / Improvisierte Poetik 328

These States, Into L.A. / Diese Staaten, nach L.A. hinein 410

Amiri Baraka (LeRoi Jones)

hunting is not those heads on the walls / Jagen ist nicht dasselbe wie die Geweihe an der Wand 420

I Love Music / I Love Music 430

Frank O'Hara

Personism: A Manifesto / Personismus: Ein Manifest 436

Essay on Style / Essay über den Stil 442

John Ashbery

Fairfield Porter / Fairfield Porter 446
The Ice-Cream Wars / Die Eiskrem-Kriege 458

W.S. Merwin

Notes for a Preface / Notizen für ein Vorwort 460

Robert Bly

Leaping Up into Political Poetry: An Essay. Aufsprung zur politischen Dichtung: Ein Essay 472
Waking From Sleep / Erwachen vom Schlaf 490

Jerome Rothenberg

Why Deep Image / Warum *Deep Image*? 492

Robert Kelly

Notes on the Poetry of Deep Image / Bemerkungen zur *Deep Image*-Dichtung 496

Ron Silliman

Disappearance of the Word, Appearance of the World / Verschwinden des Wortes, Erscheinen der Welt 506

Charles Bernstein

Stray Straws and Straw Men / Flüchtige Strohhalme und Strohmänner 534
You / Du 550

Leslie M. Silko

Imitation "Indian" Poems / Pseudo-indianische Gedichte 552
When Sun Came to Riverwoman / Als Sonne zu Flußfrau kam 562

Anmerkungen 566

Die Autoren und Autorinnen 570

Quellen und Copyright-Angaben 575

Vorwort

think the book of poetics could really be a very useful affair . . .

The book project would be amazingly easy for us but real problem that of translation . . .

Die Briefe Kevin Powers, aus denen diese Zitate stammen, sind mehr als ein Dutzend Jahre alt. Die Nützlichkeit einer Sammlung amerikanischer poetologischer Texte in deutscher Übersetzung ist inzwischen nicht geringer geworden. Noch immer gilt, daß die Lyrik der Vereinigten Staaten — ganz im Gegensatz zur Erzählliteratur — in Deutschland nur in geringem Maß rezipiert worden ist, ungeachtet der weltliterarischen Rolle, die amerikanische Dichter der klassischen Moderne wie Ezra Pound, T.S. Eliot, H.D., Wallace Stevens und William Carlos Williams gespielt haben. Völlig unbefriedigend ist die Situation bei den Autoren der Epoche seit dem Zweiten Weltkrieg, von denen im Gegensatz zu den genannten Modernisten die meisten noch nicht einmal in Auswahlübersetzungen vorliegen. Erst recht gilt dies für die hinter der lyrischen Produktion stehenden Poetiken der Dichter, wie sie in ihren Essays, Interviews, Vorworten usw. artikuliert worden sind. Der vorliegende Band soll vor allem für einen Teil der Nachkriegsautoren Abhilfe schaffen. Er enthält Prosatexte von 23 Lyrikern und Lyrikerinnen, daneben — zur Illustration der poetischen Praxis — Beispielgedichte eines Teils von ihnen. Er kann damit zwar die fehlenden Gedichtausgaben nicht ersetzen, doch soll er das Bewußtsein für die Wichtigkeit dieses Teils der amerikanischen Literatur wecken und ihm seinen Platz in der zeitgenössischen poetischen Diskussion auch hierzulande sichern helfen. Als zweisprachige „Bamberger Edition" erlaubt er den sprachkundigen Leserinnen und Lesern, die deutsche Fassung der oft komplexen und poetisch verdichteten Prosatexte mit dem Original zu vergleichen.

Die lange Entstehungsdauer des Buches deutet an, daß es durchaus nicht „amazingly easy" zu realisieren war. Schwieriger noch als die Auswahl aus einer gewaltigen Fülle von Namen und Texten war, in der Tat, die Übersetzung. Sie ist überwiegend das Werk von Studierenden und dann Ex-Studierenden zunächst in Bamberg, danach in Erlangen, die — völlig extrakurrikular — der Beschäftigung mit den oft sehr schwierigen Texten zahllose Stunden gewidmet haben. Die Über-

setzungen bleiben im allgemeinen eng an den Originalen, um deren oft schwierige, sperrig formulierte Aussagen nicht zu verfälschen, auch wenn freiere Versionen gefälliger oder lesbarer geworden wären. Alle Texte sind neu übersetzt; gegebenenfalls vorliegende frühere Übersetzungen wurden wegen des engen Zusammenhangs von Übertragung und Textauslegung absichtlich nicht konsultiert. Bei Textstellen, die von den Autoren selbst zitiert werden (z.B. Shakespeare), wurde auf etablierte Übersetzungen zurückgegriffen, sofern diese ermittelbar waren. Unklare Quellenangaben machten dies oder den Rückgriff auf das Original leider nicht immer praktikabel, so daß vereinzelt Rückübersetzungen nötig wurden.

Die deutschen Fassungen sind der besseren Lesbarkeit wegen bis auf Besonderheiten wie die nicht geschlossene Klammer bei Olson u.a. typographisch weitgehend normalisiert (Ausnahmen sind die Übersetzungen der sehr eigenwillig gedruckten Texte Ginsbergs und Blasers, bei denen die Originalfassungen maßgeblich blieben). Auslassungspunkte, die nicht in eckigen Klammern stehen, stammen von den Autoren. Die englischen Fassungen folgen den jeweiligen Vorlagen.

Bibliographische Hinweise sind in den Anmerkungen enthalten; ein separates Literaturverzeichnis zur amerikanischen Lyrik und Poetik wäre seines großen Umfangs wegen nur auf Kosten der aufgenommenen Texte möglich gewesen. Die Fußzeile nach der englischen Fassung der poetologischen Texte gibt Hinweise auf Erstveröffentlichung bzw. Entstehung. Nach den deutschen Fassungen folgt der Name von Übersetzer oder Übersetzerin. Zwar wurden alle Texte von der im Laufe der Zeit unterschiedlich zusammengesetzten Übersetzergruppe und vom Herausgeber gegengelesen und diskutiert, doch wurde dadurch die jeweilige persönliche Handschrift nicht ausgelöscht.

Neben Kevin Power, dem Dichter, Kollegen und Freund, der diesen Band wesentlich geprägt hat, gilt mein Dank vor allem diesen Übersetzern. Aus ihrer Runde wurden Gerd Fuchs, Gabriele Müller und Peter Tischer im Laufe der Zeit zu wichtigen Mitarbeitern auch bei der editorischen Tätigkeit. Allen voran brachte Wolfram Donat nicht nur sein umfangreiches Wissen in die Ausarbeitung und wissenschaftliche Fundierung der Übersetzungen ein, sondern leistete von der Mithilfe bei der Copyright-Beschaffung über die Herstellung der Druckvorlage bis zur Organisation des Druckablaufs einen unentbehrlichen Beitrag für die Realisierung dieses Buches. Wesentliche und vielfältige Unterstützung gewährte der Herausgeber der „Bamberger Editionen", Harald Wentzlaff-Eggebert. Klaus Lösch und

Susanne Opfermann übernahmen große Teile der Endkorrektur und gaben wertvolle Anregungen. Sekretärinnen und Hilfskräfte in Bamberg und Erlangen halfen bei Korrespondenz und Materialbeschaffung.

Dank gebührt auch den Autorinnen und Autoren, den Erben und Nachlaßverwaltern, den Verlagen und literarischen Agenten, die fast ausnahmslos ihr Einverständnis für den Abdruck der Texte und deren Übersetzungen gaben; nur Louis Zukofsky, bis in seine letzte Lebensphase eine bedeutende Gestalt in der Geschichte der amerikanischen Lyrik des Jahrhunderts, konnte wegen unerfüllbarer Copyright-Bedingungen nicht berücksichtigt werden.

Zu danken ist schließlich den Institutionen und Stiftungen, die durch großzüge Bereitstellung von Mitteln die Finanzierung von Vorbereitung und Druck des Bandes ermöglichten: der Universität Bamberg, die in der Anfangsphase des Projekts Forschungsmittel bewilligte, dem Universitätsbund Bamberg e.V. und der Dr. Alfred Vinzl-Stiftung, Erlangen.

Erlangen, März 1996 H.B.

Einleitung

„What can a poet tell us in prose that is not already found in the poetry?",[1] beginnt James McCorkle seine Einleitung zu einer der jüngsten Sammlungen von poetologischen Prosatexten amerikanischer Gegenwartslyriker. Die Frage ist nicht neu, und doch ist die Reflexion der eigenen wie der fremden Arbeit, auf der Ebene der Gedichte wie auf der der Metaäußerungen, ein immer wesentlicherer Bestandteil der Literatur geworden: die wechselseitige Durchlässigkeit von 'Primär-' und 'Sekundär'literatur, ist eines der Markenzeichen der Postmoderne, das Kompositum *poet-critic* ein mittlerweile etablierter Begriff. Ein Großteil der heutigen amerikanischen Dichterinnen und Dichter lehrt an einer Universität angloamerikanische Literatur oder *creative writing*, und so überrascht es nicht, daß die dichterischen 'Selbstaussagen' immer häufiger nicht nur oder nicht einmal vordringlich auf das eigene Werk, die Kunst im allgemeinen oder deren soziopolitisches Umfeld Bezug nehmen, sondern diese Selbstkommentierung auf dem Weg über die Beschäftigung mit anderen Autoren erreichen.

Doch nicht erst heute geschieht die poetische Selbstdefinition im Dialog. Die amerikanische Lyrik in englischer Sprache beginnt im 17. Jahrhundert, und seit damals geht es den Dichtern um Abgrenzungen und Zuordnungen, zunächst gegenüber der britischen Literatur, doch schon bei den großen amerikanischen Vorläufern der literarischen Moderne auch gegenüber den Landsleuten. Edgar Allan Poe entwickelte seine Theorie der Kurzprosa, die mit seiner konstruktivistischen Lyriktheorie vieles gemeinsam hat, in seinen Hawthorne-Rezensionen. Walt Whitman wählte als Partner für eine (weitgehend imaginäre) Zwiesprache den transzendentalistischen Dichter-Philosophen Ralph Waldo Emerson. Emily Dickinson, deren poetologische Debatten aus ihrer Korrepondenz herausgelesen werden müssen, fand in Auseinandersetzung mit der Literatur der viktorianischen Epoche, zumal mit den sanktionierten Autor*innen*-Rollen, zu einer unerhörten Bildlichkeit, die Instrument der Erkundung von Bedeutungsmöglichkeiten wurde und in ihrer Radikalität dem Bildgebrauch des angloamerikanischen Modernismus nicht nachsteht: „Soft as the massacre of Suns/By Evening's Sabres slain".

Die nachfolgende Sammlung poetologischer und poetischer Texte kann nur

---

1 J. McCorkle, Hg., *Conversant Essays: Contemporary Poets on Poetry* (Detroit: Wayne State UP, 1990), 17.

einen Ausschnitt des relevanten Materials bieten. Sie konzentriert sich auf die Traditionslinien, die sich vom Imagismus, von Pound und W.C. Williams über die Hauptrichtungen offener Poesie nach dem Zweiten Weltkrieg bis zu den *Language Poets* der Gegenwart ziehen. Einige Hinweise auf die nicht mit eigenen Texten vertretenen Autoren seien aber vorangestellt.

Eine umfassendere Präsentation amerikanischer Poetologie der genannten Orientierung hätte mit Whitman zu beginnen. Sein „Preface" zur Erstausgabe von *Leaves of Grass* (1855) und der ergänzende „Letter to Emerson" gehören zu den wichtigsten derartigen Texten in der Literatur der USA. Seine Absage an die formalen Zwänge der Tradition wie an die thematischen Restriktionen der geltenden gesellschaftlichen und literarischen Diskurse verweisen ebenso vor auf die Beat-Lyrik und z.T. auch auf andere Richtungen der Dichtung unseres Jahrhunderts wie seine programmatischen Innovationen: der Freivers, dessen Siegeszug im 20. Jahrhundert er den Boden bereitete; seine Lyrik der Körperlichkeit und demokratischen Gleichwertigkeit aller Dinge, die in der kumulativen Reihung seiner Langzeilen ihre formale Entsprechung findet; seine Aufhebung der Grenze zwischen Dichtung und Realität („The United States themselves are essentially the greatest poem") und seine Annäherung an die amerikanische Umgangssprache.

Im Modernismus der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts gewannen die amerikanische Lyrik und Poetik prägende Bedeutung über den angloamerikanischen Sprachraum hinaus. Dabei dominierten zwei rivalisierende Sichtweisen des Verhältnisses von Subjekt und Objekt. Für die symbolistische Richtung nach französischem Vorbild ist das Objekt dem Subjekt untergeordnet. Die Außenwelt liefert den Anlaß zur Enthüllung der Innenwelt; der menschliche Geist erschafft gewissermaßen erst die Welt. Da die dichterische Sprache und die Bedeutung der Sprachfiguren aus dem Unbewußten kommen, herrschen hier Suggestivität, Klangmagie, Assoziativität. Für die imagistische Gegenposition hat die Kunst dagegen das Objekt direkt und präzise in seinen Wesenszügen darzustellen, wie es sich dem Subjekt darbietet (nicht, es nachzuahmen). Dichterische Kunst in diesem Sinn ist die Entdeckung des Objekts — so der Brite T.E. Hulme — mit seinen emotionalen und intellektuellen Implikationen — so der in Europa lebende Amerikaner Ezra Pound.[2]

---

2 Der Gegensatz von imagistischen und symbolistischen Tendenzen steht im Mittelpunkt von Albert Gelpis hervorragender Studie über die amerikanischen

Beide Tendenzen waren oft nicht mehr als wechselnde Akzentsetzungen, wie beim eher imagistischen Pound und bei seinem eher symbolistisch orientierten Freund und Mit-Expatriierten T.S. Eliot. Eliot, der seine Rolle vor allem im Weiterschaffen an der Tradition sah und seine zunehmend mit Bildungsgut beladene Dichtung zum Instrument der Kritik an der kulturellen und gesellschaftlichen Gegenwart machte, wurde für viele spätere Dichter zur negativen Kontrastfigur. Komplizierter ist die Situation bei Wallace Stevens, der mit seinem Freund und Antipoden W.C. Williams um die führende Rolle bei den in Amerika verbliebenen Dichtern konkurrierte. Stevens untersucht in vielen seiner meditativen Gedichte das Verhältnis von Bewußtsein und Wirklichkeit. Seine Ansichten von der realitätsschaffenden Imagination, von der Welt als Fiktion des Geistes, gehen zwar vom Symbolismus aus, verweisen aber zugleich vor auf postmoderne und poststrukturalistische Positionen und haben auch spätere Autoren beeinflußt, die wie Ashbery ihre Wurzeln zum Teil in der Williams-Olson-Tradition haben.

Innovativ, sprachreinigend waren beide Richtungen, radikaler dabei allerdings die imagistische. Die relativ kurzlebige Bewegung des *Imagismus* (hauptsächlich zwischen 1912 und 1917), unter dessen amerikanischen Anhängern sich z.B. auch H.D. (Hilda Doolittle) befand, lehnte spätromantische Vorstellungen von Lyrik als dem Ausdruck des Seelenlebens des Dichters ab und propagierte die Rückkehr zum klassizistischen Ideal der Klarheit. Andere Forderungen waren die nach schmuckloser Präzision und nach einer Präsentation des Gegenstandes in neuer, entautomatisierter Sichtweise durch das poetische Bild, das *image*, das (in Pounds Formulierung) „an intellectual and emotional complex in an instant of time" zu präsentieren habe. Solchen Zielen dienten eine sparsame, flexible Sprache und eine variable Verszeile — in der Propagierung des Freiverses lag einer der wenigen Bezugspunkte zu Whitman.

Pound erklärte kurz nach seiner wichtigen Anthologie *Des Imagistes* (1914) den Imagismus zum Teil der auch andere Künste umfassenden Bewegung des *Vortizismus*, der eine Dichtung und Malerei in Analogie zum dynamisch-prozessualen Charakter der Realität postulierte und darin über das eher statische imagistische Ein-Bild-Gedicht hinausging. In seinem Sammelessay „A Retrospect" (1918) betont Pound überdies die von Hulme gegenüber dem bildlichen Element

---

modernistischen Dichter, *A Coherent Splendor: The American Poetic Renaissance, 1910-1950* (Cambridge: Cambridge UP, 1987).

noch gering geachtete Rolle von Rhythmus und Musikalität; später kam dazu noch die Ideenfolge als dritte strukturierende Komponente. Die erfahrene Wirklichkeit mit diesen drei Gestaltungselementen authentisch zu präsentieren, rechtfertigte für ihn den Bruch mit jeglicher Konvention — „Make It New" lautete seine Maxime. Andererseits war er zeitlebens bemüht, das Beste und Wesentlichste aller Epochen und Kulturen sich anzuverwandeln und in der Maske früherer Autoren oder in freier Nachahmung früherer und fremder Texte und Stile sich mit den drängenden Fragen nicht nur der Künste, sondern auch der Politik, Wirtschaft und Religion auseinanderzusetzen. In seinen zahlreichen theoretischen Äußerungen wie in seiner poetischen Praxis, zumal in den gewaltigen, über Jahrzehnte hinweg entstandenen, alle Elemente seines Denkens und Wirkens vereinenden *Cantos* wurde und blieb er trotz seiner Zuwendung zum Faschismus eine der Leitgestalten der amerikanischen Lyrik und Lyriktheorie dieses Jahrhunderts.

H.D. verbrachte ebenfalls den Großteil ihres Lebens in Europa. Die in ihrer nachimagistischen Phase entstandenen großartigen *long poems*, in denen sie, zum Teil unter dem Einfluß Freuds und Jungs, die mythische Tradition zu einer weiblichen Mythologie umgestaltet, wurden in den USA jedoch nicht stilbildend und fanden erst als Folge feministischer Fragestellungen den ihnen gebührenden literaturgeschichtlichen Platz. Bei ihr wie bei den anderen bedeutenden Modernisten diente die Freisetzung des durch Konventionen verschütteten Potentials der Sprache dem Vortasten zum Wesentlichen der Wirklichkeit, so unterschiedlich diese Essenz des Seins auch von den einzelnen gesehen wurde.

Dies gilt ebenso für William Carlos Williams, den ersten in diesem Band vertretenen Autor. Seine tiefere Wirklichkeit ist allerdings eine der Materie, deren geheimnisvolle Grundsprache es durch die Dichtung aufzudecken gilt: „no ideas but in things", lautet eine seiner vielfach wiederholten Thesen. Zunächst unter dem Einfluß von Pound und dessen Wendung zum Imagismus suchte Williams im Dialog mit amerikanischen Dichtern und bildenden Künstlern eine dezidiert amerikanische modernistische Gegenästhetik zu den europäischen Bewegungen. Versucht man, seine über Vorworte, Textkommentare, Essays, autobiographische Schriften usw. verteilten poetologischen Äußerungen zusammenzufassen, so lassen sich vor allem zwei weitere Hauptpunkte nennen: 1. Das Gedicht ist nicht das Abbild der Wirklichkeit, sondern deren Fortsetzung — daher die Forderung, daß Dichtung neu zu sein habe und das Wirkliche neu strukturieren müsse. Vorbilder für diese Auffassung fand Williams vor allem in der Malerei des Kubismus und

des kubistischen Realismus seines Freundes Charles Demuth. 2. Das Gedicht ist ein Objekt, die Sprache das Material dafür. Durch die Form gewinnt sie selbst Objekthaftigkeit, wie die Farbe auf der Leinwand. Der Eigenwert, nicht der Symbolwert von Sprache und Form ist es, worauf es ankommt. Der Wert des lyrischen Objekts liegt in seiner Besonderheit, nicht in seinem verweisenden Assoziationsreichtum. Das Partikulare und Lokale stehen daher im Mittelpunkt Williamsscher Lyrik; das amerikanische Umgangsenglisch ist sein dazu passendes Material. Äußerste Ökonomie und Funktionalität (wie bei einer Maschine) zeichnen diese Lyrik aus. Dabei steht weniger das Bild im Mittelpunkt als die Zeile, die — von jeglicher Konvention befreit — neue Zusammenhänge schafft und wesentliche Bedeutungen freilegt. Daß damit auch ein Verlust an Kontrolle einhergehen konnte, den seine Gegner immer wieder bei ihm unterstellten, führte Williams in späteren Jahren dazu, nach einem neuen Maß ohne die Regelmäßigkeit traditioneller Metren zu suchen (vgl. seinen Aufsatz „On Measure"), das er im „variablen Versfuß" — etwa in den aus drei Stufen aufgebauten Zeilen des Spätwerks (z.B. „the Descent") — zu finden glaubte.

Seine Vorstellungen von der Objekthaftigkeit des Gedichts und die Suche nach einer neuen, dem Gegenstand völlig angemessenen Form jenseits der imagistischen Reinigung von Sprache und Form führten Williams zusammen mit Charles Reznikoff, George Oppen und Louis Zukofsky zum *Objectivism*, der weniger eine Schule war als der kurzlebige Versuch, mit der 1931 gegründeten Objectivist Press und der 1932 publizierten *„Objectivists" Anthology* die genannten Positionen zu vertreten. Indem der Dichter den Dingen mit dem völlig unsentimentalen Objekt Gedicht begegnet, begibt er sich in die Welt der Gegenstände, ein weiterer Schritt der Entsubjektivierung, die dann in Olsons These gipfelt, der Mensch habe seine innere Verwandschaft mit dem gegenständlichen Universum wiederzuentdecken.[3]

Viele wichtige Gestalten der modernistischen Epoche und danach (etwa Marianne Moore, Hart Crane und e.e. cummings) müssen hier übergangen werden. Auffällig ist in der Zeit um und nach dem Zweiten Weltkrieg eine konservativere, formalistischere Rückwärtsorientierung, die durch die ästhetisch-literaturtheoretische Schule des *New Criticism* gestützt wurde. Noch stärker als zuvor

---

3 Vgl. Karl Malkoff, *Crowell's Handbook of Contemporary American Poetry* (New York: Crowell, 1973), S.22. Malkoff bietet einen nützlichen Überblick über die wesentlichsten Schulen und Einzelgestalten vor allem der Nachkriegszeit.

werden nun *poet-critics* zu Richtern über Qualität und Gruppenzugehörigkeit. Tatsächlich ist die Ordnung der amerikanischen Lyrik seit dem Krieg in erheblichem Maß eine der Anthologien: die Herausgeber setzten durch ihre Auswahl von Autoren, Gedichten oder auch metalyrischen Äußerungen fest, was als 'die neue amerikanische Lyrik' gelten sollte, welche Schulen es gab und wer dazugehörte. Die meisten der im vorliegenden Band versammelten Dichterinnen und Dichter gelten heute als bedeutende Repräsentanten der Lyrik ab etwa 1950, als Vertreter der Postmoderne im Sinne der neuen Norton-Anthologie *Postmodern American Poetry*, wo der Begriff außer der Epoche auch das Avantgardistisch-Experimentelle, die Distanzierung vom literarischen Establishment, die Ablehnung des Bekenntnishaften konnotiert.[4] Fast alle zwischen 1920 und 1930 geboren, bilden sie bereits den Kernbestand der 1960 von Donald M. Allen herausgegebenen Sammlung *The New American Poetry*. Der Umbruch, der sich damals vollzog, die Herausbildung eines neuen Kanons, der indessen ältere und rivalisierende zeitgleiche nicht völlig verdrängen konnte, wird durch die Tatsache verdeutlicht, daß kein einziger Dichter aus Allens Anthologie in der drei Jahre zuvor erschienenen Konkurrenzsammlung *New Poets of England and America* (herausgegeben von Donald Hall, Robert Pack und Louis Simpson) vertreten ist.

Bei den Dichtern der letztgenannten Anthologie dominieren noch formale Perfektion und Geschlossenheit, wie sie vom *New Criticism* gefordert worden waren; ein Teil vertritt das, was in Amerika als *academic poetry* bezeichnet wird. Ihre gelehrte Traditionsorientierung verweist zurück auf Pound und vor allem auf Eliots Aufsatz „Tradition and the Individual Talent" (1919). Der Mythos liefert wie bei vielen Modernisten Strukturmuster für eine überindividuelle Wirklichkeitserfahrung und -erfassung. Erstaunlicherweise finden sich bei Hall, Pack und Simpson allerdings auch höchst subjektivistische Texte, nämlich frühe Bekenntnislyrik von Sylvia Plath und Anne Sexton — ein Anzeichen dafür, daß der Weg des vielleicht bedeutendsten amerikanischen *Confessional Poet* jener Jahrzehnte, Robert Lowell, der zunächst der Lyrik der neukritisch orientierten *Fugitives* verbunden war (vor allem John Crowe Ransom und Allen Tate), nicht singulär ist. Die Zuweisung zu bestimmten Dichtungsschulen spielt oft individuelle Entwicklungen herunter. Im Falle der *Confessional Poetry* wird die Problematik der Einteilung bereits von

4 Paul Hoover, Hg., *Postmodern American Poetry* (New York u. London: W.W. Norton, 1994). Vgl. Hoovers „Introduction", S. xxv.

deren 'Erfinder' M.L. Rosenthal verdeutlicht, wenn er dieser Gruppe außer Lowell, Plath, Sexton und anderen ausgerechnet auch Allen Ginsberg, den Hauptrepräsentanten der *Beat Generation*, zuschlägt.[5]

Allen hingegen lanciert in seiner Anthologie Dichter, die sich in ihrer Betonung der Offenheit und Prozessualität des Gedichts und in ihrer Absage an den Subjektivismus sowohl von den *academic poets* als auch von der Bekenntnislyrik absetzen und jenseits konventioneller Erkenntnismuster einen direkteren Zugang zur Wirklichkeit suchen. Es sind jene Poeten, die auch seine und Warren Tallmans epochemachende Anthologie poetologischer Texte, *Poetics of the New American Poetry*,[6] dominieren, in der zugleich die Wurzeln dieser neuen Dichtung präsentiert werden: Whitman, Pound, Zukofsky, daneben auch Hart Crane und Gertrude Stein, vor allem aber W.C. Williams. In *The New American Poetry* versucht Allen eine erste Einteilung, die die Autoren fünf (keineswegs hermetischen) Gruppen zuweist, die ab den 1950er Jahren aktiv wurden: *Black Mountain Poets*, *San Francisco Renaissance*, *Beat Generation*, *New York Poets* und eine Reihe von diesen Gruppierungen nur partiell zuzuordnenden jüngeren Dichtern wie Michael McClure und David Meltzer. Diese Einteilung hat sich im wesentlichen durchgesetzt und wird mit Ergänzungen auch im folgenden benutzt.

Vorausgeschickt sei jedoch, daß sich manche Dichter zwar durchaus der in diesem Band vordringlich verfolgten Entwicklungslinie zuordnen lassen, nicht jedoch einer der genannten Schulen. Das gilt für David Ignatow, der zwar von Williams herkommt, doch auch versucht hat, Elemente der Imaginationstheorie Stevens' aufzunehmen, und dessen bisheriges Gesamtwerk sich in der Auseinandersetzung mit wesentlichen Tendenzen der amerikanischen Lyrik des gesamten Jahrhunderts entwickelt hat, ohne seine Eigenständigkeit und seine Orientierung an der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu verlieren. Ebensowenig einzuordnen ist der der Generation der späten 1920er zugehörige W.S. Merwin, dessen Lyrik nach seinen eher formalistisch geprägten Anfängen zu offeneren Formen vorstößt, zu einem suchenden Vorwärtstasten in einer durch Tod und Negativität bestimmten Welt. Aber auch bei vielen der im folgenden besprochenen Autorinnen und Autoren gilt, daß sie sich durch die Schulen-Zuweisung nur in einem Aspekt ihrer

---

5 Vgl. Rosenthal, *The New Poets: American and British Poetry Since World War II* (New York: Oxford UP, 1967), 89 ff.

6 New York: Grove Press, 1973.

Kunst oder nur in einer Phase ihrer Entwicklung charakterisieren lassen. Übergeordnete aktuelle Anliegen wie der Protest gegen den Vietnamkrieg haben im übrigen Angehörige aller genannten Gruppierungen vereint.

Es ist angemessen, mit der Gruppe der *Black Mountain* oder *Projectivist Poets* zu beginnen, weil der Essay „Projective Verse" (1950) ihrer Zentralgestalt Charles Olson einer der einflußreichsten poetologischen Texte der zweiten Jahrhunderthälfte wurde, dessen weiterführende Bedeutung auch der alte Williams bereitwillig anerkannte.[7] Die Schule wird nach dem kleinen, experimentellen Black Mountain College in North Carolina benannt, dessen Rektor Olson zeitweilig war und an dessen Kursen und Gemeinschaftsprojekten sich als Lehrende oder als Studenten neben Dichtern wie Robert Creeley, Ed Dorn, Robert Duncan, Jonathan Williams und John Wieners auch Maler wie Robert Rauschenberg, Franz Kline und Willem de Kooning, der Komponist, Performance-Künstler und Experimentallyriker John Cage, der Tänzer und Choreograph Merce Cunningham und viele andere bedeutende Künstler und Intellektuelle beteiligten. Andere Autoren und Autorinnen wie Paul Blackburn und Denise Levertov waren der Gruppe durch ihre Mitarbeit an der 1954-57 von Creeley herausgegebenen *Black Mountain Review* verbunden. Olson setzte in seinem Aufsatz „Human Universe" (1951) und anderen Texten der nach seiner Ansicht zu logozentrischen abendländischen Geistesgeschichte seit Plato die Forderung nach einem zugleich archaischen und postmodernen Weltbild entgegen, das dem Menschen seinen Sonderstatus aberkennt. Den Makrokosmos, aber auch Körper und Geist beschreibt er als dynamische Energiefelder, die nicht durch Begrenzung, sondern durch die Spannung zwischen ihren Komponenten zusammengehalten werden. Entsprechend sollte laut „Projective Verse" auch das Gedicht durch Körper und Geist, das heißt durch Atem- und Pulsrhythmus, die die Verszeile bestimmen, und durch die vom Gehirn über das Ohr weitergegebenen Sinn-Einheiten der Silben, die aus dem Universum aufgenommene Energie verwandeln, auf das Papier vermitteln und dadurch an die Leser weitergeben. Dichten ist dabei ein spontaner, assoziativer, der Eingebung in rascher Geschwindigkeit folgender Prozeß, dessen Subjekt sich als Teil der überpersönlichen Natur begreift. Gefordert

---

7 Der Aufsatz liegt in deutscher Übersetzung von Klaus Reichert vor (Charles Olson, Gedichte [Frankfurt/M.: Suhrkamp 1965, 103-120]) und wurde deshalb hier nicht aufgenommen. An dieser Stelle sei auf die verdienstvollen Bemühungen Reicherts verwiesen, Texte Olsons wie auch Robert Creeleys schon frühzeitig in Deutschland bekanntzumachen.

wird also eine offene, durch das organische Wechselspiel von Inhalt und Form gekennzeichnete Verskunst, die sich frei von allen metrischen, grammatischen und syntaktischen Normen entfalten kann. Während die einzelnen Dichter dieser Richtung durchaus eigene Akzente setzten — Olson selbst entwickelte vor allem in der langen Sequenz seiner *Maximus Poems* die Themen der Prägung durch Ort und Geschichte sowie der idealen menschlichen Gemeinschaft, Creeley beschäftigte sich mit der sprachlichen Durchdringung von emotionalen Erfahrungen in Alltagssituationen, Dorn betonte gesellschaftskritische Aspekte und die Rolle des Regionalen, Levertov unter anderem die Geschlechterrollen — verband sie das Konzept der offenen, „projektiven" Form als Analogie zu einem dynamischen Universum.

Robert Duncan hatte sich schon vor seiner Zeit am Black Mountain College als führende Stimme der *San Francisco Renaissance* etabliert, einer viel weniger programmatisch geschlossenen Gruppierung von in Berkeley oder San Francisco arbeitenden Dichtern, zu denen Kenneth Rexroth, Kenneth Patchen, Brother Antoninus (William Everson), Robin Blaser, Jack Spicer, Michael McClure und Gary Snyder gezählt werden. Während bei Duncan die Orientierung an der projektiven Verskunst besonders deutlich ist, bildet Lawrence Ferlinghetti, Gründer und Eigner des legendären City Lights Bookstore in San Francisco, die Verbindung zu den New Yorker *Beat Poets*, als deren Westküsten-Ableger die Gruppe oft gesehen wird und mit denen sie die prominente Rolle nicht-akademischer Dichter sowie die Orientierung am mündlichen Vortrag (zum Teil mit Jazz-Begleitung) teilt. Bei Duncan wie bei anderen Westküsten-Autoren steht die Suche nach dem mythischen Urgrund aller Erfahrung im Mittelpunkt (was sein langjähriges Interesse an H.D. erklärt). Die Dichtung selbst und die unterschwellige Gemeinschaft der Dichter sind Resultat eines intuitiven Erfassens der kosmischen Gesetze. Dennoch war Duncan ebenso auch ein politischer Dichter wie Snyder, der immer wieder die ökologische Zerstörung angreift und der Gegenwart archaische Gesellschaften als Spiegel vorhält. Blaser, der mit Spicer zusammen das Seriengedicht propagierte, verbindet solche Orientierungen mit der Anverwandlung seiner vielfältigen Belesenheit in Literatur, Philosophie und psychoanalytischer Theorie.

Die von Jack Kerouac eingeführte Bezeichnung *Beat Generation* für die Gruppe von New Yorker Literaten, denen er sich zugehörig fühlte, erwies sich mit den Anklängen an *beatific* ('glückselig'), aber auch an *beat* im Sinne sowohl von 'Rhythmus' als auch von 'geschlagen', 'erschöpft', als ungemein aussagekräftig und setzte sich rasch durch. Kerouac selbst war in erster Linie Erzähler und gab

mit seinem Roman *On the Road* (1957) dem Beat-Lebensgefühl des Auf-Achse-Seins Ausdruck, doch sein Plädoyer für das automatische Schreiben in „Spontaneous Prose" wurde zusammen mit Olsons entsprechenden Thesen in „Projective Verse" zu einem Leitfaden auch für die Lyriker. Bei diesen war die Zentralgestalt Allen Ginsberg, dessen langes Gedicht *Howl* (1956) die Öffentlichkeit schockierte. Ginsbergs Weiterentwicklung der langen Whitmanschen Freiverszeile zur von der Atemlänge bestimmten Einheit, sein bardisch-biblischer Sprachgestus, sein anaphernreicher, ekstatischer, repetitiver Litaneistil, seine schonungslose Selbstentblößung, sein programmatisches Brechen vieler sprachlicher und gesellschaftlicher Tabus (vor allem sein Bekenntnis zu Drogengebrauch und Homosexualität) und seine radikale Attacke gegen das als „Moloch" titulierte politisch-ökonomische System der USA wurden zu Recht als Generalangriff auf die bürgerliche Gesellschaft und Kultur rezipiert und ließen den Text zu einem der bekanntesten und einflußreichsten der zweiten Jahrhunderthälfte werden. Auch andere Beats, etwa Gregory Corso, pflegten das Image des Bürgerschrecks. Wesentliche Aspekte der Bewegung wie die Vorliebe für den mündlich-improvisatorischen Vortrag wurden zunehmend auch von anderen, z.B. den kalifornischen Autoren, geteilt. Während in späteren Jahren für viele kaum noch ein Unterschied zwischen der offen-dynamischen Dichtung der Black Mountain-Gruppe und jener der Beats bestand, vermochten Ginsberg und manche seiner Weggefährten durch die intensive Beschäftigung mit östlichen Meditationstechniken und mit religiöser Mystik die Gegenposition zum Establishment zu verstärken.

Die *New York School* teilte mit den zuletzt genannten Gruppierungen die Ausrichtung auf eine offene, projektivistische, anti-akademische Dichtung. John Ashbery, Frank O'Hara und Kenneth Koch hatten sich in Harvard kennengelernt; in New York taten sie sich mit anderen zusammen, etwa Barbara Guest und James Schuyler. Sie waren weniger programmatisch festgelegt als die Beats, und ihre dichterische Praxis war sehr unterschiedlich. Was sie auszeichnete, war jedoch eine gemeinsame Nähe zur zeitgenössischen New Yorker Malerei, das heißt *Abstract Expressionism* und *Action Painting*: stärker noch als Williams betonten sie die den Farben ähnliche Materialität der Sprache und die Wichtigkeit des Vorgangs der Kunsterschaffung gegenüber dem Kunstprodukt. Die meisten von ihnen waren (und sind z.T. noch) bedeutende Kunstkritiker. Ihre Vorliebe für Improvisation, Offenheit, Fragmentierung war außerdem durch den engen Kontakt zur zeitgenössischen New Yorker Bebop-Jazz-Szene geprägt. Die Neigung zur Collage — bei

O'Hara in der Aneinanderreihung von scheinbar oberflächlichen Alltagsfetzen, hinter der die Wahrnehmungs- und Verarbeitungssequenz des dichterischen Bewußtseins zu erahnen ist, bei Ashbery viel radikaler in der einen Oberflächensinn verweigernden Collagierung von Wörtern, Phrasen, Eindrücken, Rhythmen — zeigt aber auch viel stärkere Einflüsse von europäischer Kunst und Literatur als die anderen *open form*-Richtungen. Insbesondere die dadaistische Auflösung von Wahrnehmungs- und Wirklichkeitsstrukturen, die kubistische Facetten-Technik und die surrealstische Erkundung un- und vorbewußter Inhalte haben ihre Spuren in der Dichtung der New Yorker Gruppe hinterlassen. Ihre Vorliebe für Parodie und intertextuelle Anspielung hat sich sogar auf die poetologische Theorie ausgewirkt: O'Haras „Personism" ist ebenso eine Persiflage Olsonscher Essays wie ein eigenes Manifest.

Einer zweiten Generation der New Yorker wird eine Gruppe von jüngeren Autorinnen und Autoren wie Anne Waldman, Ron Padgett, Ted Berrigan und anderen zugerechnet, die seit dem Ende der sechziger Jahre auf sich aufmerksam machten und z.T. die genannten Tendenzen fortführten, teils jedoch in der Verwendung ironischer und parodistischer Formen und in der Anlehnung an Pop Art und Comics, aber auch in der Entwicklung neuer Formen mündlicher Dichtung (z.B. in den gleichsam schamanistischen Performances bei Waldman), andere Wege gingen. Ashbery hingegen — in seiner von Stevens beeinflußten Vorstellung einer Welt aus imaginativen Fiktionen — schlägt gerade auch mit seinen späteren Arbeiten die Brücke zu den die Schriftlichkeit der Dichtung akzentuierenden *Language Poets* der Gegenwart.

Am wenigsten auf der Linie der bisher diskutierten Nachkriegsrichtungen sind die *Deep Image* oder *Subjective Image Poets*. Der erste Begriff geht auf Jerome Rothenberg — der später zu einem der Hauptexponenten der Ethnopoetik wurde — und Robert Kelly zurück, die unter dem Einfluß von García Lorca und anderen spanischen und lateinamerikanischen Dichtern das dichterische Bild zum Instrument der Erkundung des Unbewußten und der inneren Wahrnehmung sowie der Verwandlung der wahrgenommenen Welt erkoren.[8] Auch sie gehen z.T. von Olsons Konzeption einer projektiven Lyrik aus, sehen aber eher im Bild als in der

---

8 Ebensowenig wie Rothenbergs vielfältige Entwicklung kann Kellys umfangreiche (hierzulande von Schuldt bekannt gemachte) Produktion mit dem Hinweis auf das *deep image* angemessen erfaßt werden.

Silbe die lyrische Grundkomponente. Im Gegensatz zu den Imagisten stammt dieses Bild jedoch primär nicht aus der äußeren Wahrnehmung, sondern aus dem Tiefenpsychischen, und vermag von daher die Bereiche der äußeren und der inneren Wirklichkeit zusammenzubringen.

Mit dem Begriff des *subjective image* verbinden sich vor allem die Namen Robert Bly und James Wright, die jedoch meistens zusammen mit anderen (z.B. Louis Simpson und James Dickey) der Gesamtgruppe der *Deep Image Poetry* zugerechnet werden. Zum Teil folgen diese Dichter eher tradierten Formen und unterscheiden sich auch darin von den verschiedenen Schulen der *open form*-Lyrik. Im Unterschied zu den New Yorkern legt das Unbewußte für Bly nicht die Fragmentarik und das Chaos der Realität bloß, sondern deren innere Einheit. Unter dem Einfluß Böhmescher Mystik attackiert er die Orientierung bereits von Pound und Eliot an der äußeren Wirklichkeit. Psychoanalyse, die Welt der Märchen, asiatische Philosophie, der Mythos der Großen Mutter, in jüngerer Zeit aber auch Mythen der Männlichkeit dienen als Lebens- und Welterfahrungsmodelle, die es wiederzuentdecken gilt. Im Zentrum des Gedichts steht ein „Sprung" („leap"), ein dynamischer Übergang von einem Erfahrungsbereich zum anderen. Daß solche Übergänge nicht im Esoterischen bleiben müssen, hat Bly durch seine engagierte Anti-Vietnamkriegslyrik bewiesen.

Die jüngste der hier vertretenen Richtungen ist die *Language Poetry*. Daß sich mit ihr ein weiterer Umbruch vollzogen hat, läßt sich an einem erneuten Krieg der Anthologien ablesen: dominante Sammlungen von Gegenwartslyrik wie A. Poulins *Contemporary American Poetry* und Helen Vendlers *The Harvard Book of Contemporary American Poetry* schließen zumindest in ihren Erstauflagen generell die Autorinnen und Autoren von Ron Sillimans *In the American Tree* und Doug Messerlis *„Language" Poetries* (beide 1987) aus. Wichtige Positionen dokumentierte 1978-1981 die Zeitschrift *L=A=N=G=U=A=G=E*, deren Beiträge z.T. in *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*, hg. von Bruce Andrews und Charles Bernstein (1984), wieder abgedruckt wurden. Die zahlreichen Angehörigen dieser experimentellen Richtung, zu der auffällig viele Frauen (z.B. Susan Howe, Bernadette Mayer, Hannah Weiner) gerechnet werden, besitzen weniger ein gemeinsames Programm von Formen und Techniken als eines von Fragestellungen.[9] Unter dem Einfluß von Getrude Stein, Williams und Zukofsky

9 Vgl. die informative Einführung von Hannah Möckel-Rieke, „Die 'unvollendete

sowie in Auseinandersetzung mit moderner Sprachphilosophie und poststrukturalistischer Theorie analysieren sie in ihren Texten die Sprache, indem sie sie auf ihre kleinen Einheiten zurückführen und diese in ihrer Funktion hinterfragen. Referentialität wird aufgehoben, logische und syntaktische Erwartungen werden durchbrochen, wenn die Einzelwörter in der Funktion anderer grammatischer Kategorien erscheinen, also etwa ein Pronomen zum Verb wird. Mit der Problematisierung des Wesens und der Funktion von Subjekt und Objekt gerät jedoch zugleich die Vorstellung von subjektiver Identität als Ausgangspunkt des Textes ins Wanken. Von hier aus ist es nicht weit zu einer Kritik an der gesellschaftlichen Funktion von Sprache: ein Teil der *Language Poets* ist marxistisch orientiert, und vor allem bei Silliman führt die Sprachkritik zur Kapitalismuskritik. Bedeutung wird also auch in den auf den ersten Blick außerordentlich verfremdeten und befremdlichen Texten dieser Dichter nicht völlig ausgelöscht; die Texte öffnen vielmehr den Blick für die Art und Weise, wie — normalerweise unbewußt — Bedeutung in und durch Sprache erstellt wird. Die Interaktion zwischen den einzelnen — oft minimalen — sprachlichen Zeichen einschließlich der Lücken rückt ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

Obwohl diese Dichtung Schriftlichkeit essentiell vorauszusetzen scheint, gibt es doch Verbindungen zu modernen Versuchen (vor allem in Rothenbergs Ethnopoesie), tribale, 'primitive', mündliche Dichtung in durchaus avantgardistisch anmutende englischsprache Lyrik zu überführen.[10] Insgesamt jedoch ist die *Oral Poetry*, etwa in den *talk poems* von David Antin, die im Moment des Vortrags entstehen und erst vom Mitschnitt ausgehend zu Papier gebracht werden, oder die Tendenz zur oft multimedialen Performance (etwa bei Laurie Anderson) eher als Alternative zur Dominanz des Schriftlichen zu sehen.

Die Dichtung ethnischer Minoritäten, feministisch orientierter Frauen und sexueller Minderheiten hat sich sämtlicher avantgardistischer Tendenzen und Verfahren bedient, doch sind sie in einer Anthologie wie Hoovers *Postmodern American Poetry* noch immer stark in der Unterzahl, während sie die gegenwärtige Lyrikszene insgesamt in starkem Maß bestimmen. Diese gesellschaftlichen Gruppen sind auch in der vorliegenden Sammlung mit ihren genannten Schwerpunkt-

---

Moderne': Language Poetries und die amerikanische Lyrik der 80er Jahre", *Amerikastudien/American Studies* 40 (1995): 7-44.

10 Vgl. Rothenberg, Hg., *Shaking the Pumpkin: Traditional Poetry of the Indian North Americas* (New York: Doubleday, 1972).

setzungen unterrepräsentiert, obwohl Texte einzelner der hier Aufgenommenen im Licht der neueren Multikulturalitäts-Diskussion in den Vereinigten Staaten neue und andere Aufmerksamkeit finden: Denise Levertov ist auch Repräsentantin der *feministischen* und, wie Ginsberg, Rothenberg und einige andere, der *jüdischen* Literatur , ohne daß diese Zugehörigkeiten jeweils die werkbestimmende Dominante geworden wären, ebensowenig wie die Homosexualität Ginsbergs, Duncans, O'Haras und anderer.

Anders liegt der Fall bei Amiri Baraka, der unter seinem damaligen Namen LeRoi Jones bis in die 60er Jahre mit Black Mountain und den Beats verbunden war, der sich jedoch nach der Ermordung von Malcolm X 1965 der Bewegung des *Black Nationalism* anschloß und unter seinem Bantu-Moslem-Namen Imamu Amiri Baraka zu einer der Leitfiguren der schwarzen Ästhetik wurde. Er ersetzte dabei kulturelle Muster und Konventionen der Weißen durch Elemente des *Black English* und bei afroamerikanischen Traditionen und Ausdrucksformen; der Saxophonist John Coltrane wurde für ihn zur Identifikationsfigur. In jüngerer Zeit betont er die Multinationalität der amerikanischen Kultur.

Die zahlreichen weiteren bedeutenden schwarzen Dichterinnen und Dichter des Jahrhunderts und zumal der Gegenwart hier auch nur in Auswahl zu nennen, ist ebenso aussichtslos wie die Fülle anderer Stimmen aus den ethnischen Literaturen. Daß jedoch auch ein scheinbarer Berührungspunkt wie der Bezug zur mündlichen Tradition in der *Ethnopoetry* problematisch ist, weil er als eine Aneignung und z.T. auch Entstellung fremden Kulturbesitzes gesehen werden kann, läßt sich am Beispiel der vehementen Attacke der (Halb-) Laguna-Indianerin Leslie Marmon Silko auf Autoren wie Snyder und Rothenberg ablesen. Wo die Grenzen multikultureller Grenzüberschreitungen liegen, ist derzeit in den USA eine heftig umstrittenen Frage. Silkos eigene Lyrik ist synkretistisch, indem sie die mündlich-mythische Tradition der Pueblo-Indianer mit den Freivers-Formen und den semiotischen Möglichkeiten der räumlichen Nutzung der Druckseite verbindet, wie sie von den Dichtern der diesen Band dominierenden Richtungen der amerikanischen Lyrik des 20. Jahrhunderts entwickelt worden sind.

Trotz neuer Hauptrichtungen wie *Language Poetry* und Performance-Dichtung läßt bereits die Vielfalt der spezifischen Traditionen, Anliegen und Formen des Wirklichkeitszugangs der einzelnen kulturellen Gruppen am Ende dieses Jahrhunderts eine weitere Diversifizierung der poetischen Praxis wie der poetologischen Theorien erwarten.

William Carlos Williams

INTRODUCTION TO *THE WEDGE*

The war is the first and only thing in the world today.

The arts generally are not, nor is this writing a diversion from that for relief, a turning away. It *is* the war or part of it, merely a different sector of the field.

Critics of rather better than average standing have said in recent years that after socialism has been achieved it's likely there will be no further use for poetry, that it will disappear. This comes from nothing else than a faulty definition of poetry—and the arts generally. I don't hear anyone say that mathematics is likely to be outmoded, to disappear shortly. Then why poetry?

It is an error attributable to the Freudian concept of the thing, that the arts are a resort from frustration, a misconception still entertained in many minds.

They speak as though action itself in all its phases were not compatible with frustration. All action the same. But Richard Coeur de Lion wrote at least one of the finest lyrics of his day. Take Don Juan for instance. Who isn't frustrated and does not prove it by his actions—if you want to say so? But through art the psychologically maimed may become the most distinguished man of his age. Take Freud for instance.

The making of poetry is no more an evidence of frustration than is the work of Henry Kaiser or of Timoshenko. It's the war, the driving forward of desire to a complex end. And when that shall have been achieved, mathematics and the arts will turn elsewhere—beyond the atom if necessary for their reward and let's all be frustrated together.

A man isn't a block that remains stationary though the psychologists treat him so—and most take an insane pride in believing it. Consistency! He varies; Hamlet

William Carlos Williams

VORWORT ZU *THE WEDGE*

In der heutigen Welt ist der Krieg die einzig wichtige Angelegenheit.

Die Künste im allgemeinen und so auch das vorliegende Werk sind keine Ablenkung davon, um sich etwa Erleichterung zu verschaffen, kein Sich-davon-Abwenden. Es *ist* der Krieg oder ein Teil davon, eben nur ein anderer Sektor des Feldes.

Kritiker von einigermaßen überdurchschnittlicher Geltung haben in den letzten Jahren gesagt, daß es nach der Vollendung des Sozialismus wahrscheinlich keinen weiteren Bedarf für Lyrik mehr geben und sie deshalb verschwinden wird. Eine solche Behauptung rührt von nichts anderem her als einer fehlerhaften Definition der Lyrik — und der Künste im allgemeinen. Ich höre niemanden sagen, daß die Mathematik wahrscheinlich bald überholt sein und verschwinden wird. Wieso dann die Lyrik?

Es handelt sich hier um einen Irrtum, den man der freudianischen Vorstellung zuschreiben kann, daß die Künste so etwas wie Zuflucht vor Frustration sind, eine irrige Annahme, die sich immer noch in vielen Köpfen hält.

Sie stellen es so dar, als ob das Handeln selbst, in allen seinen Phasen, nicht mit Frustration zu vereinbaren sei — alles Handeln gleichermaßen. Aber zumindest eines der schönsten Gedichte seiner Zeit wurde von Richard Löwenherz geschrieben. Denken Sie zum Beispiel an Don Juan. Wer ist schon nicht frustriert und zeigt dies nicht auch in seinem Handeln — wenn man das so sagen will? Aber durch die Kunst kann der psychologisch Verstümmelte zum herausragendsten Menschen seines Zeitalters werden. Denken Sie zum Beispiel an Freud.

Die Herstellung von Lyrik zeugt nicht mehr von Frustration als das Werk Henry Kaisers oder Timoschenkos. Es ist der Krieg, das Vorwärtstreiben des Verlangens hin zu einem komplexen Ziel. Und wenn dies erreicht sein wird, dann werden sich die Mathematik und die Künste etwas anderem zuwenden — über die Grenzen des Atoms hinaus, wenn es zu ihrer Befriedigung nötig ist, und so wollen wir denn alle zusammen frustriert sein.

Der Mensch ist kein starrer, unbeweglicher Block, obwohl ihn die Psychologen als solchen behandeln — und die meisten sind verrückt genug, dies auch noch voller Stolz zu glauben. Beständigkeit! Er ändert sich; heute Hamlet, morgen

today, Caesar tomorrow; here, there, somewhere—if he is to retain his sanity, and why not?

The arts have a *complex* relation to society. The poet isn't a fixed phenomenon, no more is his work. *That* might be a note on current affairs, a diagnosis, a plan for procedure, a retrospect—all in its own peculiarly enduring form. There need be nothing limited or frustrated about that. It may be a throw-off from the most violent and successful action or run parallel to it, a saga. It may be the picking out of an essential detail for memory, something to be set aside for further study, a sort of shorthand of emotional significances for later reference.

Let the metaphysical take care of itself, the arts have nothing to do with it. They will concern themselves with it if they please, among other things. To make two bald statements: There's nothing sentimental about a machine, and: A poem is a small (or large) machine made of words. When I say there's nothing sentimental about a poem I mean that there can be no part, as in any other machine, that is redundant.

Prose may carry a load of ill-defined matter like a ship. But poetry is the machine which drives it, pruned to a perfect economy. As in all machines its movement is intrinsic, undulant, a physical more than a literary character. In a poem this movement is distinguished in each case by the character of the speech from which it arises.

Therefore, each speech having its own character, the poetry it engenders will be peculiar to that speech also in its own intrinsic form. The effect is beauty, what in a single object resolves our complex feelings of propriety. One doesn't seek beauty. All that an artist or a Sperry can do is to drive toward his purpose, in the nature of his materials: not to take gold where Babbitt metal is called for; to make: make clear the complexity of his perceptions in the medium given to him by inheritance, chance, accident or whatever it may be to work with according to his talents and the will that drives them. Don't talk about frustration fathering the arts.

Cäsar; hier, dort, irgendwo — wenn er psychisch gesund bleiben soll, und warum auch nicht?

Die Künste stehen in einem *komplexen* Verhältnis zur Gesellschaft. Der Dichter ist nichts Starres, Festgelegtes, und genausowenig ist es sein Werk. *Dieses* könnte eine Anmerkung zu aktuellen Angelegenheiten sein, eine Diagnose, ein Verfahrensplan, ein Rückblick — alles in seiner jeweils eigenen und unverwechselbar bleibenden Form. Und daran braucht überhaupt nichts Beschränktes oder Frustriertes zu sein. Es kann von der gewalttätigsten und erfolgreichsten Handlung seinen Ausgang nehmen oder sie begleiten, eine Saga sein. Es kann das Herausgreifen eines wesentlichen Details für die Erinnerung sein, von etwas, das zur genaueren Untersuchung aufgehoben werden muß, eine Art Stenogramm emotionaler Bedeutsamkeiten, auf die man später zurückkommt.

Soll sich doch das Metaphysische um sich selbst kümmern, die Künste haben jedenfalls nichts damit zu schaffen. Sie werden sich damit beschäftigen, falls es ihnen beliebt, neben anderen Dingen. Um hier zwei nackte Behauptungen aufzustellen: an einer Maschine ist überhaupt nichts Sentimentales, und: ein Gedicht ist eine kleine (oder große) Maschine, die aus Worten gemacht ist. Wenn ich sage, daß ein Gedicht überhaupt nichts Sentimentales an sich hat, dann meine ich damit, daß es, wie bei jeder anderen Maschine auch, kein Teil geben kann, das überflüssig ist.

Prosa mag wie ein Schiff eine Ladung unbestimmten Materials aufnehmen. Lyrik hingegen ist der Motor, der es vorwärtstreibt, bei dem alles bis zur vollkommenen Ökonomie reduziert worden ist. Wie bei allen Maschinen ist ihre Bewegung eine innere und wellenartige, eher physischer als literarischer Natur. In einem Gedicht ist diese Bewegung immer von der Art des Sprechens bestimmt, aus der sie hervorgeht.

Aus diesem Grunde, da jedes Sprechen seinen jeweils eigenen Charakter hat, wird die Lyrik, die von ihm erzeugt wird, auch in ihrer inneren Form diesem Sprechen angemessen sein. Die Wirkung ist Schönheit, das, was an einem einzelnen Objekt unsere komplexen Empfindungen von Angemessenheit in Harmonie bringt. Man strebt nicht nach Schönheit. Alles, was ein Künstler oder ein Sperry tun können, besteht darin, auf ihr Ziel zuzusteuern, und zwar entsprechend der Art ihrer Materialien; kein Gold zu nehmen, wo Lagerweißmetall gebraucht wird; d.h. zu machen: die Komplexität seiner Wahrnehmungen in dem Medium klarzumachen, das ihm durch Geburt, Glück, Zufall oder was sonst auch immer gegeben wurde, um damit zu arbeiten entsprechend seinen Talenten und dem Willen, der diese

The bastardization of words is too widespread for that today.

My own interest in the arts has been extracurricular. Up from the gutter, so to speak. Of necessity. Each age and place to its own. But in the U.S. the necessity for recognizing this intrinsic character has been largely ignored by the various English Departments of the academies.

When a man makes a poem, makes it, mind you, he takes words as he finds them interrelated about him and composes them—without distortion which would mar their exact significances—into an intense expression of his perceptions and ardors that they may constitute a revelation in the speech that he uses. It isn't what he *says* that counts as a work of art, it's what he makes, with such intensity of perception that it lives with an intrinsic movement of its own to verify its authenticity. Your attention is called now and then to some beautiful line or sonnet-sequence because of what is said there. So be it. To me all sonnets say the same thing of no importance. What does it matter what the line "says"?

There is no poetry of distinction without formal invention, for it is in the intimate form that works of art achieve their exact meaning, in which they most resemble the machine, to give language its highest dignity, its illumination in the environment to which it is native. Such war, as the arts live and breathe by, is continuous.

It may be that my interests as expressed here are pre-art. If so I look for a development along these lines and will be satisfied with nothing else.

The Wedge, 1944

antreibt. Redet mir nicht davon, daß Frustration die Künste zeugt. Die Bastardisierung der Wörter ist dafür heute schon zu weit verbreitet.

Mein eigenes Interesse an den Künsten ist schon immer außerlehrplanmäßig gewesen. Aus der Gosse heraus, sozusagen. Aus Notwendigkeit. Jede Zeit und jeder Ort sich selbst gemäß. In den Vereinigten Staaten jedoch haben die diversen Englischen Seminare an den Universitäten die Notwendigkeit, diesen inneren Wesenszug zu erkennen, größtenteils mißachtet.

Wenn jemand ein Gedicht macht, wohlgemerkt: macht, so nimmt er Wörter, wie er sie in ihrem Zusammenhang um sich herum findet, und setzt sie — ohne jegliche Verzerrung, denn das würde ihre präzisen Bedeutungen verderben — zu einem intensiven Ausdruck seiner Wahrnehmungen und seiner Leidenschaft zusammen, so daß sie in seiner Sprachverwendung zu einer Offenbarung werden. Nicht das, was er *sagt*, zählt als ein Kunstwerk, sondern das, was er macht, und zwar mit einer solchen Intensität der Wahrnehmung, daß es mit einer ihm eigenen, inneren Bewegung lebt, die seine Echtheit bezeugt. Hin und wieder wird Ihre Aufmerksamkeit auf irgendeinen schönen Vers oder einen Sonettenkranz gelenkt, dessentwegen, was dort gesagt wird. Nun gut. Für mich sagen alle Sonette die gleichen unwichtigen Dinge. Was liegt schon daran, was der Vers 'sagt'?

Es gibt keine herausragende Dichtung ohne formale Innovation; denn erst in der ihnen ureigenen Form erlangen Kunstwerke ihre präzise Bedeutung, und darin ähneln sie der Maschine am meisten: der Sprache ihre höchste Würde zu geben und sie in der Umgebung, der sie entstammt, zum Leuchten zu bringen. Ein solcher Krieg wie der, von dem und durch den die Künste leben und atmen, ist unaufhörlich.

Es mag sein, daß meine Interessen, wie sie sich hier ausgedrückt finden, eine Vor-Stufe der Kunst sind. Falls dies so ist, werde ich nach weiteren Entwicklungsmöglichkeiten in der hier skizzierten Richtung suchen und mich mit nichts anderem zufrieden geben.

Übersetzt von Gerd Fuchs

William Carlos Williams

ON MEASURE—STATEMENT FOR CID CORMAN

Verse—we'd better not speak of poetry lest we become confused—verse has always been associated in men's minds with "measure," i.e., with mathematics. In scanning any piece of verse, you "count" the syllables. Let's not speak either of rhythm, an aimless sort of thing without precise meaning of any sort. But measure implies something that can be measured. Today verse has lost all measure.

Our lives also have lost all that in the past we had to measure them by, except outmoded standards that are meaningless to us. In the same way our verses, of which our poems are made, are left without any metrical construction of which you can speak, any recognizable, any new measure by which they can be pulled together. We get sonnets, etc., but no one alive today, or half alive, seems to see anything incongruous in that. They cannot see that poems cannot any longer be made following a Euclidian measure, "beautiful" as this may make them. The very grounds for our beliefs have altered. We do not live that way any more; nothing in our lives, at bottom, is ordered according to that measure; our social concepts, our schools, our very religious ideas, certainly our understanding of mathematics are greatly altered. Were we called upon to go back to what we believed in the past we should be lost. Only the construction of our poems—and at best the construction of a poem must engage the tips of our intellectual awareness—is left shamefully to the past.

A relative order is operative elsewhere in our lives. Even the divorce laws recognize that. Are we so stupid that we can't see that the same things apply to the construction of modern verse, to an art which hopes to engage the attention of a modern world? If men do not find in the verse they are called on to read a construction that interests them or that they believe in, they will not read your verses and I, for one, do not blame them. What will they find out there that is worth bothering

William Carlos Williams

ÜBER DAS MASS — STELLUNGNAHME FÜR CID CORMAN

Versdichtung (sprechen wir besser nicht von Lyrik, damit keine Verwirrung entsteht) wurde in der Vorstellung der Leute schon immer mit 'Maß' assoziiert, d.h. mit Mathematik. Skandiert man irgendein Stück Versdichtung, so 'zählt' man die Silben. Wir sollten auch nicht von Rhythmus sprechen, einer ziellosen Angelegenheit ohne jegliche präzise Bedeutung. Aber Maß impliziert etwas, das gemessen werden kann. Heutzutage hat Versdichtung jegliches Maß verloren.

Auch unser Leben hat alles verloren, womit wir es in der Vergangenheit messen konnten, ausgenommen veraltete Normen, die bedeutungslos für uns sind. Ebenso besitzen unsere Verse, aus denen unsere Gedichte gemacht sind, keinerlei nennenswerten metrischen Aufbau mehr, kein erkennbares, kein neues Maß, durch das sie zusammengehalten werden können. Wir bekommen Sonette usw., aber niemand, der heute lebt — und wenn er auch nur halb am Leben ist —, scheint darin etwas Unpassendes zu sehen. Die Leute verstehen einfach nicht, daß man Gedichte nicht mehr nach einem euklidischen Maß machen kann, so 'schön' sie dadurch auch werden mögen. Selbst die Grundlagen für das, woran wir glauben, haben sich geändert. Wir leben so nicht mehr; im Grunde richtet sich in unserem Leben nichts mehr nach jenem Maß. Unsere gesellschaftlichen Konzepte, unsere Schulen, sogar unsere religiösen Vorstellungen und ganz gewiß auch unser Verständnis der Mathematik haben sich grundlegend verändert. Würden wir dazu aufgefordert, zu dem zurückzukehren, was wir in der Vergangenheit glaubten, so wären wir verloren. Nur die Konstruktion unserer Gedichte — und im Idealfall muß die Konstruktion eines Gedichtes uns bis in die Spitzen unserer intellektuellen Wachsamkeit in Anspruch nehmen — wird beschämenderweise der Vergangenheit überlassen.

Eine relative Ordnung ist überall sonst in unserem Leben wirksam. Sogar die Scheidungsgesetze erkennen das an. Sind wir wirklich so dumm, daß wir nicht sehen, daß genau dieselben Dinge für die Konstruktion moderner Versdichtung gelten, für eine Kunst, die darauf hofft, die Aufmerksamkeit einer modernen Welt zu fesseln? Wenn die Menschen in der Versdichtung, die zu lesen sie aufgefordert sind, keine Konstruktion finden, die sie interessiert oder an die sie glauben, werden sie unsere Gedichte nicht lesen — und ich jedenfalls nehme ihnen das nicht einmal übel. Was können sie denn schon darin finden, das es wert ist, sich damit

about? So, I understand, the young men of my generation are going back to Pope. Let them. They want to be read at least with some understanding of what they are saying and Pope is at least understandable; a good master. They have been besides scared by all the wild experimentation that preceded them so that now they want to play it safe and to conform.

They have valid reasons for what they are doing—of course not all of them are doing it, but the English, with a man such as Christopher Fry prominent among them, lead the pack. Dylan Thomas is thrashing around somewhere in the wings but he is Welsh and acknowledges no rule—he cannot be of much help to us. Return as they may to the classics for their models it will not solve anything for them. They will still, later, have to tackle the fundamental problems which concern verse of a new construction to conform with our age. Their brothers in the chemical laboratory, from among whom their most acute readers will come if they know what is good for them, must be met on a footing that will not be retrograde but equal to their own. Though they may recognize this theoretically there is no one who dares overstep the conventional mark.

It's not only a question of daring, no one has instructed them differently. Most poems I see today are concerned with what they are *saying*, how profound they have been given to be. So true is this that those who write them have forgotten to make poems at all of them. Thank God we're not musicians, with our lack of structural invention we'd be ashamed to look ourselves in the face otherwise. There is nothing interesting in the construction of our poems, nothing that can jog the ear out of its boredom. I for one can't read them. There is nothing in their metrical construction to attract me, so I fall back on e.e. cummings and the disguised conventions that he presents which are at least amusing—as amusing as "Doctor Foster went to Gloucester, in a shower of rain." Ogden Nash is also amusing, but not amusing enough.

The thing is that "free verse" since Whitman's time has led us astray. He was taken up, as were the leaders of the French Revolution before him with the abstract idea of freedom. It slopped over into all their thinking. But it was an idea lethal to

abzugeben? Also wenden sich, wie ich höre, die jungen Männer meiner Generation wieder Pope zu. Sollen sie doch. Sie wollen zumindest mit einigem Verständnis für das, was sie sagen, gelesen werden, und Pope ist ja zumindest verständlich: ein guter Lehrmeister. Außerdem sind sie eingeschüchtert worden von all dem wilden Herumexperimentieren, das vor ihrer Zeit stattgefunden hat, und daher wollen sie auf Nummer Sicher gehen und sich anpassen.

Sie haben stichhaltige Gründe für das, was sie tun — natürlich tun es nicht alle, aber die Engländer, mit jemand wie Christopher Fry an der Spitze, führen die Meute an. Dylan Thomas macht zwar viel Wirbel in den Kulissen, aber er ist Waliser und erkennt keinerlei Richtlinien an — er kann uns also keine große Hilfe sein. Wenn sie auch zu den Klassikern als ihren Vorbildern zurückkehren, es wird nichts für sie lösen. Sie werden trotzdem später die fundamentalen Probleme anzupacken haben, die mit Versdichtung einer neuen, unserer Zeit gemäßen Konstruktion zusammenhängen. Ihren Brüdern in den chemischen Laboratorien, aus deren Reihen ihre kritischsten Leser kommen werden, müssen sie, wenn sie schlau sind, auf einer Stufe begegnen, die keinen Rückschritt bedeutet, sondern der ihrigen entspricht. Doch obwohl sie dies vielleicht theoretisch einsehen, gibt es niemanden, der es wagt, die Grenze der Konvention zu überschreiten.

Es ist nicht nur eine Frage des Wagemutes — es hat ihnen ja niemand je etwas anderes beigebracht. Die meisten Gedichte, die ich heute lese, beschäftigen sich zu sehr mit dem, was sie *aussagen*, wie tiefsinnig zu sein ihnen auch gegeben sein mag. Das trifft in einem solchen Maße zu, daß diejenigen, die sie schreiben, vergessen haben, überhaupt Gedichte daraus zu machen. Gott sei Dank sind wir keine Musiker; mit unserem Mangel an struktureller Erfindungsgabe könnten wir uns sonst vor Scham nicht in die Augen sehen. Es gibt nichts Interessantes in der Konstruktion unserer Gedichte, nichts, was unsere gelangweilten Ohren aufhorchen lassen würde. Ich jedenfalls kann sie nicht lesen. Es gibt nichts in ihrem metrischen Aufbau, das mich anziehen würde, und so komme ich immer wieder auf e.e. cummings zurück und auf die verborgenen Konventionen, die er präsentiert und die zumindest amüsant sind — genauso amüsant wie „Doctor Foster went to Gloucester, in a shower of rain" [„Doktor Foster ging nach Gloucester, in einem Regenschauer"]. Ogden Nash ist zwar auch amüsant, aber nicht amüsant genug.

Das eigentliche Problem ist, daß uns der 'Freivers' seit Whitmans Zeit irregeführt hat. Er war, wie vor ihm schon die Führer der Französischen Revolution, vollkommen eingenommen von der abstrakten Idee der Freiheit. Sie schwappte in

all order, particularly to that order which has to do with the poem. Whitman was right in breaking our bounds but, having no valid restraints to hold him, went wild. He didn't know any better. At the last he resorted to a loose sort of language with no discipline about it of any sort and we have copied its worst feature, just that.

The corrective to that is forgetting Whitman, for instinctively he was on the right track, to find a new discipline. Invention is the mother of art. We must invent new modes to take the place of those which are worn out. For want of this we have gone back to worn-out modes with our tongues hanging out and our mouths drooling after "beauty" which is not even in the same category under which we are seeking it. Whitman, great as he was in his instinctive drive, was also the cause of our going astray. I among the rest have much to answer for. No verse can be free, it must be governed by some measure, but not by the old measure. There Whitman was right but there, at the same time, his leadership failed him. The time was not ready for it. We have to return to some measure but a measure consonant with our time and not a mode so rotten that it stinks.

We have no measure by which to guide ourselves except a purely intuitive one which we feel but do not name. I am not speaking of verse which has long since been frozen into a rigid mold signifying its death, but of verse which shows that it has been touched with some dissatisfaction with its present state. It is all over the page at the mere whim of the man who has composed it. This will not do. Certainly an art which implies a discipline as the poem does, a rule, a measure, will not tolerate it. There is no measure to guide us, no recognizable measure.

Relativity gives us the cue. So, again, mathematics comes to the rescue of the arts. Measure, an ancient word in poetry, something we have almost forgotten in its literal significance as something measured, becomes related again with the poetic. We have today to do with the poetic, as always, but a *relatively* stable foot, not a rigid one. That is all the difference. It is that which must become the object

ihr ganzes Denken über. Aber diese Idee war tödlich für jegliche Ordnung, und besonders für jene Ordnung, die mit dem Gedicht zu tun hat. Whitman hatte recht, unsere Fesseln zu brechen, aber weil es keine triftigen Beschränkungen für ihn gab, die ihn zurückgehalten hätten, schoß er über das Ziel hinaus. Er wußte es nicht besser. Letzten Endes nahm er Zuflucht zu einer Art freier Sprache, die keinerlei Disziplin besaß. Und davon haben wir das schlechteste Merkmal nachgeahmt, und nur das.

Die Abhilfe dafür ist, Whitman beiseite zu lassen (denn instinktiv war er auf der richtigen Spur) und eine neue Disziplin zu finden. Erfindungsgabe ist die Mutter der Kunst. Wir müssen neue Verfahren erfinden, die jene ersetzen, die ausgeleiert sind. Aus Mangel daran sind wir zu den ausgeleierten Verfahren zurückgekehrt, mit hängender Zunge und mit nach 'Schönheit' sabberndem Maul — 'Schönheit', die nicht einmal zu der Kategorie gehört, unter der wir sie suchen. So groß Whitman in seinem instinktiven Impuls auch war, so war er doch auch der Grund für unseren Irrweg. Zusammen mit den übrigen habe auch ich für vieles geradezustehen. Kein Vers kann völlig frei sein; er muß immer von irgendeinem Maß geregelt werden, allerdings nicht vom althergebrachten Maß. Whitman hatte in diesem Punkt recht, aber zugleich versagte hier seine Führung. Die Zeit dafür war noch nicht gekommen. Wir müssen zu einer Art Maß zurückkehren, aber zu einem Maß, das mit unserer Zeit übereinstimmt, und nicht zu einem Verfahren, das so moderig ist, daß es stinkt.

Wir haben kein Maß, von dem wir uns leiten lassen können, außer einem rein intuitiven, das wir zwar fühlen, aber nicht benennen können. Ich spreche nicht von Versdichtung, die schon seit langem in einer starren Form festgefroren ist — ein sicheres Zeichen für ihren Tod —, sondern von Versdichtung, die aufzeigt, daß sie bereits von der Unzufriedenheit über ihren momentanen Zustand berührt worden ist. Solche Dichtung bedeckt die Seite aus der bloßen Laune des Mannes heraus, der sie geschaffen hat. Doch das reicht nicht aus. Eine Kunst, die Disziplin impliziert, wie das Gedicht dies tut, eine Regel, ein Maß, kann das sicherlich nicht ertragen. Es gibt kein Maß, das uns leiten könnte, jedenfalls kein erkennbares Maß.

Die Relativität gibt uns einen Fingerzeig. Und so rettet die Mathematik wieder einmal die Kunst. Maß, ein uraltes Wort in der Dichtung, das wir in seiner wörtlichen Bedeutung als etwas Gemessenes fast vergessen haben, tritt wieder in Verbindung mit dem Poetischen. Heute wie immer haben wir es mit dem Poetischen zu tun, aber mit einem *relativ* stabilen Versfuß, nicht mit einem starren. Das ist

of our search. Only by coming to that realization shall we escape the power of these magnificent verses of the past which we have always marveled over and still be able to enjoy them. We live in a new world, pregnant with tremendous possibility for enlightenment but sometimes, being old, I despair of it. For the poem which has always led the way to the other arts as to life, being explicit, the only art which is explicit, has lately been left to fall into decay.

Without measure we are lost. But we have lost even the ability to count. Actually we are not as bad as that. Instinctively we have continued to count as always but it has become not a conscious process and being unconscious has descended to a low level of the invention. There are a few exceptions but there is no one among us who is consciously aware of what he is doing. I have accordingly made a few experiments which will appear in a new book shortly. What I want to emphasize is that I do not consider anything I have put down there as final. There will be other experiments but all will be directed toward the discovery of a new measure, I repeat, a new measure by which may be ordered our poems as well as our lives.

Origin 1st Series, No. 12, 1954

der einzige Unterschied. Und das ist es auch, was das Ziel unserer Suche werden muß. Nur wenn wir dies erkennen, werden wir der Macht jener großartigen Verse der Vergangenheit entkommen, die wir schon immer bestaunt haben, und sie dennoch genießen können. Wir leben in einer neuen Welt, reich an gewaltigen Möglichkeiten zur Erleuchtung — aber weil ich schon alt bin, verzweifle ich manchmal daran. Denn das Gedicht, das schon immer den Weg zu den anderen Künsten wie zum Leben gewiesen hat, weil es explizit ist, die einzige Kunstform, die explizit ist, ist neuerdings dem Verfall preisgegeben.

Ohne Maß sind wir verloren. Aber wir haben sogar die Fähigkeit zu zählen verloren. Eigentlich sind wir ja nicht so schlimm. Instinktiv haben wir weiterhin gezählt wie bisher, aber es ist kein bewußter Prozeß geworden; und da er unbewußt war, sank er auf eine niedrige Stufe der Erfindung. Es gibt einige Ausnahmen, aber keiner von uns ist sich dessen klar bewußt, was er tut. Ich habe demzufolge einige Experimente gemacht, die demnächst in einem neuen Buch erscheinen werden. Was ich besonders betonen möchte, ist, daß ich nichts, was ich dort niedergeschrieben habe, als endgültig betrachte. Es werden noch weitere Experimente folgen, aber alle werden auf die Entdeckung eines neuen Maßes ausgerichtet sein — ich wiederhole: auf ein neues Maß, durch das unsere Gedichte genauso geordnet werden können wie unser Leben.

Übersetzt von Cornelia Daig

William Carlos Williams

THE DESCENT

The descent beckons
as the ascent beckoned.
Memory is a kind
of accomplishment,
a sort of renewal
even
an initiation, since the spaces it opens are new places
inhabited by hordes
heretofore unrealized,
of new kinds—
since their movements
are toward new objectives
(even though formerly they were abandoned).

No defeat is made up entirely of defeat—since
the world it opens is always a place
formerly
unsuspected. A
world lost,
a world unsuspected,
beckons to new places
and no whiteness (lost) is so white as the memory
of whiteness

With evening, love wakens
though its shadows
which are alive by reason
of the sun shining—
grow sleepy now and drop away
from desire

William Carlos Williams

DER ABSTIEG

Der Abstieg lockt
wie der Aufstieg lockte.
Erinnerung ist eine Art
Errungenschaft,
eine Art Erneuerung
sogar
eine Initiation, denn die Räume, die sie öffnet, sind neue Orte
bewohnt von Horden
bisher unbeachtet,
neuer Arten —
da ihre Bewegungen
auf neue Ziele gerichtet sind
(obwohl sie doch vorher schon aufgegeben wurden).

Keine Niederlage besteht ganz aus Niederlage — da
die Welt, die sie öffnet, immer ein früher nicht
vermuteter
Ort ist. Eine
verlorene Welt,
eine unvermutete Welt,
lockt zu neuen Orten
und kein (verlorenes) Weiß ist so weiß wie die Erinnerung
an Weiß

Des Abends erwacht Liebe
obwohl ihre Schatten
die aus dem Grund leben
daß die Sonne scheint —
jetzt müde werden und abfallen
vom Verlangen

Love without shadows stirs now
beginning to awaken
as night
advances.

The descent
made up of despairs
and without accomplishment
realizes a new awakening:
which is a reversal
of despair.
For what we cannot accomplish, what
is denied to love,
what we have lost in the anticipation—
a descent follows,
endless and indestructible

Liebe ohne Schatten regt sich nun
langsam erwachend
wo die Nacht
vorandringt.

Der Abstieg
aus Verzweiflungen gemacht
und ohne Errungenschaft
zeitigt ein neues Erwachen:
das ist eine Umkehr
von Verzweiflung.
Für was wir nicht erreichen können, was
der Liebe verweigert wird,
was wir verloren haben in der Erwartung –
folgt ein Abstieg,
endlos und unzerstörbar

Ü: G. Müller

Charles Reznikoff

A TALK WITH L. S. DEMBO

LD: Mr. Reznikoff, could you start with a few comments about your participation in the so-called objectivist group and perhaps draw some conclusions about what "objectivism" was?

CR: Yes, let me start by reading something I ran into only a few days ago, from a book of late T'ang poetry. Right in the beginning there's a quotation or translation from something written a thousand years ago. I suppose I oughtn't go back that far, but, like a lot of people, I like to find ancient authority. The introduction is by a man named A. C. Graham and he begins by quoting the remarks of a Chinese poet of the eleventh century. This is his translation: "Poetry presents the thing in order to convey the feeling. It should be precise about the thing and reticent about the feeling." And further on, commenting on another poet, Mr. Graham says, "A rigor in seeking the objective correlative of emotion is a strong point of most Chinese poetry of all periods." I thought that these comments, particularly the first, are a very accurate expression of what the objectivists were trying to do. Of course, the feeling is there in the selection of the material; you pick certain things that are significant—that's your feeling. You don't go into the feeling; you portray it as well as you can, hoping that somebody else reading the poem will get your feeling. Now, as part of that, I should perhaps say that I try to be as clear and precise as possible. I think that's the very word that was used in the translation of the Chinese poet: "precise." It's perhaps a far cry from what the symbolists meant when they said, "To name is to destroy; to suggest is to create." I was very much moved by that when I

Charles Reznikoff

EIN GESPRÄCH MIT L.S. DEMBO

LD: Herr Reznikoff, könnten Sie zu Beginn etwas zu ihrem Mitwirken in der Gruppe der 'Objektivisten' sagen und eventuell in ein paar Sätzen resümieren, was der 'Objektivismus' eigentlich war?

CR: Gerne. Erlauben Sie mir, zunächst etwas vorzulesen, das ich erst vor ein paar Tagen zufällig entdeckt habe, und zwar aus einem Band mit Gedichten der späten T'ang-Epoche. Gleich am Anfang steht ein Zitat bzw. eine Übersetzung aus einem Text, der vor tausend Jahren geschrieben wurde. Vielleicht sollte ich gar nicht so weit zurückgreifen, aber, wie viele andere Leute auch, suche ich gerne Bestätigung bei alten Autoritäten. Die Einleitung stammt von einem gewissen A.C. Graham, und der beginnt eben damit, die Bemerkungen eines chinesischen Dichters aus dem 11. Jahrhundert zu zitieren. Hier ist seine Übersetzung: „Lyrik präsentiert den Gegenstand, um so das Gefühl zu vermitteln. Sie sollte präzise sein hinsichtlich des Gegenstandes und zurückhaltend hinsichtlich des Gefühls". Und weiter unten schreibt Graham zu einem anderen Dichter: „Eine strenge Disziplin bei der Suche nach dem objektiven Korrelat für die Emotion zeichnet den größten Teil der chinesischen Dichtung aller Epochen aus". Ich fand, daß diese Kommentare, besonders der erste, sehr genau zum Ausdruck bringen, worum es den Objektivisten ging. Das Gefühl ist natürlich schon in der Auswahl des Materials enthalten; man greift ein paar Dinge auf, die wichtig sind — damit hat man sein Gefühl. Man geht aber auf das Gefühl nicht weiter ein; man stellt es dar, so gut man kann, und hofft, daß jemand anders von diesem Gefühl erfaßt wird, wenn er das Gedicht liest. Dazu gehört — das sollte ich vielleicht noch sagen, daß ich versuche, so klar und präzise wie möglich zu sein. Ich glaube, das ist genau das Wort, das auch in der Übersetzung des chinesischen Dichters benutzt wurde: „präzise". Das mag weit von dem entfernt sein, was die Symbolisten im Sinne hatten, als sie sagten, „Benennen heißt zerstören; andeuten heißt kreieren". Als ich das zum ersten Mal las, war ich davon sehr bewegt, doch mein eigenes

first read it, but my own belief is to name and to name and to name—and to name in such a way that you have rhythm, since music (and I think George Oppen would agree with me) is also part of the meaning. If you try, for example, as I have done, to express what you see from the roof of a building—chimneys and so on—the rhythm should convey your sense of depression without your saying, "What a horrible sight!"

I suppose you could ask me why one writes this way in the first place. Why do you write in the rhythms you do? How do you get to the feeling? I'd like to read from something I've written down; is that all right?

LD: Certainly. Go right ahead.

CR: I have written here that first there is the *need,* the desire, the necessity of doing it; then the way, which you find out for yourself after, perhaps, a lot of experimenting; then you give it a name, the name, and then you come to, let's say, a formula. When I was twenty-one, I was particularly impressed by the new kind of poetry being written by Ezra Pound, H.D., and others, with sources in French free verse. It seemed to me just right, not cut to patterns, however cleverly, nor poured into ready molds—that sounds like an echo of Pound—but words and phrases flowing as the thought; to be read just like common speech—that sounds like Whitman—but for stopping at the end of each line: and this like a rest in music or a turn in the dance. I found it no criticism that to read such verse as prose was to have a kind of prose, for that was not to read it as it was written.

LD: Could we go back for a few moments to the object itself? Wouldn't you say that the objectivist poet has a certain subjective response to a thing

Credo heißt benennen, benennen, und nochmals benennen — und zwar so, daß sich ein Rhythmus ergibt, denn Klang (und ich denke, George Oppen wäre der gleichen Meinung) ist auch ein Teil der Bedeutung. Wenn man zum Beispiel versucht, wie ich das getan habe, in Worten auszudrücken, was man vom Dach eines Gebäudes aus sieht — Schornsteine und so weiter — dann sollte der Rhythmus die Deprimiertheit, die man verspürt, vermitteln, ohne daß man sagt: „Was für ein entsetzlicher Anblick!"

Sicher, Sie könnten mich jetzt fragen, warum man überhaupt so und nicht anders schreibt. Etwa: warum schreiben Sie gerade solche Rhythmen? Wie erreichen Sie das Gefühl? Ich würde gerne etwas vorlesen, das ich geschrieben habe; ist das o.k.?

LD: Selbstverständlich. Bitte sehr.

CR: Ich habe hier geschrieben, daß zuallererst das *Bedürfnis* da ist, das Verlangen, die Notwendigkeit, es zu realisieren; dann kommt die *Methode*, die man für sich selbst herausfindet, nachdem man möglicherweise eine Menge herumexperimentiert hat; dann gibt man der Sache einen Namen, den Namen, und gelangt schließlich zu einer, sagen wir, Formel. Als ich einundzwanzig war, war ich besonders von der neuen Art der Lyrik beeindruckt, wie sie von Ezra Pound, H.D. und anderen geschrieben wurde, mit ihren Wurzeln im französischen *vers libre*. Sie erschien mir goldrichtig, weder auf ein Muster zugeschnitten, egal wie geschickt, noch in fertige Formen gegossen — da klingt Pound durch — sondern Worte und Phrasen fließend wie der Gedanke selbst; man konnte sie just so lesen wie Alltagssprache — das klingt nach Whitman —, nur hielt man am Ende jeder Zeile inne: und dies war wie eine Pause in der Musik oder eine Drehung beim Tanz. Für mich war es kein Einwand, daß man, wenn man derartige Verse als Prosa las, tatsächlich eine Art Prosa vor sich hatte, denn dann hatte man sie ja auch nicht in der Weise gelesen, in der sie verfaßt worden waren.

LD: Könnten wir kurz auf das Objekt selbst zurückkommen? Würden Sie nicht auch sagen, daß der Objektivist eine bestimmte subjektive Reak-

and tries to portray his feeling, or else he simply tries to depict an object as it is? In any case, he's not a symbolist.

CR: I see something and it moves me and I put it down as I see it. In the treatment of it, I abstain from comment. Now, if I've done something that moves me—if I've portrayed the object well—somebody will come along and also be moved, and somebody else will come along and say, "What the devil is this?" And maybe they're both right. But what I've written here will perhaps answer your question more directly. "By the term 'objectivist' I suppose a writer may be meant who does not write directly about his feelings but about what he sees and hears; who is restricted almost to the testimony of a witness in a court of law; and who expresses his feelings indirectly by the selection of his subject-matter and, if he writes in verse, by its music." Now suppose in a court of law, you are testifying in a negligence case. You cannot get up on the stand and say, "The man was negligent." That's a conclusion of fact. What you'd be compelled to say is how the man acted. Did he stop before he crossed the street? Did he look? The judges of whether he is negligent or not are the jury in that case and the judges of what you say as a poet are the readers. That is, there is an analogy between testimony in the courts and the testimony of a poet.

LD: Well, exactly what are you testifying to as a poet—the world or your own feelings or both?

CR: The world is very large, I think, and I certainly can't testify to the whole of it. I can only testify to my own feelings; I can only say what I saw and heard, and I try to say it as well as I can. And if your conclusion is

tion auf einen Gegenstand hat und versucht, sein Gefühl darzustellen, oder aber, daß er schlicht und einfach versucht, ein Objekt abzubilden, so wie es ist? Auf jeden Fall, ein Symbolist ist er nicht.

CR: Ich sehe etwas, und es bewegt mich, und ich schreibe es nieder, so wie ich es sehe. Bei seiner Gestaltung enthalte ich mich jeden Kommentars. Nun, wenn ich etwas zustande gebracht habe, das mich bewegt — wenn ich das Objekt gut porträtiert habe — dann kommt sicher jemand und ist ebenfalls bewegt, und ein anderer wird daherkommen und sagen: „Was zum Teufel soll das denn sein?" Und womöglich haben sie beide recht. Doch was ich hier geschrieben habe, wird Ihre Frage vielleicht noch direkter beantworten: „Mit dem Begriff 'Objektivist' mag nach meinem Verständnis ein Schriftsteller gemeint sein, der nicht direkt über seine Gefühle schreibt, sondern darüber, was er sieht und hört; jemand, dessen Aussage sich quasi auf die eines Zeugen im Gerichtssaal beschränkt; es ist jemand, der seine Gefühle indirekt, durch die Wahl seines Sujets ausdrückt, und, sofern er in Versen schreibt, durch ihren Klang". Nun nehmen Sie einmal an, Sie würden vor Gericht in einer Fahrlässigkeitssache aussagen. Sie können nicht einfach in den Zeugenstand treten und sagen: „Der Mann war fahrlässig". Das wäre eine Folgerung aus den Tatsachen. Worüber Sie aussagen müßten, ist vielmehr, wie der Mann handelte. Hielt er inne, bevor er die Straße überquerte? Schaute er sich um? Die Richter, die darüber befinden, ob er fahrlässig war oder nicht, sind in diesem Fall die Geschworenen. Und die Richter darüber, was man als Dichter sagt, sind die Leser. Das heißt, es besteht eine Analogie zwischen der Aussage vor Gericht und der Aussage eines Dichters.

LD: Nun, worüber eigentlich machen Sie als Dichter eine Aussage — über die Welt, über Ihre eigenen Gefühle oder über beides?

CR: Die Welt ist sehr groß, finde ich doch, und ich kann gewiß keine Aussage über ihre Gesamtheit machen. Ich kann nur über meine eigenen Gefühle etwas aussagen; ich kann lediglich sagen, was ich gesehen und gehört habe, und dies versuche ich zu sagen, so gut ich es vermag. Und wenn Sie zu dem Schluß kommen, daß das, was ich gesehen und gehört

that what I saw and heard makes you feel the way I did, then the poem is successful.

LD: Well, I was thinking of a particular example, a very moving poem. It's number thirteen in "Autobiography: Hollywood" [*By the Waters of Manhattan,* p. 71]. The poet observes a swarm of flies around him as though he were a shepherd watching his sheep. When only one fly is left, he still counts his blessings, and the poem concludes with the lines, "I, too, am learning how to be silent,/ and have learnt long ago how to be alone." The whole poem crystallizes here as the vision of a lonely man—only a lonely man could look at flies the way he did.

CR: All right, perhaps I can tell you the origin of this poem and that will explain how I felt when I wrote it. I had a job in Hollywood at the time—a nice office, although I wasn't doing anything nor getting anywhere. I just sat there waiting for something to do and the only thing I could notice in the office were these flies and I came to the conclusion that you see. What I was describing was exactly what "C.R.," if I may use my initials, was experiencing, with no future that he could see and his only companion these flies. I had behind me, of course, the Bible, maybe the *Psalms*. I suppose I was thinking of "The Lord is my shepherd"; I felt myself to be something of a shepherd and it seemed to me to be amusing.

I don't know whether it's fair to get off on the subject of flies right now, but I found something particularly impressive in Shakespeare. In one of his early plays, *Titus Andronicus*, a man hits something and his companion asks, "What did you do?" The reply is, "Nothing, I just killed a fly," and his companion answers, "You killed a fly!," and has a few lines to show what a horrible thing has been done. And you feel instantly what a sensitive creature Shakespeare was.

habe, bei Ihnen die gleichen Gefühle wie bei mir auslöst, dann ist das Gedicht gelungen.

LD: Ich dachte an ein spezielles Beispiel, ein sehr bewegendes Gedicht. Es ist die Nummer 13 in „Autobiography: Hollywood" [*By the Waters of Manhattan*, S.71]. Der Dichter beobachtet einen Schwarm Fliegen um sich herum, wie ein Hirte seine Schafe. Als nur noch eine Fliege zurückgeblieben ist, fühlt er sich noch immer gesegnet, und das Gedicht schließt mit den Zeilen: „Auch ich lerne, wie man schweigt,/ und habe schon vor langer Zeit das Alleinsein gelernt". Das ganze Gedicht kristallisiert sich hier in der Lebenssicht eines einsamen Mannes — nur ein einsamer Mensch könnte auf eine solche Weise Fliegen betrachten.

CR: Na schön, vielleicht erzähle ich Ihnen die Entstehung dieses Gedichtes, und dies wird erklären, was ich fühlte, als ich es schrieb. Ich hatte damals einen Job in Hollywood — hatte ein nettes Büro, obwohl ich nichts tat und auch keine Karriere machte. Ich saß einfach da und wartete darauf, daß es etwas zu tun gäbe, und das einzige, worauf ich im Büro meine Aufmerksamkeit lenken konnte, waren jene Fliegen, und so kam ich zu dem Schluß, den Sie vor Augen haben. Was ich da beschrieb, war genau das, was „C.R." — wenn Sie den Gebrauch meiner Initialen gestatten wollen — in dem Moment erlebte, ohne die Perspektive einer Zukunft, und als seine einzigen Gefährten diese Fliegen. Im Hinterkopf hatte ich natürlich die Bibel, die Psalmen etwa: Ich dachte wohl an „Der Herr ist mein Hirte"; ich kam mir vor, als wäre ich eine Art Hirte, und das kam mir amüsant vor.

Ich weiß nicht, ob es fair ist, wenn ich jetzt anfange, über das Thema Fliegen loszulegen, doch ich habe etwas besonders Beeindruckendes bei Shakespeare gefunden. In einem seiner frühen Dramen, *Titus Andronicus*, schlägt ein Mann auf etwas drauf, und sein Begleiter fragt: „Was hast du da eben gemacht?" Die Antwort lautet: „Nichts. Ich habe nur eine Fliege getötet", und sein Begleiter entgegnet: „Du hast eine Fliege getötet!" und bekommt ein paar weitere Zeilen, um zu zeigen, was für eine entsetzliche Tat da begangen worden ist. Und sofort spürt man, was für ein empfindsames Geschöpf Shakespeare war.

[. . .]

LD: Let me get back to the flies for a moment. They seem to be concrete and symbolic at once: the destruction of a fly can be made into a symbol of one's own condition, not just in an abstract allegorical way but the very feelings of killing a fly can be extended to the general feelings of being a victimizer or victim.

CR: I think poetry deals essentially with feelings, the feelings of the man who writes it and the feelings of the reader, though it may fail in either direction. That perhaps is one of the distinctions between poetry and prose. The latter can be written admirably without evoking any feeling, but poetry is inherently an expression of feeling. I was impressed by Stanislavsky's statement that art is love with technique. Once you say there's love you're in the realm of feeling. Technique, of course, isn't, but is an adjunct to express it.

LD: To go on to the historical side of my first question, I wonder whether you might speak for a while about your conversations, if any, with George Oppen and Louis Zukofsky on objectivist technique. I'd also be interested in hearing what you think about their work.

CR: Well, I hate to take any aura from our talks as I remember them, if they have any to begin with, but we talked about something quite practical. We couldn't get our poetry accepted by regular publishers, so we thought it would be nice if we organized our own publishing firm, with each of us paying for the printing of his own book. We picked the name "Objectivist" because we had all read *Poetry* of Chicago and we agreed

[...]

LD: Lassen Sie mich für einen Moment auf die Fliegen zurückkommen. Sie scheinen gleichzeitig konkret und symbolisch zu sein: Die Vernichtung einer Fliege kann man zum Symbol seiner eigenen Befindlichkeit machen, und das nicht nur auf abstrakte, allegorische Weise, sondern man kann sogar die Gefühle beim Töten einer Fliege zu dem allgemeinen Gefühl ausweiten, ein Täter oder Opfer zu sein.

CR: Ich denke, Lyrik hat hauptsächlich mit Gefühlen zu tun, den Gefühlen des Menschen, der sie schreibt, und den Gefühlen des Lesers, auch wenn sie in beiden Richtungen ihr Ziel verfehlen mag. Hierin liegt vielleicht einer der Unterschiede zwischen Lyrik und Prosa: Letztere mag bravourös geschrieben sein, ohne irgendein Gefühl zu evozieren, aber das Wesen der Lyrik liegt darin, Gefühle auszudrücken. Ich war sehr beeindruckt von Stanislavskys Aussage, daß Kunst Liebe plus Technik sei. Sobald man sagt, daß Liebe im Spiel ist, befindet man sich im Reich der Gefühle. Technik ist natürlich nicht dort angesiedelt, doch ist sie ein Hilfsmittel, sie auszudrücken.

LD: Lassen Sie mich mit der historischen Komponente meiner ersten Frage weitermachen: Könnten Sie vielleicht ein wenig über ihre Gespräche erzählen, falls es die gab, die Sie mit George Oppen und Louis Zukofsky zum Thema objektivistische Technik führten? Ich würde auch gerne erfahren, was Sie von deren Arbeit halten.

CR: Also, ich nehme unseren Gesprächen, so wie ich mich an sie erinnere, ungern ihre Aura, sollten sie eine solche überhaupt besitzen, aber wir unterhielten uns über etwas ganz Praktisches. Es gelang uns nicht, unsere Lyrik bei normalen Verlagen unterzubringen, also dachten wir, es wäre schön, wenn wir unseren eigenen Verlag auf die Beine stellten, wobei jeder von uns die Drucklegung seines eigenen Buches bezahlen sollte. Wir wählten den Namen „Objectivist", da wir alle die Zeitschrift *Poetry* aus Chicago gelesen hatten und mit all dem, was Pound sagte,

completely with all that Pound was saying. We didn't really discuss the term itself; it seemed all right—pregnant. It could have meant any number of things. But the mere fact that we didn't discuss its meaning doesn't deprive it of its validity.

LD: Where did Williams fit in?

CR: He was a friend of Zukofsky, and Zukofsky said he was the first we ought to publish. I had seen some of Williams' verse in *Poetry* and Harriet Monroe's anthology, but I hardly knew him. Anyway, we published his first book, I believe. Zukofsky was right, not only from a critical or poetic point of view but from a practical one: the book, to my surprise, was reviewed on the second page of *The New York Times Book Review* and the edition of five hundred copies almost sold out.

LD: Was there anything similar in the approaches that you, Oppen and Zukofsky were taking?

CR: I think we all agreed that the term "objectivism," as we understood Pound's use of it, corresponded to the way we felt poetry should be written. And that included Williams, too. What we were reacting from was Tennyson. We were anti-Tennysonian. His kind of poetry didn't represent the world we knew—the streets of New York or of East Rutherford or Paterson. It might have represented the idyllic countryside where Tennyson lived, I don't doubt, or the world in which Swinburne lived—that semi-classical world. We recognized its validity; I'm sure we all felt how good were things like "the hounds of spring are on winter's traces" or the beginning of "The Lotos-Eaters." Some of it was magnificent, but it wasn't *us*. And certainly what was not *us* was the kind of poetry Austin Dobson was writing.

völlig übereinstimmten. Wir erörterten den Begriff selbst gar nicht richtig; er schien passend und sinnträchtig. Er hätte alles mögliche bedeuten können. Doch die bloße Tatsache, daß wir seine Bedeutung nicht diskutierten, beraubt ihn nicht seiner Gültigkeit.

LD: Welche Rolle spielte Williams dabei?

CR: Er war ein Freund von Zukofsky, und Zukofsky sagte, ihn sollten wir als erstes veröffentlichen. Ich hatte einige der Gedichte von Williams in *Poetry* und in Harriet Monroes Anthologie gesehen, aber ich kannte ihn kaum. Jedenfalls verlegten wir sein erstes Buch, glaube ich. Zukofsky hatte recht, nicht nur in kritischer oder dichterischer, sondern auch in praktischer Hinsicht: Das Buch wurde zu meiner Überraschung auf der zweiten Seite der *New York Times Book Review* rezensiert, und die Auflage von 500 Exemplaren wurde fast vollständig verkauft.

LD: Gab es irgendwelche Ähnlichkeiten in der jeweiligen Vorgehensweise bei Ihnen, Oppen und Zukofsky?

CR: Ich denke, wir alle waren uns in dem Punkt einig, daß der Begriff 'Objektivismus', so wie wir seinen Gebrauch bei Pound verstanden, der Art und Weise entsprach, wie nach unserer Meinung Lyrik geschrieben werden sollte. Und dies schloß auch Williams mit ein. Wogegen wir allergisch waren, war Tennyson. Wir waren Anti-Tennysonianer. Seine Art von Lyrik stellte nicht die Welt dar, die wir kannten — die Straßen von New York oder East Rutherford oder Paterson. Sie mochte das ländliche Idyll repräsentieren, in dem Tennyson zu Hause war, das will ich nicht bezweifeln, oder die Welt, in der Swinburne lebte — jene halbklassische Welt. Wir erkannten sehr wohl ihren Wert; ohne Frage spürten wir alle, wie gut etwas wie „die Frühlingshunde sind auf den Spuren des Winters" war oder der Anfang der „Lotosesser". Einiges davon war großartig, aber wir fanden *uns* darin nicht wieder. Und worin wir *uns* mit Sicherheit nicht wiederfanden, war die Art von Lyrik, wie sie Austin Dobson seinerzeit schrieb.

LD: What did you think of Zukofsky's essay on objectivism in the February 1931 issue of *Poetry*? Didn't he talk about "sincerity" and "objectification," and didn't he devote a good part of the piece to your poetry?

CR: I was not displeased, of course, but I confess that I could not follow all that Zukofsky had to say about "objectification" or, for that matter, "sincerity." That may have been my fault, certainly, and I might have kept on trying. I remember that Pound praised him.

LD: Well, Zukofsky can be very difficult to understand, both in poetry and prose.

CR: To me the use of language means communication. If you write, you write to be understood, and if you're not understood, you've failed. I'm a great believer in clarity and I try to practice it; that's why I'm interested in precision in the use of words, which is a part of clarity. I think the only importance in writing is to convey meaning or emotion. Incidentally, speaking of technique, I came across an interesting statement in *The New York Review of Books* some time ago. The reviewer, commenting on translations of Sappho, said this: "At her most intense, she writes the kind of poetry that Stevens dreamed of, a poetry that 'without evasion by a single metaphor' sees 'the very thing itself and nothing else.' English poetry is in this special sense incurably evasive and requires a richer medium to achieve equally powerful effects." I'm not so sure that English poetry needs the use of metaphor, as this reviewer suggests, despite all the magnificent examples we have of it. But the difficulty in talking about Greek poets like Sappho or Archilochus is that we only have fragments in most cases. Now, there's a magnificent

LD: Was hielten Sie damals von Zukofskys Essay über den Objektivismus in *Poetry* vom Februar 1931? Da sprach er doch von „Aufrichtigkeit" und „Objektivierung", nicht wahr, und widmete er nicht einen beträchtlichen Teil des Aufsatzes Ihrer Lyrik?

CR: Ich war darüber natürlich nicht unglücklich, aber ich muß gestehen, daß ich nicht allem folgen konnte, was Zukofsky über „Objektivierung" zu sagen hatte; bei der „Aufrichtigkeit" erging es mir ähnlich. Das mag freilich an mir gelegen haben, und ich hätte mich auch weiter bemühen können. Ich entsinne mich, daß Pound ihn lobte.

LD: Nun ja, Zukofsky kann sehr schwer zu verstehen sein, in seiner Lyrik wie in seiner Prosa.

CR: Für mich bedeutet der Gebrauch von Sprache Kommunikation. Wenn man schreibt, schreibt man, um verstanden zu werden, und wenn man nicht verstanden wird, ist man gescheitert. Meine persönliche Losung heißt Klarheit, und die versuche ich in die Praxis umzusetzen. Deswegen interessiert mich die Präzision beim Gebrauch von Wörtern, denn die macht einen Teil der Klarheit aus. Ich glaube, das einzig Wichtige beim Schreiben ist, Bedeutung oder Emotionen zu übermitteln.

Übrigens, apropos Technik: vor einiger Zeit stieß ich auf einen interessanten Satz in der *New York Review of Books*. Der Rezensent sagte in seiner Besprechung von Sappho-Übertragungen folgendes: „In ihren intensivsten Momenten schreibt sie die Art von Lyrik, von der Stevens träumte, eine Lyrik, die 'ohne den Umschweif einer einzigen Metapher' 'das Ding an sich und nichts anderes' im Auge hat. Englische Dichtkunst ist in diesem speziellen Sinn unheilbar ausweichend und benötigt ein reichhaltigeres Medium, um vergleichbar starke Effekte zu erzielen". Ich bin mir nicht so sicher, ob die Lyrik in englischer Sprache tatsächlich den Einsatz von Metaphern nötig hat, wie der Rezensent nahelegt, wenngleich wir so viele großartige Beispiele davon haben. Doch die Schwierigkeit, über griechische Dichter wie Sappho oder Archilochos zu sprechen, rührt daher, daß wir in den meisten Fällen lediglich Fragmente vor uns haben. Da gibt es zum Beispiel ein herrliches Archilochos-

fragment by Archilochus in which there is simply a description of a girl walking, with her hair about her shoulders. I wouldn't want to see her compared to a hind or whatever. I think that frequently images cloud understanding rather than illuminate it. Of course, I use images too. If something good comes along, fine. But I still think that reviewer's statement was pertinent.

LD: Well, perhaps we can talk specifically about your own poetry. Much of your earlier and some of your later work seems to contain a *haiku*esque simplicity and turn of thought. For example—just one out of many—is the little poem that reads, "What are you doing in our street among the automobiles,/ horse?/ How are your cousins, the centaur and the unicorn?" [*By the Waters of Manhattan*, p. 25]. It says a great deal about the sensibility of the speaker, who looks upon a horse as being so unusual that it has become a fabulous creature.

CR: That's just what I intended. A Japanese boy came up to me once, after a reading that included that poem, and asked me what the last line was doing there. He would have left it out. After reading a lot of *haiku*, I realized that's exactly the way they're written in Japan. Most of them seemed to be just a simple statement that is expected to suggest a particular mood or feeling. But if I had left the last line out, my whole meaning would have been lost.

I may add this about my writing that kind of poem: I showed a friend who had been studying Shakespeare with Kittredge at Harvard two of my pieces that Harriet Monroe had accepted for *Poetry*. He began to read them the way Kittredge read Shakespeare, analyzing every word in minute detail. He tore my verse apart, and his comments were hardly complimentary. I was enormously gratified. I had just spent four years studying law, reading cases closely for the meaning of every word, and

Fragment, in dem nichts weiter steht als die Beschreibung eines Mädchens, dessen Haare ihr beim Spazieren um die Schultern wehen. Ich hätte was dagegen, sie mit einer Hindin oder derlei verglichen zu sehen. Ich glaube, daß Bilder häufig das Verständnis eher vernebeln als erhellen. Natürlich, auch ich benutze Bilder. Wenn sich etwas Gutes anbietet, bitteschön. Trotzdem bin ich der Meinung, daß die Ansicht jenes Rezensenten zutreffend war.

LD: Nun, vielleicht können wir speziell über Ihre eigene Lyrik sprechen. Viele Ihrer frühen und einige Ihrer späten Werke scheinen eine haikuartige Einfachheit und Gedankenführung aufzuweisen. Ein Beispiel — eines von vielen — ist das folgende kleine Gedicht: „Was machst Du auf der Straße bei den Autos,/ Pferd?/ Wie geht es deinen Vettern, dem Kentauren und dem Einhorn?" [*By the Waters of Manhattan*, S. 25]. Es verrät eine Menge über die Sensibilität des Sprechers, wenn er ein Pferd für so ungewöhnlich hält, daß es zu einem Fabelwesen wird.

CR: Genau das hatte ich beabsichtigt. Ein junger Japaner kam einmal auf mich zu, nach einer Lesung, bei der dieses Gedicht vorkam, und fragte mich, wozu denn die letzte Zeile gut sei. Er hätte sie nämlich weggelassen. Nachdem ich ein Menge Haikus gelesen hatte, wurde mir klar, daß dies genau der Art und Weise entsprach, wie sie in Japan geschrieben werden. Die meisten von ihnen schienen nichts weiter zu sein als eine schlichte Aussage, von der man erwartet, daß sie eine bestimmte Stimmung oder ein bestimmtes Gefühl evoziert. Hätte ich aber die letzte Zeile weggelassen, wäre mir die ganze Bedeutung verloren gegangen.

Ich kann über das Schreiben von Gedichten solcher Art noch folgendes anmerken: Einem Freund, der in Harvard bei Kittredge Shakespeare studiert hatte, zeigte ich einmal zwei meiner Gedichte, die Harriet Monroe für *Poetry* angenommen hatte. Er fing an, sie in der Art zu lesen, wie Kittredge Shakespeare las, indem er jedes Wort bis ins kleinste Detail analysierte. Er riß meine Verse in Stücke, und seine Kommentare waren alles andere als Komplimente. Ich war höchst erfreut. Ich hatte soeben vier Jahre damit zugebracht, Jura zu studieren, wo ich Fallbeschreibungen auf die Bedeutung eines jeden Wortes hin

had thought those years completely wasted. And here I suddenly saw that all this machinery that I thought had to be junked was actually useful. I could analyze my poems as my friend did, in my own way, and I was often left with two or three lines. The rest seemed, by Kittredge's standards, negligible or superfluous; three or so lines—if that many—were all that had to be said. I suppose that's the way I reached the *haiku* style.

[. . .]

LD: Well, that brings us to the question of *Testimony: The United States, 1885-1890*, a work that doesn't seem at all to be in the mainstream of your poetry.

CR: *Testimony* may be explained by T. S. Eliot's "objective correlative," as I understand it. Something happens and it expresses something that you feel, not necessarily because of *those* facts, but because of entirely different facts that give you the same kind of feeling. Now, in reading law, if the cases state any facts, they're just a sentence or two; but, occasionally, you'll find the facts gone into detail, sometimes to explain or defend the judge's position. Still the facts have a function of their own—psychological, sociological, and perhaps even poetical. In *Testimony* the speakers whose words I use are all giving testimony about what they actually lived through. The testimony is that of a witness in court—not a statement of what he felt, but of what he saw or heard. What I wanted to do was to create by selection, arrangement, and the rhythm of the words used as a mood or feeling. I could have picked any period because the same thing is happening today that was happening in 1885. For example, in the volume I'm working on now there's a description of a Negro

unter die Lupe nahm, und hatte jene Jahre für völlig nutzlos gehalten. Und hier sah ich plötzlich, daß diese ganze Maschinerie, von der ich dachte, sie gehöre auf den Müll, in Wirklichkeit nützlich war. Ich konnte meine Gedichte analysieren, wie es mein Freund tat, auf meine eigene Weise, und oft blieben mir dann nur zwei oder drei Zeilen. Der Rest schien, gemessen an den Maßstäben von Kittredge, vernachlässigbar oder überflüssig; in etwa drei Zeilen — wenn überhaupt — paßte alles, was zu sagen war. Ungefähr so bin ich wohl zum Haiku-Stil gelangt.

[. . .][1*]

LD: Schlagen wir eine Brücke zu *Testimony: The United States, 1885-1890*, einem Werk, das Ihrem sonstigen Dichtungsstil ganz und gar nicht zu entsprechen scheint.

CR: *Testimony* kann man mit Berufung auf T.S. Eliots „objektives Korrelat" erklären, so wie ich diesen Terminus verstehe. Etwas geschieht und dies drückt etwas aus, das man fühlt, nicht unbedingt wegen *dieses* Ereignisses, sondern wegen völlig anderer Tatsachen, die einem jedoch die gleiche Art von Gefühl vermitteln. In der Rechtswissenschaft sieht es so aus, daß die Formulierung eines Sachverhalts gerade mal einen Satz oder zwei ergibt; gelegentlich jedoch kommt es vor, daß der Sachverhalt detailliert ausgeführt wird, beispielsweise um die Ansicht des Richters zu verdeutlichen oder zu verteidigen. Trotzdem haben die Tatsachen nach wie vor ihre eigene Funktion — eine psychologische, soziologische, und vielleicht sogar eine poetische. In *Testimony* bezeugen all die Sprecher, deren Worte ich benutze, durch ihren Bericht Dinge, die sie tatsächlich in eigener Person erlebt haben. Die Aussage ist diejenige eines Zeugen vor Gericht — keine Aussage über seine Gefühle, sondern darüber, was ihm zu Augen und Ohren kam. Meine Absicht war es, ein Kunstwerk zu schaffen durch Auswahl, Anordnung und einen Wortrhythmus, der als Stimmung oder Gefühl fungiert. Ich hätte jeden beliebigen Zeitraum wählen können, denn was im Jahre 1885 geschah, geschieht in gleicher Weise auch heute. In dem Band, an dem ich gegenwärtig arbeite, gibt es beispielsweise eine Schilderung von Negerunruhen in St. Louis,

riot in St. Louis around 1900. A reviewer wrote that when he read *Testimony* a second time he saw a world of horror and violence. I didn't invent the world, but I felt it.

LD: But doesn't testimony as such come out as simply a transcription of reality?

CR: But I throw out an awful lot to achieve my purpose. It's not a complete picture of the United States at any time, by any means. It's only a part of what happened, a reality that I felt as a reader and could not portray adequately in any other way. But I will tell you, if it's any satisfaction, that *Testimony* had very little sale.

LD: Well, that's certainly no satisfaction.

CR: This discussion about testimony and events lived through brings me to a warning I'd like to make. I suppose I'm an "objectivist" and I have my own "formula" for writing, but no formula can be a guarantee of good writing. I think behind any poem there's a background of experience and emotion that explains its moving quality. Sometimes even the poet himself may have forgotten the background. It's a mystery.

May 2, 1968

Contemporary Literature 10:2, 1969

so um das Jahr 1900. Ein Rezensent schrieb, daß er beim zweiten Lesen von *Testimony* eine Welt voll Gewalt und Schrecken vor sich sah. Diese Welt habe ich nicht erfunden, sondern gefühlt.

LD: Aber sind Zeugenaussagen als solche letzendlich nicht einfach Transkriptionen der Realität?

CR: Vergessen Sie nicht, daß ich eine ganze Menge aussortiere, um mein Ziel zu erreichen. Es ist beileibe kein vollständiges, auf jede Epoche zutreffendes Bild der Vereinigten Staaten. Es stellt lediglich einen Teil dessen dar, was sich tatsächlich zugetragen hat, eine Realität, die ich als Leser fühlte und die ich auf keine andere Weise adäquat wiedergeben konnte. Wenn Sie das befriedigt, kann ich Ihnen verraten, daß *Testimony* nur wenig Käufer fand.

LD: Nun, eine Befriedigung ist das gewiß nicht.

CR: Unsere Diskussion über bezeugte Aussagen und durchlebte Ereignisse veranlaßt mich, eine Warnung auszusprechen. Ich mag vielleicht ein 'Objektivist' sein und meine eigene 'Formel' für das Schreiben haben, doch keine Formel kann das Schreiben guter Texte garantieren. Ich denke, hinter jedem Gedicht steckt ein Hintergrund an Erfahrung und Emotion, der erklärt, was uns daran bewegt. Manchmal kann sogar der Dichter selbst den Hintergrund vergessen haben. Ich kann es nicht erklären.

2. Mai. 1968
[Gekürzte Fassung]

Übersetzt von Wolfram Donat

George Oppen

STATEMENT ON POETICS

Let me just make a start—and then we'll come to the questions.

You've asked me to discuss the "prosody" of the poems, feeling that discussions of my work have concentrated too much on what might be called a philosophy that they express. Of course the two cannot be very clearly distinguished, but I will address myself to the *process* of writing the poem, and I will do so as clearly as I can. Duncan somewhere says: "The feeling of presence, not concept." And I too have felt this necessity. In *Discrete Series* is a poem called "Drawing" which contains the lines:

> the paper, turned, contains
> This entire volume

This is to say the same thing that Duncan has said—the drawing as simultaneous music, as the poem also must be—the statement and the modulations and the music all come from the same well. That simultaneity cannot be prescribed, of course, it must be found.

I, surely, cannot hope to prescribe. I try one word and another word and another word, reverse the sequence, alter the line-endings, a hundred two hundred rewritings, revisions—This is called prosody: how to write a poem. Or rather, how to write *that* poem. I'll read a few lines of the poem "Escape":

George Oppen

GRUNDSÄTZLICHES ZUR POETIK

Lassen Sie mich einfach anfangen — so kommen wir am ehesten zu Ihren Fragen.

Sie haben mich gebeten, auf die 'Prosodie' der Gedichte einzugehen, da Sie das Gefühl haben, daß sich Erörterungen meiner Werke bislang zu sehr auf das konzentrieren, was man die darin zum Ausdruck gebrachte Philosophie nennen könnte. Natürlich kann man die beiden Dinge nicht sehr klar auseinanderhalten; dennoch werde ich mich hier zum *Vorgang* des Dichtens äußern, und das so klar wie möglich. Bei Duncan heißt es irgendwo: „Das Verspüren des Gegenwärtigen, nicht der Begriff davon". Und auch ich habe erkannt, wie wichtig diese Grundvoraussetzung ist. In *Discrete Series* gibt es ein Gedicht mit dem Titel „Drawing" [„Zeichnung"], das folgende Zeilen enthält:

> das Papier, Blatt um Blatt, enthält
> Diesen ganzen Band

Hiermit ist genau dasselbe ausgesagt, was auch Duncan formuliert hat — die Zeichnung als gleichzeitiger Klang, so wie auch das Gedicht beschaffen sein muß — die Aussage, die Gestaltung und der Klang kommen alle aus der gleichen Quelle. Diese Gleichzeitigkeit läßt sich natürlich nicht vorschreiben, man muß sie finden.

Ich für meinen Teil jedenfalls bin weit davon entfernt, irgendwelche Vorschriften zu entwickeln. Vielmehr probiere ich ein Wort nach dem anderen aus, ich stelle die Wortfolge um, ich ändere die Zeilenschlüsse, überschreibe und korrigiere hundertmal, zweihundertmal — Prosodie bedeutet also: wie schreibt man ein Gedicht. Besser gesagt, wie schreibt man *genau dieses* Gedicht. Ich lese ein paar Zeilen aus dem Gedicht „Escape":

Escape

love like the shining of rails in the night
the shining way the way away
from home arrow in the air
hat-brim fluttering in the wind as she runs
forward and it seemed to me so beautiful so beautiful
the sun-lit air it was no dream all's wild
out there as we unlikely
image of love found the way
away from home

Should the word be "seemed"? Or should it be "seems"? Is the past more vivid? Or is the past raised into the present, the past *present* in the present? It is not a matter of syntax alone: the "s" of "seems" brings the line into the present—it seemed to me that the "d" of "seemed" was needed there, whatever the "story," the syntax of the story may be, that stop of the "d" must be there—that stop which might be revealment. All speaks, when it speaks, in its own shape. I do not know why. Perhaps we may call it music. The word, the right word, it seems to stand outside of us—like the shining of rails in the night, and even the way away from home. I suppose it is music. There is a mystery: the mystery is that the ear knows. If one revises and revises and revises—perhaps weeks and months and years and cannot revise, then there is something wrong with what you are trying to say. The ear knows, and I don't know why. It is, I suppose, partly as we hear it in a voice—no matter how one attempts to manipulate his voice. All must speak, and speak in its own voice—every "and" and "but" must be revelatory—a music. We must think

Escape

love like the shining of rails in the night
the shining way the way away
from home arrow in the air
hat-brim fluttering in the wind as she runs
forward and it seemed to me so beautiful so beautiful
the sun-lit air it was no dream all's wild
out there as we unlikely
image of love found the way
away from home

[Flucht Liebe wie das Glänzen der Gleise in der Nacht/ der glänzende Weg der Weg weg/ von zuhause Pfeil in der Luft/ die Hutkrempe flattert im Wind indes sie vorwärts/ rennt und es schien mir so schön so schön/ die sonnen-durchleuchtete Luft es war kein Traum alles in allem ist wild/ da draußen als wir sonderbares/ Bild der Liebe den Weg fanden/ weg von zu Hause]

Ist „seemed" das richtige Wort? Oder müßte es „seems" heißen? Ist die Vergangenheitsform lebendiger? Oder ist die Vergangenheit in die Gegenwart gehoben, die Vergangenheit *gegenwärtig* in der Gegenwart? Dies ist nicht nur eine Frage der Syntax: das „s" von „seems" bringt die Zeile in die Gegenwart — mir schien das „d" von „seemed" an dieser Stelle erforderlich, was auch immer die 'Story', die Syntax des Erzählten sein mag, jener Verschlußlaut des „d" muß da sein — jener Schlußlaut, der eine Offenbarung bedeuten könnte. Alles spricht, wenn es spricht, in seiner eigenen Gestalt. Ich weiß nicht, warum. Vielleicht können wir es einfach Klang nennen. Das Wort, das richtige Wort, scheint außerhalb von uns zu existieren — wie das Glänzen der Gleise in der Nacht, und selbst der Weg weg von zu Hause. Ich denke, das ist Klang. Darin liegt etwas Erstaunliches: das Erstaunliche daran ist, daß das Ohr Bescheid weiß. Wenn man etwas immer und immer wieder revidiert — vielleicht über Wochen, Monate und Jahre hinweg, und dennoch keine Korrekturen zustande bringt, dann stimmt da irgendetwas nicht an dem, was man zu sagen versucht. Das Ohr weiß das, und das ist für mich das Unerklärliche. Zum Teil ist es wohl so, wie wenn wir etwas aus einer Stimme heraushören — egal wie sehr man sie zu verstellen versucht. Alles muß sprechen, und zwar in der jeweils eigenen Stimme — jedes „und" und „aber" muß eine Offenbarung sein — eine

what is being asserted in the "little" words—the word "and" and "but"—the word "is"—The word in one's own mouth becomes as strange as infinity— even as strange as the finite, strange as things. Primarily and above all and note by note the prosody carries the relation of things and the sequence: the poet learns almost everything from his own verse, his own prosody.

It is true that my own temperament, my own sense of drama, enters into this: I like to seem to be speaking very simply—and a sense of drama is dangerous, I know that, this is again a question of modulation, as is music: a question of honesty, question of sincerity—the sincerity of the *I* and the *we*, it is tremendous drama, the things that common words say, the words "and" and "but" and "is" and "before" and "after." Our true faith is said in the simple words, for we cannot escape them—for meaning is the instant of meaning—and this means that we write to find what we believe and what we do not believe: there are things we believe or want to believe or think we believe that will not substantiate themselves in the concrete materials of the poem—I've said before—. And that's prosody, it is a music but it is a rigorous music—a music that refuses all trumpets, all sweet harmonics, all lusts and emotions that aren't there, it is a music, quite simply, of image and honest speech—*image* because image is the moment of conviction. It cannot be altered and it cannot be falsified without one's knowing it. Prosody is a language, but it is a language that tests itself. Or it tests itself in music—I think one may say that. It tests the relations of things: it carries the sequence of disclosure. And that is its vividness. More vivid than falsification, a test of conviction, the sequence of disclosure. I am not speaking of philosophic naiveté, I am not speaking of kicking the rock and saying By God, sir, that's *here*, and certainly I'm not speaking of any remarkable philosophic sophistication. I am thinking of *actualness*, not some toughness of "realism," some manly toughness: I am talking of consciousness—which is to say, I am talking of experience, telling of experience, and THAT is to say, I am talking of emotion. Impossible to doubt the

Musik. Wir müssen uns vorstellen, was in den „kleinen" Wörtern behauptet wird — in den Worten „und" und „aber" — in dem Wort „ist" — Im eigenen Munde wird das Wort so fremd wie Unendlichkeit, fremd sogar wie das Endliche, fremd wie die Dinge. Hauptsächlich und in erster Linie transportiert die Prosodie, Klang für Klang, die Beziehung zwischen den Dingen und ihre Abfolge: der Dichter erfährt fast alles von seinen eigenen Versen, seiner eigenen Prosodie.

Sicherlich kommt hier mein eigenes Naturell, mein eigener Sinn für das Dramatische ins Spiel: Ich möchte gern den Eindruck erwecken, daß ich sehr einfach spreche — und ein Sinn für das Dramatische ist gefährlich, wie ich weiß, das ist wiederum eine Frage der Gestaltung, wie beim Klang auch: eine Frage der Ehrlichkeit, der Aufrichtigkeit — die Aufrichtigkeit des *ich* und des *wir*, das ist höchst dramatisch, all das, was gewöhnliche Wörter sagen, die Wörter „und" und „aber" und „ist" und „bevor" und „nachdem". Was wir wirklich glauben, sagen wir in den einfachen Wörtern, denn ihnen können wir nicht entkommen — denn Bedeutung ist der Augenblick des Bedeutens — und dies bedeutet, daß wir schreiben, um herauszufinden, was wir glauben und was wir nicht glauben: es gibt Dinge, die wir glauben oder glauben wollen oder zu glauben meinen, die sich nicht in den gegebenen Materialien des Gedichts konkretisieren lassen — das habe ich bereits gesagt —. Und darin besteht Prosodie, es ist eine Klangkunst, eine disziplinierte Klangkunst allerdings — eine Klangkunst, die auf Trompeten, liebliche Harmonien, vorgespielte Begierden und Emotionen gänzlich und bewußt verzichtet, es ist schlicht und einfach eine Klangkunst des Bildes und der ehrlichen Rede — des *Bildes* insofern, als das Bild eins ist mit dem Moment der Überzeugung. Es läßt sich nicht unwissentlich abändern oder verfälschen. Prosodie ist eine Sprache, doch ist sie eine Sprache, die sich selbst überprüft. Beziehungsweise, sie überprüft sich selbst im Klang — so kann man es, glaube ich, ausdrücken. Sie trägt die Beziehungen der Dinge: sie transportiert die Abfolge der Enthüllung in sich. Und darin besteht ihre Lebendigkeit. Lebendiger ist sie als die Verfälschung, ein Prüfstein der Überzeugung, die Abfolge der Enthüllung. Ich spreche nicht von philosophischer Naivität, ich spreche auch nicht davon, an den Fels zu schlagen und zu sagen, verdammt noch mal, das ist *hier*, und ganz gewiß spreche ich nicht von irgendwelchen bemerkenswerten philosophischen Finessen. Was mir vorschwebt, ist *Tatsächlichkeit*, nicht die harten Fakten des 'Realismus', nicht so eine männliche Härte: wovon ich rede, ist Bewußtsein — das heißt, mir geht es um Erfahrung, um das Erzählen von Erfahrung, und DAS heißt, es geht mir um Gefühl. Völlig ausge-

actualness of one's own consciousness: but therefore consciousness in itself, of itself, by itself carries the principle of ACTUALNESS for it, itself, is actual beyond doubt.

And actualness is prosody, it is the purpose of prosody and its achievement, the instant of meaning, the achievement of meaning and of *presence*, the sequence of disclosure which comes from everywhere; life-style, angers, rebellions—I am not apolitical, and it is possible to mock poetry, it is certainly possible to mock poetry just as there are times when one is sick of himself, but eventually, I think, there is no hope for us but in meaning. For Voltaire was wrong you know: anything can be said: there is a great deal too foolish to be sung. Those who merely chatter await an interruption that will save them from themselves. Which means again that the prosody and the "philosophy" cannot be separated as of course you know—but I can speak primarily of the process of poetry, and poetry has come from everywhere: life-style, rebellion, anger and happiness and everything we know or think we know.

schlossen, daß man die Tatsächlichkeit seines eigenen Bewußtseins anzweifelt: aber gerade deswegen trägt das Bewußtsein in sich selbst, aus sich selbst heraus und für sich selbst das Prinzip der TATSÄCHLICHKEIT für sich, sich selbst, ist also ohne jeden Zweifel tatsächlich.

Und Tatsächlichkeit ist Prosodie, sie ist Ziel und Zweck der Prosodie und ihre besondere Leistung, der Augenblick des Bedeutens, das Erreichen von Bedeutung und *Gegenwärtigkeit*, die Abfolge der Enthüllung, die von überall her kommt; aus Lebensstil, Zorn, Rebellionen — ich bin nicht unpolitisch, und es ist möglich, über Lyrik zu spotten, ganz gewiß ist es möglich, über Lyrik zu spotten, genau so wie es Zeiten gibt, in denen man sich selbst nicht mehr leiden kann, doch letzten Endes gibt es wohl keine Hoffnung für uns außer im Akt des Bedeutens. Voltaire hatte nämlich unrecht: sagen kann man alles: es gibt eine Menge Dinge, die zu albern sind, um besungen zu werden. Diejenigen, die bloß quasseln, warten auf eine Unterbrechung, die sie vor sich selbst bewahrt. Was wiederum bedeutet, daß die Prosodie und die 'Philosophie' nicht voneinander getrennt werden können, wie Sie selbstverständlich wissen — doch ich kann hauptsächlich über den Entstehungsprozeß der Lyrik sprechen, und Lyrik kommt von überall her: von Lebensstil, Zorn und Glück und allem, was wir kennen oder zu kennen glauben.

Übersetzt von Wolfram Donat

David Ignatow

FROM *THE NOTEBOOKS*

I personally don't amount to much. That's the only basis on which I can write with confidence that my writing is saying something useful and true. I am the clay pigeon that gets thrown into the air to be shot at by the marksmen of the world, the Ulysses type. He would have pity on me and perhaps let me fall to the ground unhurt or to break apart of my own impact. He would say Zeus's judgement has taken care of me, in all sympathy and disdain.

* * *

I know now why I am not favored by the Howards and the Ginsbergs. For G. I am not the ecstatic poet whom he favors, himself a self-deceiving tragic one. For the Howards, my poems do not reflect the sort of culture they favor, spiced with learned grace and wit and elegantly separated from the average person's life. My style, my life style is like Whitman's acceptance of himself within a world of things and probabilities, seeing himself fed by and feeding their natures. I can celebrate the condition and find it tragic in the joyful manner of a Yeats, but this is too close to life affirming traditions, neither the Howards nor the Ginsbergs caring very much for that but seeking instead to create their own and failing, of course. But do they know they fail? If they do, they refuse to acknowledge it, as that refusal is of the essence of their work. Both in their separate ways are platonists. I am Grecian of the Golden Age, a seeker after natural loves and pleasures and never far from an awareness of their potential corruptiveness.

* * *

David Ignatow

AUS DEN NOTIZBÜCHERN

Ich persönlich bin nicht wichtig. Das ist die einzige Basis, auf der ich mit der Gewißheit schreiben kann, daß meine Texte etwas Nützliches und Wahres aussagen. Ich bin die Tontaube, die in die Luft geworfen wird, damit die Schützen der Welt auf sie schießen können, der Odysseus-Typ. Er hätte Mitleid mit mir und würde mich vielleicht unverletzt auf die Erde fallen oder durch meinen eigenen Aufprall zerbrechen lassen. Zeus, würde er sagen, hat über mich gerichtet, mit allem Mitleid und aller Verachtung.

* * *

Ich weiß jetzt, warum mich die [Richard] Howards und [Allen] Ginsbergs nicht mögen. Für G. bin ich nicht der ekstatische Dichter, den er bevorzugt, er selbst ein sich selbst betrügender, tragischer Dichter. Für die Howards reflektieren meine Gedichte nicht die Art Kultur, die sie mögen, gewürzt mit gelehrtem Anmut und Esprit, dem Leben eines Durchschnittsmenschen elegant enthoben. Mein Stil, mein Lebensstil ist wie Whitmans Akzeptanz seiner selbst in einer Welt voller Dinge und Wahrscheinlichkeiten, in der er sich selbst sieht, wie er von deren Naturell gefüttert wird und es füttert. Ich kann den Zustand zelebrieren und ihn in der freudigen Art eines Yeats tragisch finden, aber das ist zu nahe an lebensbejahenden Traditionen, und weder die Howards noch die Ginsbergs interessieren sich besonders dafür, sondern versuchen statt dessen, ihre eigenen Traditionen zu kreieren, und scheitern natürlich damit. Aber wissen sie überhaupt, daß sie scheitern? Wenn ja, weigern sie sich, das anzuerkennen, da diese Weigerung für ihre Arbeit essentiell ist. Beide sind auf ihre jeweilige Art Platoniker. Ich bin ein Grieche des Goldenen Zeitalters, ein Sucher nach natürlicher Liebe und natürlichen Freuden, und vom Bewußtsein ihrer potentiell verderblichen Wirkung nie weit entfernt.

* * *

A note on Stevens' theories: It is egotistical of us to term as chaos that which we cannot contain or control. It is actually that which we cannot comprehend and is therefore chaotic to our ego. The universe is not chaotic outside our ego. Otherwise, we could not properly exist as we are. It is the universe beyond our imagination and control that sustains us in our ego, indifferently, if we choose to use such an ego-centered term. There is an order of being beyond our being that includes our being and is in itself forever in any form it takes. Stevens' belief in the chaos of reality is itself a fiction. Did he know?

* * *

My approach to reading in public from my own poems is to try to recreate the writing of the poem itself, with all the emotional, associative processes that went into its writing, line by line, word by word. Also, I read at a pace that conforms to the conversational. Since the mind works at a much greater speed, it obviously would be impossible to convey the actual inception of the poem without sounding like a record player that has been set to play a 33 rpm record at a 78 rpm speed.

I can only perform an approximate version of the original processes. Also, I'm determined by my own mood at the time of reading. It doesn't always allow me to return to that first state of mind, and so I struggle with the original conception to get it out as best I can. In brief, my readings never sound the same in succession. But I believe I finally have hit upon a compromise which at the base is a concentration on the most natural delivery I'm capable of at the time of reading, with the closest approach to the original process of which I am capable at the time. The emphasis, however, is on the natural, and I often find that what is natural for me at one time is not natural for another, so the readings often vary widely, depending upon what "natural" frame of mind I'm in.

Eine Anmerkung zu Stevens' Theorien: Es ist egoistisch von uns, wenn wir das, was wir nicht zusammenhalten oder steuern können, als Chaos bezeichnen. Es ist nämlich eigentlich das, was wir nicht verstehen können, und daher ist es chaotisch für unser Ego. Das Universum ist außerhalb unseres Egos nicht chaotisch. Wenn es anders wäre, könnten wir nicht so existieren, wie wir sind. Es ist das Universum jenseits unserer Imagination und Steuerungsmöglichkeiten, das uns in unserem Ego stützt, interesselos, wenn wir ein solch ego-zentrisches Wort benutzen wollen. Es gibt eine Seinsordnung, die über unser Sein hinausgeht und unser Sein einschließt und in sich ewig ist in jeder Form, die sie annimmt. Stevens' Glaube an das Chaos der Realität ist selbst eine Fiktion. Wußte er das?

* * *

Wenn ich eigene Gedichte öffentlich vorlese, versuche ich, so vorzugehen, daß ich die Niederschrift des Gedichts nachvollziehe, mit all den emotionalen assoziativen Prozessen, die damals in das Schreiben eingeflossen sind, Zeile für Zeile, Wort für Wort. Außerdem lese ich in einem Tempo, das dem Gesprächstempo entspricht. Da aber das Gehirn mit viel größerer Geschwindigkeit arbeitet, ist es offensichtlich unmöglich, den eigentlichen Beginn des Gedichtes nachvollziehbar zu machen, ohne wie ein Plattenspieler zu klingen, der eine Platte mit 78 statt mit 33 Umdrehungen abspielt.

Ich kann nur eine ungefähre Version des Originalvorgangs darbieten. Außerdem werde ich auch von meiner eigenen Stimmung zum Zeitpunkt des Lesens geleitet. Sie erlaubt mir nicht immer, zu diesem ursprünglichen inneren Zustand zurückzukehren, und deshalb ringe ich darum, die Ausgangskonzeption so gut ich kann zu reproduzieren. Kurz gesagt, meine Lesungen hören sich nie gleich an. Aber ich glaube, daß ich jetzt endlich einen Kompromiß gefunden habe, der im Grunde darin besteht, so gut ich zum Lesezeitpunkt kann, mich auf einen möglichst natürlichen Vortrag zu konzentrieren und dabei den ursprünglichen Prozeß, so gut ich es dann kann, zu wiederholen. Die Betonung liegt jedoch auf 'natürlich', und ich habe schon oft bemerkt, daß ich etwas, das ich einmal natürlich fand, zu einem anderen Zeitpunkt nicht mehr dafür halte, und deswegen unterscheiden sich die Lesungen sehr voneinander, abhängig davon, in welchem 'natürlichen' inneren Zustand ich mich gerade befinde.

It seems I'm also affected by the audience in front of me. Many times I choose poems that I believe are within the range of the audience and sometimes I deliberately read poems that I know are far out for them. In either event I find that my choices, the situation of the audience with which I'm confronted, also determine my sense of what is natural at the time. Briefly, I am trying to convince the audience at all times that they are listening to the authentic voice of the poet.

I have a theory that a very difficult, oblique or enigmatic or surrealistic poem can be made understandable, hence more enjoyable, by the reading I give it, stressing a word or phrase here or there on which the poem pivots. How that can be called "natural" I don't know, but I do try to make it sound as convincing and spontaneous as possible, hence the conversational tone, the spontaneous being close to a sense of natural and the one indivisible element of the natural at all times. I guess I am verging on a theory of acting here, but that about describes the situation of the poet who comes up before an audience time after time. He finally has to discover the principles on which he may rely for a good reading, from one unpredictable situation to the next.

* * *

I am a poet of probabilities, Ginsberg of impossibilities, Howard of attitudinizing.

* * *

Well, I have the choice of sitting in my chair and letting a kind of poison seep into my system, a poison of self pity and hatred for the world or to sit down at my typewriter and express through writing another side to life, as did Sophocles. He was well aware of what self pity could destroy. It was the destruction of the seed, the fruit dying in itself, without giving of its seed The death of life, but since he

Es scheint mir, daß ich auch vom Publikum, das ich vor mir habe, beeinflußt werde. Oft wähle ich Gedichte, von denen ich glaube, daß sie das Publikum versteht, und manchmal wähle ich bewußt Gedichte, von denen ich weiß, daß sie weit jenseits ihres Horizonts liegen. Bei beiden Gelegenheiten finde ich, daß meine Auswahl und die Art des Publikums, mit dem ich konfrontiert bin, auch mein Gespür dafür, was dann 'natürlich' ist, bestimmen. Kurz gesagt versuche ich, das Publikum immer davon zu überzeugen, daß sie der authentischen Stimme des Dichters zuhören.

Nach meiner Theorie kann ein sehr schwieriges, uneigentlich sprechendes oder rätselhaftes oder surrealistisches Gedicht verständlich gemacht werden, und damit ansprechender, und zwar durch die Art, wie ich es lese, indem ich ein Wort oder eine Phrase hier oder dort betone, um die sich das Gedicht dreht. Inwiefern man das 'natürlich' nennen kann, weiß ich nicht, aber ich versuche doch, es möglichst überzeugend und spontan klingen zu lassen, daher der Gesprächsduktus, denn das Spontane kommt unserer Auffassung vom Natürlichen nahe und dem einen unteilbaren Element des Natürlichen zu allen Zeiten. Ich glaube, ich nähere mich hier einer Theorie des Schauspielens, aber das beschreibt so ungefähr die Situation des Dichters, der immer wieder vor einem Publikum erscheint. Er muß letztlich die Prinzipien erkennen, auf die er sich für eine gute Lesung verlassen kann, von einer unvorhersagbaren Situation zur nächsten.

* * *

Ich bin ein Dichter der Wahrscheinlichkeiten, Ginsberg einer der Unmöglichkeiten. Howard einer der Posen.

* * *

Also, ich habe die Wahl, in meinem Stuhl zu sitzen und eine Art Gift in mein System rinnen zu lassen, ein Gift aus Selbstmitleid und Haß auf die Welt, oder aber mich vor meine Schreibmaschine zu setzen und durch das Schreiben eine andere Seite des Lebens auszudrücken, wie es Sophokles getan hat. Er hat genau gewußt, was Selbstmitleid zerstören kann. Es war die Zerstörung des Samens, die Frucht starb in sich, ohne Samen zu geben. Der Tod des Lebens, aber da er wußte,

knew that to live was in its way a manifestation of sharing with the God or, as we say today, a partaking of life, he willed to write rather of destruction than to bring it about. By writing about it, in a way he could stand apart from it. He himself could act as a spectator, like a God.

It was vanity of a kind, but not anymore than the vanity of the Gods or, as we say today, the working out of impersonal laws. By writing we identify ourselves with impersonal laws, all those that control us, that make and break us. What then am I seeking when I talk of the aesthetic experience? What am I talking about? I wonder. Is it to put myself in place of those impersonal laws, as I say did Sophocles? Is it to share their powers, after which life seems so small and petty and incidental to creativity itself, which is a far more vast area than that of the human being and his environment. In writing, we feel how it is possible to summon up all of creation itself and recreate the whole of it in one sentence.

I think of the biblical poets who are so awed with their God and his manifestations. They are awed by their boundless imagination they have called upon in writing their psalms, but in the language of their day ascribe it to the presence of a God, an unseen God. This was the first hint of impersonal laws, and writing is in a way the enactment of these impersonal laws. That's why it's so difficult for a man to sit down at the typewriter to compose. It means paradoxically giving himself up to something which will control and direct him. For that little time, he in himself will be participating in the death of himself, constructing out of his own personal imagination the impersonal factor to his being.

This is very difficult, akin to the acts of the saints. I have no choice but to live that way, for want of anything else comparable to it. If life could be lived with that concentration of selflessness, perhaps I would find myself in that life. To give oneself to political or social causes can only be done in its pure form eccentrically today, outside the main stream of political or social activities. Am I wrong in this? Are there men and women dedicated, so given over, so pure in their impulse yet capable of participating untouched, uncompromised by their associations? There

daß zu leben auf gewisse Weise eine Manifestation des Teilens mit dem Gott bedeutet oder, wie wir heute sagen, ein Teilhaben am Leben, faßte er den Entschluß, eher von Zerstörung zu schreiben, als sie herbeizuführen. Durch das Schreiben darüber konnte er sich in gewisser Weise davon distanzieren. Er selbst konnte als Zuschauer handeln, wie ein Gott.

Es war eine Art Eitelkeit, aber keine größere als die Eitelkeit der Götter, oder, wie wir heute sagen, die Ausarbeitung unpersönlicher Gesetze. Durch das Schreiben identifizieren wir uns mit unpersönlichen Gesetzen, mit allen, die uns steuern, fördern und zerstören. Was also suche ich dann, wenn ich von der ästhetischen Erfahrung spreche? Wovon spreche ich? Ich frage mich das. Möchte ich mich damit an die Stelle dieser unpersönlichen Gesetze setzen, wie Sophokles es meiner Meinung nach tat? Möchte ich ihre Macht teilen — hernach scheint das Leben so klein und trivial und nebensächlich für die Kreativität, die ein sehr viel weiteres Gebiet als das des menschlichen Wesens und seiner Umgebung darstellt. Beim Schreiben fühlen wir, wie es möglich ist, die gesamte Schöpfung herbeizuzitieren und als Gesamtheit in einem Satz neu zu erschaffen.

Ich denke an die biblischen Dichter, die vor ihrem Gott und seinen Manifestationen solche Ehrfurcht haben. Sie haben Ehrfurcht vor ihrer grenzenlosen Imagination, die sie beim Schreiben ihrer Psalmen angerufen haben, die sie aber in der Sprache ihrer Epoche der Gegenwärtigkeit eines Gottes, eines ungesehenen Gottes, zuschreiben. Dies war der erste Hinweis auf unpersönliche Gesetze, und Dichtung ist in gewisser Weise der Vollzug dieser unpersönlichen Gesetze. Deswegen ist es so schwierig für einen Menschen, sich an die Schreibmaschine zu setzen und zu schreiben. Dies bedeutet paradoxerweise, daß er sich an etwas ausliefern muß, das ihn kontrolliert und steuert. In dieser kurzen Zeit wird er an seinem eigenen Tod teilhaben und den unpersönlichen Faktor seines Seins aus seiner eigenen, persönlichen Imagination konstruieren.

Das ist sehr schwierig, den Taten der Heiligen gleich. Ich habe keine andere Wahl, als so zu leben, denn etwas Vergleichbares gibt es nicht. Wenn man das Leben mit dieser konzentrierten Selbstlosigkeit leben könnte, würde ich vielleicht mich selbst in diesem Leben finden. Wenn man sich politischen oder sozialen Anliegen widmen möchte, kann man das heutzutage in reiner Form nur exzentrisch tun, außerhalb der gängigen politischen oder sozialen Aktivitäten. Sehe ich das falsch? Gibt es Männer und Frauen, die so engagiert, so hingebungsvoll und so rein in ihren Impulsen und dennoch fähig sind, sich ungerührt, unbeeinflußt von

may very well be, in the student movements and even among the more mature men and women who experience this purity of purpose from time to time and can act on it effectively. The evidence, of course, should be in the quality of the lives we lead under our present political system. Perhaps that quality would be even worse than it is now were it not for the sporadic, isolated acts of purity from such selfless people. That is possible.

I have no illusions about myself as a poet. Whatever I do is for my own sake. It helps no one directly and helps no one indirectly on a substantial, qualitative way so as to reform their lives. What I do as a poet is a point of reference for others who are in my kind of dedication. They can look upon what I've done through the power of concentration and hope to make themselves equally strong for the test upon themselves. The results are not assured. I do nothing there. I just know I feel better when I am in that state of mind. I know when I leave it I will enter into the multiplicity of living with a calm and serenity that I hope to see last until tomorrow, when I may be fortunate enough to sit down and begin again to concentrate and perhaps form another store of calm and serenity.

* * *

Every morning I get up, missing my life, wishing I had been born in the midst of loving people holding hands and talking about their love of one another and their lives. Every morning I get up and look out on the trees standing together, as if to remind me of the life I'm missing. I have to first feel myself to know I am alive and look into the mirror to see a face, talk to it to have a person to talk to. I guess I'm alive only because I can write this and read it and feel my hope that what I'm missing will get this message and send for me. [1970]

* * *

ihrem Umgang zu beteiligen? Es könnte sehr wohl in den Studentenbewegungen und sogar bei den reiferen Männern und Frauen welche geben, die diese Reinheit der Absicht von Zeit zu Zeit leben und sie effektiv umsetzen können. Der Beweis sollte natürlich in der Qualität des Lebens liegen, das wir unter dem gegenwärtigen politischen System führen. Diese Qualität wäre vielleicht sogar noch schlechter als jetzt, gäbe es nicht die sporadischen, isolierten reinen Taten solch selbstloser Leute. Das ist möglich.

Ich habe keine Illusionen über mich als Dichter. Alles, was ich mache, tue ich um meinetwillen. Es verhilft niemandem direkt oder indirekt zu einem substantiellen, qualitativen Verfahren, sein Leben zu reformieren. Was ich als Dichter schaffe, ist ein Bezugspunkt für andere, die sich in derselben Weise wie ich engagieren. Auf das, was ich geschaffen habe, können sie durch die Kraft der Konzentration sehen und hoffen, daß sie sich ebenso stark machen für den Test ihrer selbst. Die Ergebnisse sind nicht garantiert. Ich tue da nichts dazu. Ich weiß nur, daß ich mich besser fühle, wenn ich mich innerlich in diesem Zustand befinde. Ich weiß, wenn ich ihn verlasse, werde ich in die Vielgestaltigkeit des Lebens mit Ruhe und heiterer Gelassenheit eintreten, die hoffentlich bis morgen anhalten, wenn ich vielleicht in der glücklichen Lage sein werde, mich hinzusetzen und mich aufs neue zu konzentrieren und vielleicht einen neuen Vorrat an Ruhe und Gelassenheit zu schaffen.

* * *

Jeden Morgen stehe ich auf, vermisse mein Leben und wünschte, ich wäre mitten unter Liebespaaren geboren worden, die sich an den Händen halten und über ihre Liebe zueinander und ihr Leben reden. Jeden Morgen stehe ich auf und sehe hinaus auf die Bäume, wie sie beieinander stehen, als wollten sie mich an das Leben erinnern, das mir fehlt. Ich muß mich zuerst spüren, um zu wissen, daß ich lebe, und muß in den Spiegel sehen, um ein Gesicht zu sehen und mit ihm zu reden, damit ich jemanden habe, mit dem ich mich unterhalten kann. Vermutlich bin ich überhaupt nur am Leben, weil ich dies hier schreiben und lesen kann und weil ich meine Hoffnung fühle, daß das, was ich vermisse, diese Nachricht bekommen und nach mir schicken wird. [1970]

* * *

Today is the last of the six days spent here at Bloomington, and a relief it is. I began with the illusion that I would have my mornings free to write, my afternoons to meet with students and my evenings for entertainment and friendship, but it turned out to be nearly total work time. There seemed also to be temptations to become intimate with some or one of the women, but that too failed. I'm not that aggressive with women, and I do not believe in being aggressive. I'm not really disposed to having these conference "affairs." I simply refuse to put myself out for them, and I think that they are repugnant to me, the very thought of directing my energies towards accomplishing solely a sexual relationship and for the brief time that would allow for no or little affection and understanding between the woman and myself—such a situation repels me.

I feel the hopelessness of it far in advance of any outward gesture I would make, and so I prefer to smile, to be polite, to be friendly, to act as an acquaintance without regard to our sexual differences or potential attraction to each other. It makes me lonely at night, alone in my air conditioned room, but the alternative is disdainful and wearying.

Everything waits for me to write it so that it can live a double life, one with me and one with itself.

I have no world when I don't write. I have events, people, food, drink, sex, love, but none of them come together to become a world for me. I visit each separately, participate in each independently of the others and then I let go as it lets go of me. We part, and I look for one other to participate in. I think of myself as a machine made to be efficient with each and to stop impassively when I have completed my function, but as soon as I begin to think this way, I decide to write to lose the people, the food and drink, the sex and events in language. They all become part of language. They help form the language, and I work quickly to absorb them into the language as proper parts to form a particular style. It is this style that I can call my world. Then I can have my food, drink, sex and events and feel that they and I are in the same world.

Heute ist der letzte von sechs Tagen, die ich hier in Bloomington verbringe, und es ist eine Erleichterung. Anfangs hatte ich die Illusion, daß ich morgens Zeit zum Schreiben hätte, mich nachmittags mit meinen Studenten treffen könnte und abends Zeit für Unterhaltung und für meine Freunde hätte, aber es stellte sich heraus, daß ich fast immer arbeiten mußte. Es gab da wohl auch die Versuchung, mit der einen oder anderen Frau dort eine intime Beziehung einzugehen, aber das klappte auch nicht. Ich bin nicht so draufgängerisch Frauen gegenüber, und ich halte nichts davon, draufgängerisch zu sein. Ich neige nicht zu solchen 'Konferenzaffairen'. Ich weigere mich einfach, mir ihretwegen Umstände zu machen, und ich glaube, daß sie abstoßend auf mich wirken, schon allein der Gedanke daran, meine Energien darauf zu verschwenden, lediglich eine sexuelle Beziehung einzugehen, und nur die kurze Zeit, die keine oder nur wenig Zuneigung und Verständnis zwischen der Frau und mir erlaubt — so eine Situation stößt mich ab.

Ich fühle die Hoffnungslosigkeit von so etwas lange vor irgendwelchen äußeren Gesten, die ich machen würde, und deshalb ziehe ich es vor zu lächeln, höflich zu sein, freundlich zu sein, mich wie ein Bekannter zu geben, ohne Rücksicht auf unsere sexuellen Unterschiede oder potentielle Attraktivität füreinander. Es macht mich einsam des Nachts, allein in meinem klimatisierten Zimmer, aber die Alternative ist degoutant und ermüdend.

Alles wartet darauf, daß ich es schreibe, so daß es ein Doppelleben führen kann, eines mit mir und eines mit sich selbst.

Ich habe keine Welt, wenn ich nicht schreibe. Ich habe Ereignisse, Leute, Essen, Trinken, Sex, Liebe, aber nichts davon kommt zusammen und ergibt eine Welt für mich. Ich suche all dies einzeln auf, nehme an allem unabhängig von den anderen teil, und dann lasse ich es gehen, wie es mich gehen läßt. Wir gehen auseinander, und ich suche nach etwas anderem, an dem ich teilnehmen kann. Ich halte mich für eine Maschine, die dafür gemacht ist, in allem effizient zu sein und gleichgültig aufzuhören, wenn ich meine Funktion erfüllt habe, aber sobald ich anfange, so zu denken, entscheide ich mich zu schreiben, um die Leute, das Essen und Trinken, den Sex und die Ereignisse in der Sprache zu verlieren. Sie werden alle Teil der Sprache. Sie helfen, die Sprache zu formen, und ich arbeite rasch, um sie als eigene Teile in die Sprache zu absorbieren, damit sie einen besonderen Stil ergeben. Dieser Stil ist es, den ich meine Welt nennen kann. Dann kann ich essen, trinken, Sex haben und Ereignisse erleben und fühlen, daß sie und ich uns in derselben Welt befinden.

Summer is suddenly upon me with its smells, and I am sick with longing for my life to never end. I shall go to Jerusalem so that I can die there in the history of forever, among the warmth of my forgotten ancestors.

The tears of music move me to write.

Inside me is a life all of poetry. Every event and word takes on a resonance and an imaginative possibility beyond its literal self. At any moment I could arrest the flow and begin to turn it into words for myself, but I often resist to simply let the poetry flow on within to delight me in this manner. It is my real world, and if I have to step outside it to write of it I want the words that act as delightfully as the flow itself, but I love to spend the day and the night watching and listening to events, persons. Words then take on the hue of their potential change in my mind to something more, to something that they relate to unexpectedly. [1978-79]

* * *

I so often forget what I have written and surprise myself as I turn the pages of the notebook to discover words and thoughts that at the moment of discovering them I am not the least prepared to expect of myself, and there I see a dimension to myself that becomes at that moment a mystery to me, forcing me to wrinkle my brow in wonder, puzzlement and not least of all amazement to find that I have written theses thoughts, a part of myself with which I am not nearly so well acquainted as I am with that part of me that washes its hands, prepares for dinner, takes the car out to visit friends, sits and chats with friends and goes home to prepare for the next day of teaching.

What is there to teach when I am ignorant of myself to such a depth, and yet when I have the urge to write I know I must break down walls in myself. I begin by screwing up my taste in distaste with the mental labor of using mental force,

Der Sommer kommt plötzlich über mich mit seinen Gerüchen, und ich bin ganz krank vor Sehnsucht danach, daß mein Leben niemals endet. Ich werde nach Jerusalem gehen, damit ich dort in der Geschichte des Immerwährenden, inmitten der Wärme meiner vergessenen Vorfahren sterben kann.

Die Tränen der Musik bewegen mich zum Schreiben.

In mir gibt es ein Leben ganz aus Dichtung. Jedes Ereignis und jedes Wort nimmt eine Resonanz an und eine imaginative Möglichkeit über sein wörtliches Selbst hinaus. Jeden Moment könnte ich den Fluß anhalten und anfangen, ihn in Worte für mich selbst zu verwandeln, aber ich widerstehe dem oft und lasse die Dichtung im Innern weiter fließen, damit sie mich auf diese Weise erfreut. Es ist meine wirkliche Welt, und wenn ich aus ihr heraustreten muß, um von ihr zu schreiben, fehlen mir die Worte, die so wundervoll tätig wie der Fluß selbst sind, aber ich verbringe liebend gerne den Tag und die Nacht damit, Ereignisse und Personen zu beobachten und zu belauschen. Die Worte nehmen dann die Schattierung ihrer potentiellen Verwandlung in meinem Kopf an, eine Verwandlung in etwas, das mehr ist, etwas, zu dem sie eine unerwartete Beziehung herstellen. [1978–79]

* * *

Ich vergesse so oft, was ich geschrieben habe, und überrasche mich selbst, wenn ich die Seiten meines Notizbuches umblättere und Worte und Gedanken entdecke, die ich im Moment ihrer Entdeckung am allerwenigsten von mir erwartet hätte, und da sehe ich eine Dimension von mir, die mir in diesem Moment zum Rätsel wird und mich zwingt, die Stirn vor Staunen, Verwirrung und nicht zuletzt Verblüffung darüber zu runzeln, daß ich diese Gedanken niedergeschrieben habe, einen Teil meiner selbst, den ich nicht annähernd so gut kenne wie den Teil von mir, der seine Hände wäscht, sich zum Essen umzieht, mit dem Auto zu Freunden fährt, dasitzt und mit Freunden plaudert und heimgeht, um sich auf den Unterricht des nächsten Tages vorzubereiten.

Was kann ich lehren, wenn ich mir selbst gegenüber so abgrundtief ignorant bin, und doch weiß ich, daß ich, wenn ich den Drang zu schreiben habe, Wände in mir einreißen muß. Ich fange an, indem ich meinen Geschmack mobilisiere, voller Widerwillen gegen die mentale Anstrengung, geistige Gewalt anzuwenden, zwinge

will to concentrate on that mysterious depth in me that will not open itself to me without my persistent pressure upon it.

And so I do know of such a mystery in me that surprises me in my notebooks, but I do know only when I am conditioned to write again. Until then I am the social being who loves company, misses his friends, enjoys a movie. Why are not these two parts of myself as one? Why can I not live the mysterious life within the social? Why the division? Why can I not walk around in a trance, looking at buildings but seeing also the monuments that these buildings are to their builders; that these buildings were built by men long gone from earth, and we inhabit them, these sepulchers. So we live among the dead and keep alive by keeping a distance between ourselves and these sepulchers by calling them buildings.

Why am I not happy to be in and of the same belief tomorrow as I am today? Tomorrow I will have forgotten this trance. Why am I asking the question when the question answers itself in my having to ask it? I exist, and I dream of existence too. [1981]

* * *

The meeting of opposites is held in tension by a poem, which is the resolution to contradiction in that it keeps both opposites in balance with one another in order to provide the basis for a poem, and so a poem is the solution in that it revolves all irremediable, unbridgeable difficulties by seeing them and using them as the means with which to create a moment of reality, reality being that stasis in life when all things are related to one another as parts of a whole. In a poem, we see parts contradictory to one another subsumed in the wholeness of the poem, the point being that life could not possibly exist for us were it not possible to discover a connection between opposites and contradictions. The tension there is that meeting

mich, mich auf diese mysteriöse Tiefe in mir zu konzentrieren, die sich mir ohne beharrlichen Druck nicht öffnen will.

Und daher weiß ich tatsächlich von einem solchen Geheimnis in mir, das mich in meinen Notizbüchern überrascht, aber ich weiß es nur, wenn ich soweit bin, wieder schreiben zu können. Bis dahin bin ich ein umgängliches Wesen, das Geselligkeit liebt, seine Freunde vermißt, einen Kinofilm genießt. Warum sind diese beiden Teile von mir nicht wie einer? Wieso kann ich das mysteriöse Leben nicht im gesellschaftlichen führen? Warum die Trennung? Warum kann ich nicht in Trance herumlaufen, die Gebäude ansehen und gleichzeitig die Monumente sehen, die sie für ihre Erbauer sind; sehen, daß diese Gebäude von Menschen erbaut wurden, die schon lange von dieser Welt gegangen sind, und wir bewohnen sie, diese Grabstätten. Wir leben also unter den Toten und bleiben dadurch am Leben, daß wir eine Distanz schaffen zwischen uns und diesen Grabstätten, indem wir sie Gebäude nennen.

Warum bin ich nicht glücklich darüber, daß ich morgen denselben Glauben und dieselben Auffassungen wie heute habe? Morgen werde ich diesen Trancezustand vergessen haben. Warum stelle ich die Frage, wenn sich die Frage doch dadurch selbst beantwortet, daß ich sie mir stellen muß? Ich existiere und träume zugleich von Existenz. [1981]

* * *

Das Aufeinandertreffen von Gegensätzen wird von einem Gedicht in Spannung gehalten, was die Auflösung zum Widerspruch hin bedeutet, dadurch, daß beide Gegensätze in wechselseitiger Balance gehalten werden, um die Grundlage für ein Gedicht zu bilden, und deshalb ist ein Gedicht die Lösung, weil es alle unheilbaren, unüberbrückbaren Schwierigkeiten löst, indem es sie sieht und als Mittel gebraucht, mit dem es einen Moment der Wirklichkeit schafft, und diese Wirklichkeit wiederum ist jener Ruhezustand im Leben, der herrscht, wenn alle Dinge als Teile eines Ganzen zueinander in Beziehung stehen. In einem Gedicht sehen wir sich widersprechende Teile in der Ganzheit des Gedichtes untergebracht, und das Entscheidende ist, daß das Leben für uns unmöglich existieren könnte, wenn es nicht möglich wäre, eine Verbindung zwischen gegensätzlichen und sich widersprechenen Dingen zu entdecken. Die Spannung besteht dabei im Aufeinandertreffen von

between opposites and contradictions which provides the "glue" with which a poem is formed. [1982]

* * *

The literary life is non-existent. If there is anything to point to, it is the acrimonious exchanges and/or silences between writers, who, because of differences in style and thought, see no bridges between them for companionship. Each dwells in an aura of envy, suspiciousness, jealousy and combat. What is the writing for, one may ask. Is it to make other writers jealous and unhappy with themselves? To set them down in their own view. We are not in a golden period by any means.

There is no pleasure in writing. Much that I wrote was out of bitterness with the world that I had come to learn of through my experiences in it and much of that bitterness reads to many like a huge joke on oneself, and they laugh and enjoy the joke which, with time, after the shock wears off, I get to read in the mood they responded to it. Black humor does it.

I've lost all desire to write, it seems. I enjoy doing nothing. I enjoy my body, my food, my leisure time, my ability to take care of my family, my few friends, my few successful poems and readings. I prefer my own counsel. [1984]

* * *

Another explanation for my difficulty in writing poetry these days is the attraction of the world of horror on the outside, its pull keeping me in terror and in terror finding it difficult to be intimate with myself, as I am in writing poetry, I feel abandoned to fear of myself become vulnerable and even impotent as a poet to think of writing as horror hangs over me, with every broadcast, every TV news program, each N.Y. Times. I feel worthless before so much overwhelming news of

Gegensätzen und Widersprüchen, welches den 'Leim' liefert, mit dem ein Gedicht geformt wird. [1982]

* * *

Das literarische Leben existiert derzeit nicht. Wenn es irgend etwas gibt, auf das man hinweisen kann, dann sind es die erbitterten Wortwechsel und/oder das Schweigen der Autoren untereinander, die aufgrund unterschiedlicher Stile und Denkarten keine Brücken der Kollegialität zwischen sich sehen. Jeder hat eine Aura aus Neid, Argwohn, Mißgunst und Kampfgeist um sich. Wozu ist dann das Schreiben gut, könnte man sich da fragen. Sollen damit andere Autoren neidisch und unglücklich über sich selbst gemacht werden? Sie in ihren eigenen Augen herabgesetzt werden. Wir befinden uns keineswegs in einer goldenen Epoche.

Schreiben ist kein Vergnügen. Ich habe vieles aus Bitterkeit über die Welt geschrieben, eine Bitterkeit, die ich durch meine Erfahrungen in ihr kennengelernt habe, und ein großer Teil der Bitterkeit liest sich für viele wie ein großer Witz über einen selbst, und sie lachen und genießen den Witz, den ich, mit der Zeit, nachdem der Schock verflogen ist, in der Stimmung lesen kann, mit der sie darauf reagiert haben. Schwarzer Humor bringt's.

Ich habe anscheinend meine ganze Sehnsucht zu schreiben verloren. Ich genieße es, nichts zu tun. Ich genieße meinen Körper, mein Essen, meine Freizeit, meine Fähigkeit, für die Familie zu sorgen, meine paar Freunde, meine wenigen erfolgreichen Gedichte und Lesungen. Ich bin gerne mein eigener Herr. [1984]

* * *

Eine weitere Erklärung für meine derzeitigen Schwierigkeiten beim Gedichteschreiben ist die Anziehungskraft der Horrorwelt draußen, ihre Anziehung hält mich in Angst und Schrecken, und wenn ich solche Angst habe, finde ich es schwierig, mir selbst nahe zu sein, wie ich es beim Gedichteschreiben bin. Ich fühle mich der Angst vor mir selbst ausgeliefert, werde verletzlich und als Dichter sogar unfähig, an das Schreiben zu denken, solange der Horror über mir hängt, mit jeder Sendung, jedem Nachrichtenprogramm im Fernsehen, jeder Ausgabe der New York Times. Ich fühle mich wertlos vor so vielen überwältigenden Nachrichten von Totschlag,

slaughter, brutality, cynicism, lies, deception, corruption and mania for killing. Where and when can I write intimately when such intimacy mocks me as a travesty of the privacy of the individual who has no privacy, whose privacy is exposed to the mania of killing, of all the other confounding horrors of the day.

Intimacy with oneself in such a life is mockery of what once was unique, invaluable, creative and exciting discovery. So how do I manage to write poetry, anyway, if it is poetry I am writing from time to time? I recover myself for the moment by forgetting my horror in my tension at not writing. That becomes the important thing. To not write is to have lost myself entirely in horror, and I begin to rebel. I will name names, I tell myself. I will speak of myself as a person within a prison. [1985]

American Poetry 3: 2, 1986

Brutalität, Zynismus, Lüge, Betrug, Korruption und Mordlust. Wo und wann kann ich persönlich schreiben, wenn Persönliches solcher Art mich als Travestie der Privatsphäre eines Individuums verspottet, das keine Privatsphäre hat, dessen Privatsphäre von all dem bestürzenden Horror des Tagesgeschehens ausgerechnet dem Wahnsinn des Mordens ausgesetzt ist.

Vertrautheit mit sich selbst in einem solchen Leben spottet allem, was einst eine einzigartige, unschätzbare, kreative und aufregende Entdeckung war. Wie kann ich es also überhaupt auf die Reihe bringen, Lyrik zu schreiben, falls es überhaupt Lyrik ist, was ich von Zeit zu Zeit schreibe? Ich erhole mich momentan dadurch, daß ich in der Anspannung des Nicht-Schreibens meinen Horror vergesse. Das wird zur Hauptsache für mich. Nicht zu schreiben heißt, mich ganz und gar im Horror verloren zu haben, und ich fange an zu rebellieren. Ich werde Namen nennen, sage ich mir selbst. Ich werde von mir selbst als einer Person in einem Gefängnis sprechen. [1985]

Übersetzt von Gabriele Müller

David Ignatow

HELLO, DRUG ADDICT

A prominent poet receives
a national award for the
perfect form of his poems

Hello, drug addict, can you become a poem of perfect form?
Hello, Mafia, can you become a poem of perfect form?
Hello, schizoid person, can you become a poem of perfect form?
Hello, raped girl, can you become a poem of perfect form?
Hello, dead, napalmed man, can you become a poem of perfect form?
Hello, incinerated Jew, can you become a poem of perfect form?
If you can't, then you don't deserve to live. You're dead, don't exist;
we want clean earth; get out, get going, get lost.
We have built a house for ourselves called the Perfect Form
and we're trying to live in it, and if you can't take
your napalmed body and your drug-addicted brain
and make them into a poem of perfect form then you don't belong
here. Go somewhere else. Go to Vietnam, where all
the imperfect bodies are and stay there and don't come back
to this country where only the poem of perfect form is wanted.
That's all we live in; you're a foreigner and we don't want you.
You're a kook and we hate you. You're a shit
and we wipe you off the face of the earth.
If you can't make yourself a poem of perfect form
then you have no right to be in this country.
You're here without a passport. You've lost your citizenship
rights. You're an alien, you're a spy.
You're somebody we hate.

David Ignatow

HALLO, DROGENABHÄNGIGER

Ein berühmter Dichter erhält
einen nationalen Preis für die
perfekte Form seiner Gedichte.

Hallo, Drogenabhängiger, kannst du ein Gedicht von perfekter Form werden?
Hallo, Mafia, kannst du ein Gedicht von perfekter Form werden?
Hallo, schizoide Person, kannst du ein Gedicht von perfekter Form werden?
Hallo, vergewaltigtes Mädchen, kannst du ein Gedicht von perfekter Form werden?
Hallo, toter, im Napalm verglühter Mann, kannst du ein Gedicht von perfekter
[Form werden?
Hallo, verbrannter Jude, kannst du ein Gedicht von perfekter Form werden?
Wenn du es nicht kannst, dann verdienst du nicht zu leben. Du bist tot, existierst
[nicht;
wir wollen eine saubere Erde; geh weg, hau ab, verpiss dich.
Wir haben ein Haus für uns selbst gebaut, das Die Perfekte Form heißt,
und wir versuchen, darin zu leben, und wenn du
deinen Napalm-verbrannten Körper nicht aushältst und dein drogenabhängiges
[Gehirn,
und sie nicht zu einem Gedicht von perfekter Form machen kannst, dann gehörst du
[nicht
hierher. Geh woanders hin. Geh nach Vietnam, wo die ganzen
unperfekten Körper sind, und bleib dort und komm nicht zurück
in dieses Land, wo nur das Gedicht von perfekter Form erwünscht ist.
Nur darin leben wir; du bist ein Fremder, und wir wollen dich nicht.
Du bist ein Bekloppter, und wir hassen dich. Du bist ein Stück Scheiße,
und wir wischen dich von der Erdoberfläche.
Wenn du dich nicht zum Gedicht von perfekter Form machen kannst,
dann hast du kein Recht, in diesem Land zu sein.
Du bist ohne Ausweis hier. Du hast deine Bürger-
rechte verloren. Du bist ein Ausländer, du bist ein Spion.
Du bist einer, den wir hassen.

Hello, poem of perfect form, we're home again to you
and we're going to snuggle up to you.
You give us so much comfort and pleasure.
We can run our hands over your darling self
and feel every bit of you; it's so sensuous and delicious;
it's so distracting from those bastards outside
who want to disturb us with their imperfect poems.
Fuck me, poem of perfect form.
Let me fuck you. We'll fuck each other.
We have each other, right, so let's do all the nasty
things we dream about and we'll have fun and nobody else
will know about it but you and me and me and me and me and you.
Wow. I don't want to hear another word
except your groans and sighs.

1978

Hallo, Gedicht von perfekter Form, wir sind wieder bei dir daheim
und wir werden uns an dich kuscheln.
Du gibst uns so viel Trost und Freude.
Wir können mit unseren Händen über dein bezauberndes Selbst streicheln
und spüren jedes Stück von dir; es ist so sinnlich und köstlich;
es lenkt so sehr von den Arschlöchern draußen ab,
die uns mit ihren unperfekten Gedichten stören wollen.
Fick mich, Gedicht von perfekter Form.
Laß mich dich ficken. Los, wir ficken uns gegenseitig.
Wir haben einander, nicht wahr, also laß uns all die ekligen
Sachen tun, von denen wir träumen, und wir werden Spaß haben, und niemand
[anders
wird etwas davon wissen, außer dir und mir und mir und mir und mir und dir.
Wow. Ich will kein Wort mehr hören
außer deinem Stöhnen und Seufzen.

1978

Ü: G. Müller

Charles Olson

HUMAN UNIVERSE

There are laws, that is to say, the human universe is as discoverable as that other. And as definable.

The trouble has been, that a man stays so astonished he can triumph over his own incoherence, he settles for that, crows over it, and goes at a day again happy he at least makes a little sense. Or if he says anything to another, he thinks it is enough—the struggle does involve such labor and some terror—to wrap it in a little mystery: ah, the way is hard but this is what you find if you go it.

The need now is a cooler one, a discrimination, and then, a shout. Der Weg stirbt, sd one. And was right, was he not? Then the question is: was ist der Weg?

I

The difficulty of discovery (in the close world which the human is because it is ourselves and nothing outside us, like the other) is, that definition is as much a part of the act as is sensation itself, in this sense, that life *is* preoccupation with itself, that conjecture about it is as much of it as its coming at us, its going on. In other words, we are ourselves both the instrument of discovery and the instrument of definition.

Which is of course, why language is a prime of the matter and why, if we are to see some of the laws afresh, it is necessary to examine, first, the present condition of the language—and I mean language exactly in its double sense of discrimination (logos) and of shout (tongue).

We have lived long in a generalizing time, at least since 450 B.C. And it has had its effects on the best of men, on the best of things. Logos, or discourse, for example, has, in that time, so worked its abstractions into our concept and use of

Charles Olson

DAS MENSCHLICHE UNIVERSUM

Es gibt Gesetze, das heißt, es ist genauso möglich, das menschliche Universum zu entdecken wie das andere, und genauso, es zu definieren.

Das Problem ist bislang gewesen, daß der Mensch im Erstaunen darüber verharrt, daß er über seine eigene Zusammenhanglosigkeit triumphieren kann; er gibt sich damit zufrieden, brüstet sich damit und geht auf den Tag los, wieder einmal glücklich darüber, daß er zumindest ein wenig Sinn macht. Oder wenn er irgendetwas zu einem anderen sagt, denkt er, es sei genug — der Kampf bringt ja eine solche Mühe und einigen Schrecken mit sich —, es in ein kleines Geheimnis einzuwickeln: ach, der Weg ist schwer, aber das ist es, was du findest, wenn du ihn gehst.

Das, was wir jetzt brauchen, ist von kühlerer Natur, ist eine Unterscheidung, und dann ein Ruf. *Der Weg stirbt*, sagte einer. Und hatte recht, oder nicht? Dann ist zu fragen: *was ist der Weg?*

I

Die Schwierigkeit der Entdeckung (in der engen Welt, wie sie die menschliche ist, weil wir es selbst sind und nichts außerhalb von uns wie die andere Welt) ist, daß die Definition ebenso Teil dieses Aktes ist wie die Empfindung selbst, in diesem Sinn, daß das Leben die Beschäftigung mit sich selbst *ist*, daß Vermutungen darüber genauso dazugehören wie sein Auf-Uns-Zukommen, wie sein Fortschreiten. Mit anderen Worten, wir selbst sind sowohl das Instrument der Entdeckung als auch das Instrument der Definition.

Das ist natürlich der Grund, warum die Sprache eine Hauptrolle bei der ganzen Angelegenheit spielt und warum, wenn wir denn einige der Gesetze in einem neuen Licht sehen sollen, es notwendig ist, zuerst den gegenwärtigen Zustand der Sprache zu untersuchen — und ich meine Sprache genau in ihrer doppelten Bedeutung als Unterscheidung (Logos) und als Ausruf (Zunge).

Wir haben lange in einer verallgemeinernden Zeit gelebt, mindestens seit 450 vor Christus. Und das hat sich auf die besten Menschen, auf die besten Sachen ausgewirkt. Der Logos oder Diskurs, zum Beispiel, ist in jener Zeit mit seinen

language that language's other function, speech, seems so in need of restoration that several of us go back to hieroglyphs or to ideograms to right the balance. (The distinction here is between language as the act of the instant and language as the act of thought about the instant.)

But one can't any longer, stop there, if one ever could. For the habits of thought are the habits of action, and here, too, particularism has to be fought for, anew. In fact, by the very law of the identity of definition and discovery, who can extricate language from action? (Though it is one of the first false faces of the law which I shall want to try to strike away, it is quite understandable—in the light of this identity—that the Greeks went on to declare all speculation as enclosed in the "UNIVERSE of discourse." It is their word, and the refuge of all metaphysicians since—as though language, too, was an absolute, instead of (as even man is) instrument, and not to be extended, however much the urge, to cover what each, man and language, is in the hands of: what we share, and which is enough, of power and of beauty, not to need an exaggeration of words, especially that spreading one, "universe." For discourse is hardly such, or at least only arbitrarily a universe. In any case, so extended (logos given so much more of its part than live speech), discourse has arrogated to itself a good deal of experience which needed to stay put—needs now to be returned to the only two universes which count, the two phenomenal ones, the two a man has need to bear on because they bear so on him: that of himself, as organism, and that of his environment, the earth and planets.

We stay unaware how two means of discourse the Greeks appear to have invented hugely intermit our participation in our experience, and so prevent discovery. They are what followed from Socrates' readiness to generalize, his willingness (from his own bias) to make a "universe" out of discourse instead of letting it rest in its most serviceable place. (It is not sufficiently observed that logos, and the reason necessary to it, are only a stage which a man must master and not what they

Abstraktionen so tief in unser Konzept und in unsere Verwendung von Sprache eingedrungen, daß die andere Funktion der Sprache, die Rede, so dringend ihrer Wiederherstellung zu bedürfen scheint, daß mehrere von uns zu den Hieroglyphen oder Ideogrammen zurückgegangen sind, um das Gleichgewicht wiederherzustellen. (Die Unterscheidung hier ist die zwischen Sprache als dem Akt des Augenblicks und Sprache als dem Akt des Denkens über den Augenblick.)

Aber man kann da nicht mehr stehenbleiben, falls man das jemals konnte. Denn die Gewohnheiten des Denkens sind die Gewohnheiten des Handelns, und auch hier muß aufs Neue für den Partikularismus gefochten werden. In der Tat, wer kann, nach eben diesem Gesetz der Identität von Definition und Entdeckung, die Sprache vom Handeln ablösen? (Obwohl es eine der ersten Masken des Gesetzes ist, die ich wegzuschlagen versuchen will, ist es ganz verständlich — angesichts dieser Identität —, daß die Griechen als nächstes erklärten, alle Spekulation sei im „UNIVERSUM des Diskurses" eingeschlossen. Es ist ihr Wort und seit damals die Zuflucht aller Metaphysiker — als ob auch die Sprache etwas Absolutes sei, statt (wie es sogar der Mensch ist) ein Instrument, etwas, das nicht so ausgeweitet werden darf, wie stark auch immer der Drang dazu sein mag, daß es das umfaßt, was beide, den Menschen und die Sprache, in den Händen hält: das, was wir teilen und was genug ist, an Kraft und an Schönheit, um keine Übertreibung der Wörter zu brauchen, besonders nicht jenes sich ausbreitende, „Universum". Denn der Diskurs ist kaum ein solches, oder zumindest nur sehr willkürlich ein Universum. Jedenfalls hat der Diskurs, derart ausgeweitet (wobei dem Logos ein so viel größerer Teil davon gegeben wird als der lebendigen Rede), eine ganze Menge an Erfahrung für sich selbst in Beschlag genommen, die an Ort und Stelle hätte belassen werden müssen — und jetzt den beiden einzigen Universen, die zählen, zurückgegeben werden muß, den beiden phänomenalen, den beiden, auf die der Mensch einwirken muß, weil sie so sehr auf ihn einwirken: dem [Universum] seiner selbst, als Organismus, und dem seiner Umgebung, der Erde und Planeten.

Wir sind uns nach wie vor nicht der Tatsache bewußt, wie zwei Mittel des Diskurses, welche die Griechen erfunden zu haben scheinen, sich unserer Teilhabe an unserer Erfahrung ganz gewaltig in den Weg stellen und so Entdeckung verhindern. Sie sind das, was aus Sokrates' Neigung zum Verallgemeinern folgte, seiner Bereitwilligkeit (aus seinem eigenen Vorurteil heraus), ein „Universum" aus dem Diskurs zu machen, anstatt ihn an seiner zweckmäßigsten Stelle zu belassen. (Es wird nicht genügend beachtet, daß der Logos und die dafür notwendige Vernunft nur eine

are taken to be, final discipline. Beyond them is direct perception and the contraries which dispose of argument. The harmony of the universe, and I include man, is not logical, or better, is post-logical, as is the order of any created thing.) With Aristotle, the two great means appear: logic and classification. And it is they that have so fastened themselves on habits of thought that action is interfered with, absolutely interfered with, I should say.

Nor can I let the third of the great Greeks, Plato, go free—he who had more of a sort of latitude and style my tribe of men are apt to indulge him for. His world of Ideas, of forms as extricable from content, is as much and as dangerous an issue as are logic and classification, and they need to be seen as such if we are to get on to some alternative to the whole Greek system. Plato may be a honey-head, as Melville called him, but he is precisely that—treacherous to all ants, and where, increasingly, my contemporaries die, or drown the best of themselves. Idealisms of any sort, like logic and like classification, intervene at just the moment they become more than the means they are, are allowed to become ways as end instead of ways *to* end, END, which is never more than this instant, than you on this instant, than you, figuring it out, and acting, so. If there is any absolute, it is never more than this one, you, this instant, in action.

Which ought to get us on. What makes most acts—of living and of writing—unsatisfactory, is that the person and/or the writer satisfy themselves that they can only make a form (what they say or do, or a story, a poem, whatever) by selecting from the full content some face of it, or plane, some part. And at just this point, by just this act, they fall back on the dodges of discourse, and immediately, they lose me, I am no longer engaged, this is not what I know is the going-on (and of which going-on I, as well as they, want some illumination, and so, some pleasure). It comes out a demonstration, a separating out, an act of classification, and so, a stopping, and all that I know is, it is not there, it has turned false. For any of

Stufe sind, die der Mensch meistern muß, und nicht das, wofür sie gehalten werden, die letztgültige Disziplin. Jenseits davon existieren die direkte Wahrnehmung und die Gegensätze, die unbestreitbar sind. Die Harmonie des Universums, und ich schließe den Menschen ein, ist nicht logisch, oder besser, ist post-logisch, wie es auch die Ordnung eines jeden geschaffenen Dinges ist.) Mit Aristoteles tauchen die beiden großen Verfahren auf: die Logik und die Klassifikation. Und genau sie sind es, die sich in den Gewohnheiten des Denkens so festgesetzt haben, daß das Handeln behindert wird — ja, ich möchte sagen — absolut verhindert wird.

Auch den dritten der großen Griechen, Plato, kann ich nicht frei laufen lassen — er, der mehr so etwas wie Freiheit und Stil hatte und dem meine Zunft deshalb gern mit Nachsicht begegnet. Seine Welt der Ideen, der Formen als ablösbar vom Inhalt, ist ein genauso wichtiger und gefährlicher Punkt, wie es die Logik und die Klassifikation sind, und sie müssen so gesehen werden, wenn wir irgendeiner Alternative zu dem ganzen griechischen System auf die Spur kommen wollen. Plato mag ein Honig-Kopf sein, wie ihn Melville nannte, aber genau das ist er — trügerisch und tückisch für alle Ameisen, und [ein Ort], wo, in zunehmendem Maß, meine Zeitgenossen sterben oder das Beste von sich ersäufen. Idealismen jeder Art, wie die Logik und wie die Klassifikation, treten genau in dem Moment störend dazwischen, in dem sie zu mehr werden als die Mittel, die sie sind, in dem man sie zu Wegen als Endzielen werden läßt, anstatt zu Wegen, *um zu* beenden, zum ENDE, was niemals mehr ist als dieser Augenblick, als du in diesem Augenblick, als du, wenn du über ihn Klarheit gewinnst und wenn du dementsprechend handelst. Falls es irgendein Absolutes gibt, ist es niemals mehr als dieses Eine, du, diesen Augenblick, in Aktion.

Was uns weiterbringen sollte. Was die meisten Taten — des Lebens und des Schreibens — so unbefriedigend macht, ist, daß die Person und/oder der Schriftsteller sich damit zufriedengeben, daß sie nur eine Form machen können (was sie sagen oder tun, oder eine Geschichte, ein Gedicht, was auch immer), indem sie vom ganzen Inhalt eine Seite oder Ebene, irgendeinen Teil, auswählen. Und an genau diesem Punkt, durch genau diese Tat, fallen sie auf die Ausflüchte des Diskurses zurück, und prompt verlieren sie mich, ich bin nicht länger dabei, das ist nicht das, was, wie ich weiß, vor sich geht (und von dem als Vorgang ich, genauso wie sie auch, irgendeine Erleuchtung und somit etwas Vergnügen beziehen will). Heraus kommt eine Demonstration, ein Absondern, ein Akt der Klassifikation, und folglich ein Anhalten, und alles, was ich weiß, ist, es ist nicht da, es ist fehl-

us, at any instant, are juxtaposed to any experience, even an overwhelming single one, on several more planes than the arbitrary and discursive which we inherit can declare.

It is not the Greeks I blame. What it comes to is ourselves, that we do not find ways to hew to experience as it is, in our definition and expression of it, in other words, find ways to stay in the human universe, and not be led to partition reality at any point, in any way. For this is just what we do do, this is the real issue of what has been, and the process, as it now asserts itself, can be exposed. It is the function, *comparison*, or, its bigger name, *symbology*. These are the false faces, too much seen, which hide and keep from use the active intellectual states, metaphor and performance. All that comparison ever does is set up a series of *reference* points: to compare is to take one thing and try to understand it by marking its similarities to or differences from another thing. Right here is the trouble, that each thing is not so much like or different from another thing (these likenesses and differences are apparent) but that such an analysis only accomplishes a *description*, does not come to grips with what really matters: that a thing, any thing, impinges on us by a more important fact, its self-existence, without reference to any other thing, in short, the very character of it which calls our attention to it, which wants us to know more about it, its particularity. This is what we are confronted by, not the thing's "class," any hierarchy, of quality or quantity, but the thing itself, and its *relevance* to ourselves who are the experience of it (whatever it may mean to someone else, or whatever other relations it may have).

There must be a means of expression for this, a way which is not divisive as all the tag ends and upendings of the Greek way are. There must be a way which bears *in* instead of away, which meets head on what goes on each split second, a way which does not—in order to define—prevent, deter, distract, and so cease the act of, discovering.

I have been living for some time amongst a people who are more or less directly the descendants of a culture and a civilization which was a contrary of that

gelaufen. Denn jeder von uns steht, in jedem Augenblick, irgendeiner Erfahrung, ja sogar einer einzigen überwältigenden Erfahrung, auf etlichen Ebenen mehr gegenüber, als die willkürliche und diskursive, die wir geerbt haben, deklarieren kann.

Es sind nicht die Griechen, die ich tadele. Worum es geht, sind wir selbst, daß wir keine Wege finden, uns an die Erfahrung zu halten, wie sie ist, in unserer Definition und unserem Ausdruck von ihr, mit anderen Worten, Wege zu finden, um im menschlichem Universum zu bleiben und nicht dazu geführt zu werden, die Wirklichkeit an irgendeinem Punkt, in irgendeiner Weise aufzuteilen. Denn das ist es genau, was wir wirklich tun, das ist das reale Problem bei dem, was gewesen ist, und der Prozeß, wie er sich derzeit geltend macht, kann aufgedeckt werden. Es ist die Funktion, der *Vergleich*, oder sein imposanterer Name, die *Symbologie*. Dies sind die allzu oft gesehenen Masken, die die aktiven intellektuellen Zustände, Metapher und Performanz, verbergen und ihren Gebrauch verhindern. Alles, was der Vergleich jemals leistet, ist, eine Folge von *Bezugs*punkten aufzustellen: vergleichen meint, eine Sache nehmen und sie zu verstehen versuchen, indem man ihre Ähnlichkeiten mit oder ihre Unterschiede zu einer anderen Sache festhält. Genau hier liegen die Schwierigkeiten: nicht daß jede Sache einer anderen Sache so ähnlich oder von ihr verschieden ist (diese Ähnlichkeiten und Unterschiede sind offensichtlich), sondern daß eine solche Analyse nur eine *Beschreibung* zustande bringt, nicht in den Griff bekommt, was wirklich zählt: daß eine Sache, jede Sache, kraft eines wichtigeren Umstands auf uns einwirkt, nämlich kraft ihrer Selbst-Existenz, ohne Bezug auf irgendeine andere Sache, kurz, genau des Merkmals von ihr, das unsere Aufmerksamkeit auf sie zieht, das uns dazu bringen will, unsere Kenntnis von ihr zu erweitern, von ihr und ihrer Partikularität. Das ist es, womit wir konfrontiert werden, nicht die 'Klasse' der Sache, irgendeine Hierarchie, nach Qualität oder Quantität, sondern die Sache selbst und ihre *Relevanz* für uns, die wir die Erfahrung von ihr sind (was immer sie auch für sonst jemanden bedeuten mag, oder welche anderen Beziehungen auch immer sie haben mag).

Hierfür muß es ein Ausdrucksmittel geben, einen Weg, der nicht teilt, wie es all die Ausläufer und Umkehrungen des griechischen Weges tun. Es muß einen Weg geben, der *hinein-* anstatt wegführt, der geradewegs dem begegnet, was jeden Bruchteil einer Sekunde vor sich geht, einen Weg, der nicht — um zu definieren — zuvorkommt, abhält, ablenkt, und so den Akt des Entdeckens beendet.

Ich habe einige Zeit unter Menschen eines Volkes gelebt, die die mehr oder weniger direkten Nachkommen einer Kultur und einer Zivilisation sind, die ganz

which we have known and of which we are the natural children. The marked thing about them is, that it is only love and flesh which seems to carry any sign of their antecedence, that all the rest which was once a greatness different from our own has gone down before the poundings of our way. And, now, except as their bodies jostle in a bus, or as they disclose the depth and tenacity of love among each other inside a family, they are poor failures of the modern world, incompetent even to arrange that, in the month of June, when the rains have not come far enough forward to fill the wells, they have water to wash in or to drink. They have lost the capacity of their predecessors to do anything in common. But they do one thing no modern knows the secret of, however he is still by nature possessed of it: they wear their flesh with that difference which the understanding that it is common leads to. When I am rocked by the roads against any of them—kids, women, men—their flesh is most gentle, is granted, touch is in no sense anything but the natural law of flesh, there is none of that pull-away which, in the States, causes a man for all the years of his life the deepest sort of questioning of the rights of himself to the wild reachings of his own organism. The admission these people give me and one another is direct, and the individual who peers out from that flesh is precisely himself, is a curious wandering animal like me—it is so very beautiful how animal human eyes are when the flesh is not worn so close it chokes, how human and individuated the look comes out of a human eye when the house of it is not exaggerated.

This is not easy to save from subjectivism, to state so that you understand that this is not an observation but a first law to a restoration of the human house. For what is marked about these Lermeros with whom I live (by contrast, for example, to the people of the city nearby) is that, here, the big-eared, small-eyed creatures stay as the minority they must always have been before garages made them valuable and allowed them out of their holes to proliferate and overrun the earth. Nothing is accident, and man, no less than nature, does nothing without plan or the discipline to make plan fact. And if it is true that we now live in fear of our

das Gegenteil von dem war, was wir kennen und wovon wir die natürlichen Kinder sind. Das Besondere an ihnen ist, daß es nur die Liebe und das Fleisch sind, die irgendein Zeichen ihres früheren Vorrangs zu tragen scheinen, daß all das übrige, das einst eine Größe ausmachte, die von unserer verschieden war, vor dem Stampfen unseres Weges untergegangen ist. Und, jetzt, außer wenn ihre Körper sich im Gedränge eines Autobusses anstoßen oder wenn sie die Tiefe und Unerschütterlichkeit ihrer gegenseitigen Liebe innerhalb einer Familie zeigen, sind sie arme Versager der modernen Welt, nicht einmal fähig, dafür zu sorgen, daß sie, im Monat Juni, wenn die Regenfälle nicht weit genug gelangt sind, um die Brunnen zu füllen, Wasser zum Sich-Waschen und zum Trinken haben. Sie haben die Fähigkeit ihrer Vorfahren verloren, irgendetwas gemeinsam zu tun. Aber sie tun etwas, von dem kein Heutiger das Geheimnis kennt, wie sehr er auch immer noch von Natur aus damit ausgestattet ist: sie tragen ihr Fleisch mit jenem Unterschied, zu dem das Wissen, daß es etwas Gewöhnliches und Gemeinsames ist, führt. Wenn ich unterwegs im Bus gegen einen von ihnen geschaukelt werde — ein Kind, eine Frau, einen Mann —, so ist ihr Fleisch ganz sanft, wird gewährt; Berührung ist in keiner Hinsicht etwas anderes als das Naturgesetz des Fleisches, da gibt es nicht das Wegrücken, das in den Staaten einen Menschen sein ganzes Leben lang dazu bringt, seine Rechte auf die ungehemmte Ausdehnung seines eigenen Organismus zutiefst in Frage zu stellen. Der Zugang, den diese Leute mir und sich gegenseitig gewähren, ist direkt, und das Individuum, das aus diesem Fleisch hervorschaut, ist genau es selbst, ist ein neugieriges, wanderndes Tier wie ich — es ist so wunderschön, wie tierhaft menschliche Augen sind, wenn das Fleisch nicht so eng getragen wird, daß es erstickt, wie menschlich und individuell der Blick aus einem menschlichen Auge kommt, wenn sein Haus nicht zu wichtig genommen wird.

Es ist nicht leicht, dies vor Subjektivismus zu bewahren, so zu formulieren, daß du verstehst, daß dies nicht eine Beobachtung ist, sondern ein erstes Gesetz zur Wiederherstellung des menschlichen Hauses. Denn was an diesen Lermeros, bei denen ich lebe, so bemerkenswert ist (im Gegensatz beispielsweise zu den Leuten in der nahegelegenen Stadt), ist dies, daß hier die großohrigen, kleinäugigen Wesen die Minderheit bleiben, die sie schon immer gewesen sein müssen, bevor Autowerkstätten sie wichtig werden ließen und es ihnen erlaubten, aus ihren Löchern zu kriechen, um sich zu vermehren und die Erde zu überrennen. Nichts ist zufällig, und der Mensch, nicht minder als die Natur, tut nichts ohne Plan oder die Disziplin, um aus einem Plan eine Tatsache zu machen. Und falls es wahr ist, daß wir

own house, and can easily trace the reason for it, it is also true that we can trace reasons why those who do not or did not so live found out how to do other than we.

My assumption is, that these contemporary Maya are what they are because once there was a concept at work which kept attention so poised that (1) men were able to stay so interested in the expression and gesture of all creatures, including at least three planets in addition to the human face, eyes and hands, that they invented a system of written record, now called hieroglyphs, which, on its very face, is verse, the signs were so clearly and densely chosen that, cut in stone, they retain the power of the objects of which they are the images; (2) to mass stone with sufficient proportion to decorate a near hill and turn it into a firetower or an observatory or one post of an enclosure in which people, favored by its shadows, might swap caymotes for sandals; and (3) to fire clay into pots porous enough to sieve and thus cool water, strong enough to stew iguana and fish, and handsome enough to put ceremony where it also belongs, in the most elementary human acts. And when a people are so disposed, it should come as no surprise that, long before any of these accomplishments, the same people did an improvement on nature—the domestication of maize—which remains one of the world's wonders, even to a nation of Burbanks, and that long after all their accomplishments, they still carry their bodies with some of the savor and the flavor that the bodies of the Americans are as missing in as is their irrigated lettuce and their greenpicked refrigerator-ripened fruit. For the truth is, that the management of external nature so that none of its virtu is lost, in vegetables or in art, is as much a delicate juggling of her content as is the same juggling by any one of us of our own. And when men are not such jugglers, are not able to manage a means of expression the equal of their own or nature's intricacy, the flesh does choke. The notion of fun comes to displace work as what we are here for. Spectatorism crowds out participation as the condition of culture. And bonuses and prizes are the rewards of labor contrived by

jetzt in Angst vor unserem eigenen Haus leben und den Grund dafür leicht aufspüren können, so ist es auch wahr, daß wir Gründe dafür aufspüren können, warum jene, die nicht so leben oder lebten, herausgefunden haben, wie sie es anders machen können.

Es ist meine Vermutung, daß diese heutigen Maya das sind, was sie sind, weil einst ein Konzept wirksam war, das die Aufmerksamkeit auf eine Weise aufrechterhielt, daß (1) die Menschen fähig waren, so interessiert an Ausdruck und Gebärde aller Kreatur zu bleiben, einschließlich zumindest dreier Planeten und zusätzlich zum menschlichen Gesicht, den Augen und Händen, daß sie ein System der schriftlichen Aufzeichnung erfanden — heute Hieroglyphen genannt, das augenscheinlich Dichtung ist, die Zeichen wurden so klar und so dicht gewählt, daß sie, in Stein geschnitten, die Kraft der Dinge bewahren, deren Bilder sie sind; (2) Stein in genügender Proportionierung aufzuhäufen, um einen nahen Hügel zu schmücken und zu einem Feuerausguck oder einem Observatorium oder einem Wachturm eines eingefriedeten Raumes zu machen, in dem Menschen, begünstigt von seinem Schatten, camotes gegen Sandalen tauschen konnten; und (3) Ton zu Töpfen zu brennen, die porös genug waren, um Wasser durchdringen zu lassen und es somit zu kühlen, stark genug, um Leguan oder Fisch zu schmoren, und schön genug, um Zeremonie da hineinzulegen, wohin sie ebenfalls gehört, nämlich in die elementarsten menschlichen Handlungen. Und wenn ein Volk so veranlagt ist, sollte es nicht überraschen, daß, lange vor irgendeiner dieser Errungenschaften, dasselbe Volk eine Verbesserung der Natur zuwegebrachte — die Domestizierung des Maises —, die eines der Weltwunder bleibt, sogar für ein Volk von Burbanks, und daß sie, lange nach all ihren Errungenschaften, ihre Körper immer noch mit etwas von dem Geschmack und dem Duft tragen, der den Körpern der Amerikaner genauso fehlt wie ihrem bewässerten Kopfsalat und ihrem grün gepflückten, im Kühlschrank gereiften Obst. Denn die Wahrheit ist, daß ein Umgang mit der äußeren Natur, der nichts von ihrer Kraft verlorengehen läßt, im Gemüse oder in der Kunst, ebenso ein behutsames Jonglieren mit ihrem Inhalt ist, wie es das nämliche Jonglieren von irgendjemand von uns mit unserem eigenen Inhalt ist. Und wenn die Menschen keine solchen Jongleure sind, nicht fähig sind, mit einem Ausdrucksmittel umzugehen, das der Kompliziertheit ihrer selbst oder der Natur gleichkommmt, erstickt das Fleisch. Die Vorstellung, Spaß haben zu wollen, ersetzt dann die Arbeit als das, wozu wir hier sind. Zuschauerei verdrängt Teilnahme als die Grundlage unserer Kultur. Und Bonusse und Preise sind die Belohnungen der Arbeit, die die Geschäfts-

the monopolies of business and government to protect themselves from the advancement in position of able men or that old assertion of an inventive man, his own shop. All individual energy and ingenuity is bought off—at a suggestion box or the cinema. Passivity conquers all. Even war and peace die (to be displaced by world government?) and man reverts to only two of his components, inertia and gas.

It is easy to phrase, too easy, and we have had enough of bright description. To say that in America the goods are as the fruits, and the people as the goods, all glistening but tasteless, accomplishes nothing in itself, for the overwhelming fact is, that the rest of the world wants nothing but to be the same. Value is perishing from the earth because no one cares to fight down to it beneath the glowing surfaces so attractive to all. Der Weg stirbt.

II

Can one restate man in any way to repossess him of his dynamic? I don't know. But for myself a first answer lies in his systemic particulars. The trouble with the inherited formulations which have helped to destroy him (the notion of himself as the center of phenomenon by fiat or of god as the center and man as god's chief reflection) is that both set aside nature as an unadmitted or suppressed third party, a sort of Holy Ghost which was allowed in once to touch men's tongues and then, because the fire was too great, was immediately banished to some sort of half place in between god and the devil—who actually, of course, thereby became the most powerful agent of all. The result, we have been the witnesses of: discovering this discarded thing nature, has run away with everything. Tapping her power, fingering her like a child, giving her again her place, but without somehow, remembering what truth there was in man's centering the use of anything, god, devil, or holy

und Regierungsmonopole ausgeklügelt haben, um sich vor dem Aufstieg fähiger Menschen zu schützen oder vor jener [Form der] Selbstbehauptung des erfindungsreichen Menschen, seinem eigenen Geschäft. Alle individuelle Energie und Findigkeit wird aufgekauft — durch einen Kasten für Verbesserungsvorschläge oder im Kino. Passivität erobert alles. Sogar Krieg und Frieden sterben (um von einer Weltregierung ersetzt zu werden?), und der Mensch verwandelt sich zurück in nur zwei seiner Komponenten, Trägheit und Blähungen.

Es ist leicht in Worte zu fassen, zu leicht, und wir haben genug von leuchtenden Beschreibungen. Zu sagen, daß die Waren in Amerika wie die Früchte sind, und die Menschen wie die Waren, über und über glänzend, aber geschmacklos, bewirkt für sich allein nichts, denn die überwältigende Tatsache ist, daß der Rest der Welt nichts anderes will, als genauso zu sein. Das Wertvolle verschwindet von der Erde, weil niemandem etwas daran liegt, sich bis zu ihm hinunterzukämpfen unterhalb der glänzenden Oberflächen, die für alle so attraktiv sind. *Der Weg stirbt.*

II

Kann man den Menschen in irgendeiner Weise neu formulieren, um ihn wieder in den Besitz seiner Dynamik zu bringen? Ich weiß es nicht. Aber für mich liegt eine erste Antwort in seinen systemischen Einzelheiten. Das Problem mit den überkommenen Formulierungen, die geholfen haben, ihn zu zerstören (die Vorstellung von ihm als — per Gebot — dem Mittelpunkt der phänomenalen Welt oder von Gott als dem Mittelpunkt und dem Menschen als Gottes wichtigstem Spiegelbild), ist, daß in beiden die Natur als eine nicht zugegebene oder unterdrückte dritte Beteiligte beiseite geschoben wird, als eine Art Heiliger Geist, der einmal eingelassen wurde, um die Zungen der Menschen zu berühren, und dann, weil das Feuer zu groß war, sofort auf einen Zwischenplatz zwischen Gott und dem Teufel verbannt wurde — der natürlich dadurch in Wirklichkeit zur mächtigsten Triebkraft von allen wurde. Das Ergebnis haben wir als Zeugen mitverfolgt: dadurch, daß sie diese ausrangierte Sache Natur entdeckt hat, hat die Wissenschaft alles an sich gerissen. Dadurch, daß sie ihre Kraft angezapft hat, daß sie sie wie ein Kind befingert hat, ihr wieder ihren Platz gegeben hat, aber irgendwie ohne sich daran zu erinnern, welche Wahrheit darin lag, daß der Mensch den Nutzen von allem, von Gott, dem Teufel

ghost, in himself, science has upset all balance and blown value, man's peculiar responsibility, to the winds.

If unselectedness is man's original condition (such is more accurate a word than that lovely riding thing, chaos, which sounds like what it is, the most huge generalization of all, obviously making it necessary for man to invent a bearded giant to shape it for him) but if likewise, selectiveness is just as originally the impulse by which he proceeds to do something about the unselectedness, then one is forced, is one not, to look for some instrumentation in man's given which makes selection possible. And it has gone so far, that is, science has, as to wonder if the fingertips, are not very knowing knots in their own rights, little brains (little photo-electric cells, I think they now call the skin) which, immediately, in responding to external stimuli, make decisions! It is a remarkable and usable idea. For it is man's first cause of wonder how rapid he is in his taking in of what he does experience.

But when you have said that, have you not done one of two things, either forever damned yourself by making the "soul" mechanical (it has long been the soul which has softly stood as a word to cover man as a selecting internal reality posed dangerously in the midst of those externals which the word chaos generously covers like Williams' paint) or you have possibly committed a greater crime. You have allowed that external reality is more than merely the substance which man takes in. By making the threshold of reception so important and by putting the instrumentation of selection so far out from its traditional place (the greatest humanist of them all opened a sonnet, "Poor soul, the centre of my sinful earth"), you have gone so far as to imply that the skin itself, the meeting edge of man and external reality, is where all that matters does happen, that man and external reality are so involved with one another that, for man's purposes, they had better be taken as one.

oder dem heiligen Geist, auf sich selbst als Mittelpunkt bezog, hat die Wissenschaft jegliches Gleichgewicht zerstört und den Wert, die dem Menschen besondere Verantwortung, in alle Winde zerstreut.

Wenn Nicht-Selektiertheit die ursprüngliche Verfassung des Menschen ist (das ist ein genaueres Wort als jenes hübsche umherschweifende Ding, Chaos, das sich nach dem anhört, was es auch ist, nämlich die umfassendste aller Verallgemeinerungen, die es offensichtlich für den Menschen notwendig gemacht hat, einen bärtigen Riesen zu erfinden, um es für ihn zu formen), aber wenn gleichermaßen der Hang zum Auswählen der genauso ursprüngliche Impuls ist, nach dem er vorgeht, um etwas an der Nicht-Selektiertheit zu ändern, dann ist man gezwungen, nicht wahr, in dem, was dem Menschen gegeben ist, nach irgendeinem Instrumentarium zu suchen, welches die Auswahl möglich macht. Und man, d.h. die Naturwissenschaft, ist so weit gegangen, sich zu fragen, ob nicht die Fingerspitzen, für sich selbst betrachtet, sehr intelligente Knoten sind, kleine Gehirne (kleine photoelektrische Zellen, glaube ich, nennt man jetzt die Haut), die, auf der Stelle, im Respons auf äußere Stimuli, Entscheidungen treffen! Das ist eine bemerkenswerte und brauchbare Vorstellung. Denn der erste Anlaß zum Staunen für den Menschen ist, wie schnell er das, was er erfährt, in sich aufnimmt.

Aber wenn du das gesagt hast, hast du dann nicht eines von zwei Dingen getan, entweder dich für immer verdammt, indem du die 'Seele' zu etwas Mechanischem gemacht hast (es ist lange Zeit die Seele gewesen, die als ein Wort leise bereitgestanden hat, um den Menschen als eine selektierende innere Wirklichkeit zu erfassen, die gefährlich inmitten jener äußeren Dinge plaziert war, welche das Wort Chaos großzügig erfaßt und überdeckt wie Williams' Anstreichfarbe), oder du hast möglicherweise ein noch größeres Verbrechen begangen. Du hast zugestanden, daß die äußere Wirklichkeit mehr als nur die Substanz ist, die der Mensch aufnimmt. Indem du die Schwelle der Aufnahme so wichtig gemacht hast und indem du das Instrumentarium der Selektion so weit weg von seinem traditionellen Ort verlegt hast (der größte Humanist von allen begann ein Sonett mit, „Arme Seele, der Mittelpunkt meiner sünd'gen Erde"), bist du so weit gegangen, zu implizieren, daß die Haut selbst, die Grenze der Begegnung zwischen Mensch und äußerer Wirklichkeit, der Ort ist, wo alles, was zählt, geschieht, daß der Mensch und die äußere Wirklichkeit solchen Anteil aneinander haben, daß man sie besser, für die Zwecke des Menschen, als eine Einheit betrachtet.

It is some such crime by which I am willing to hazard a guess at a way to restore to man some of his lost relevance. For this metaphor of the senses—of the literal speed of light by which a man absorbs, instant on instant, all that phenomenon presents to him—is a fair image as well, my experience tells me, of the ways of his inner energy, of the ways of those other things which are usually, for some reason, separated from the external pick-ups—his dreams, for example, his thoughts (to speak as the predecessors spoke), his desires, sins, hopes, fears, faiths, loves. I am not able to satisfy myself that these so-called inner things are so separable from the objects, persons, events which are the content of them and by which man represents or re-enacts them despite the suck of symbol which has increased and increased since the great Greeks first promoted the idea of a transcendent world of forms. What I do see is that each man does make his own special selection from the phenomenal field, and it is thus that we begin to speak of personality, however I remain unaware that this particular act of individuation is peculiar to man, observable as it is in individuals of other species of nature's making (it behooves man now not to separate himself too jauntily from any of nature's creatures).

Even if one does follow personality up, does take the problem further in to those areas of function which may seem more peculiarly human (at least are more peculiarly the concern of a humanist), I equally cannot satisfy myself of the gain in thinking that the process by which man transposes phenomenon to his use is any more extricable from reception than reception itself is from the world. What happens at the skin is more like than different from what happens within. The process of image (to be more exact about transposition than the "soul" allows or than the analysts do with their tricky "symbol-maker") cannot be understood by separation from the stuff it works on. Here again, as throughout experience, the law remains, form is not isolated from content. The error of all other metaphysic is descriptive, is the profound error that Heisenberg had the intelligence to admit in his principle that a thing can be measured in its mass only by arbitrarily assuming a stopping of

Ein solches Verbrechen begehe ich, wenn ich nun eine Vermutung über einen Weg wagen will, der dem Menschen wieder zu einem Teil seiner verlorenen Bedeutung verhelfen könnte. Denn diese Metapher von den Sinnen — der buchstäblichen Lichtgeschwindigkeit, mit der ein Mensch, Augenblick für Augenblick, all das absorbiert, was die Phänomene ihm präsentieren — ist auch, wie mir meine Erfahrung sagt, ein gutes Bild für die Wege seiner inneren Energie, für die Wege jener anderen Dinge, die gewöhnlich, aus irgendeinem Grund, von dem, was von außen aufgelesen wird, getrennt werden — für seine Träume zum Beispiel, seine Gedanken (um so zu sprechen, wie die Vorgänger sprachen), sein Verlangen, seine Sünden, Hoffnungen, Ängste, für seinen Glauben und seine Liebe. Ich kann mich nicht damit zufriedengeben, daß diese sogenannten inneren Dinge derart ablösbar von den Gegenständen, Personen und Ereignissen sind, die ihren Inhalt ausmachen und durch die der Mensch sie darstellt oder nachvollzieht, trotz des Symbolsoges, der stärker und stärker geworden ist, seitdem die großen Griechen als erste die Vorstellung einer transzendenten Welt der Formen verbreiteten. Was ich sehe ist, daß jeder Mensch seine eigene besondere Auswahl aus dem phänomenalen Feld trifft, und so kommt es, daß wir von der Persönlichkeit zu sprechen beginnen, wenn ich auch immer noch nicht einsehe, daß dieser besondere Akt der Individuation für den Menschen spezifisch ist, läßt er sich doch ebenso an Individuen anderer von der Natur geschaffener Arten beoboachten (es steht dem Menschen heutzutage gut an, sich nicht zu leichtfertig von irgendeinem Geschöpf der Natur zu distanzieren).

Selbst wenn man sich mit der Persönlichkeit näher beschäftigt, das Problem auf jene Funktionsbereiche ausdehnt, die spezifischer menschlich scheinen mögen (zumindest das spezifischere Anliegen eines Humanisten sind), bin ich genausowenig von irgendeinem Vorteil der Auffassung überzeugt, daß der Prozeß, durch den der Mensch sich die phänomenale Welt zu seinem Gebrauch umsetzt, klarer von der Rezeption abgelöst werden kann als die Rezeption selbst von der Welt. Was auf der Haut geschieht, ist dem, was innen geschieht, ähnlicher als davon verschieden. Der Prozeß des Bildes (um die Umsetzung genauer zu erfassen, als es die 'Seele' zuläßt oder als es die Psychoanalytiker mit ihrem problematischen 'Symbol-Macher' tun) kann nicht durch eine Ablösung von dem Stoff verstanden werden, den er verarbeitet. Auch hier, wie in aller Erfahrung, gilt das Gesetz: die Form ist vom Inhalt nicht isoliert. Der Irrtum aller anderen Metaphysik ist deskriptiv, ist der große Irrtum, den zuzugeben Heisenberg die Intelligenz hatte, als er das Prinzip aufstellte, daß die Masse eines Gegenstandes nur gemessen werden kann, wenn man will-

its motion, or in its motion only by neglecting, for the moment of the measuring, its mass. And either way, you are failing to get what you are after—so far as a human being goes, his life. There is only one thing you can do about kinetic, reenact it. Which is why the man said, he who possesses rhythm possesses the universe. And why art is the only twin life has—its only valid metaphysic. Art does not seek to describe but to enact. And if man is once more to possess intent in his life, and to take up the responsibility implicit in his life, he has to comprehend his own process as intact, from outside, by way of his skin, in, and by his own powers of conversion, out again. For there is this other part of the motion which we call life to be examined anew, that thing we overlove, man's action, that tremendous discharge of force which we overlove when we love it for its own sake but which (when it is good) is the equal of all intake plus all transposing.

It deserves this word, that it is the equal of its cause only when it proceeds unbroken from the threshold of a man through him and back out again, without loss of quality, to the external world from which it came, whether that external world take the shape of another human being or of the several human beings hidden by the generalization "society" or of things themselves. In other words, the proposition here is that man at his peril breaks the full circuit of object, image, action at any point. The meeting edge of man and the world is also his cutting edge. If man is active, it is exactly here where experience comes in that it is delivered back, and if he stays fresh at the coming in he will be fresh at his going out. If he does not, all that he does inside his house is stale, more and more stale as he is less and less acute at the door. And his door is where he is responsible to more than himself. Man does influence external reality, and it can be stated without recourse to the stupidities of mysticism (which appears to love a mystery as much outside as it does in). If man chooses to treat external reality any differently than as part of his own process, in other words as anything other than relevant to his own inner life,

kürlich eine Unterbrechung seiner Bewegung annimmt, oder seine Bewegung nur dann, wenn man, für den Moment des Messens, seine Masse außer acht läßt. In beiden Fällen gelingt es dir nicht, das zu bekommen, hinter dem du her bist — soweit es ein Menschenwesen betrifft, sein Leben. Es gibt nur eines, was du mit der Kinetik tun kannst, sie nachvollziehen. Weshalb der Mann sagte: derjenige, der Rhythmus besitzt, besitzt das Universum, und weshalb die Kunst das einzige Gegenstück ist, das das Leben hat — seine einzige gültige Metaphysik. Die Kunst sucht nicht zu beschreiben, sondern zu vollziehen. Und wenn der Mensch erneut ein ernsthaftes Streben in seinem Leben besitzen und die in seinem Leben angelegte Verantwortung auf sich nehmen soll, so muß er seinen eigenen Vorgang als intakt begreifen, von außen, über seine Haut, hinein, und durch seine eigenen Kräfte der Umsetzung erneut nach außen. Denn da gibt es diesen anderen neu zu untersuchenden Teil der Bewegung, die wir das Leben nennen, die Sache, die wir zu sehr lieben, das Handeln der Menschen, jene gewaltige Kraftentladung, die wir zu sehr lieben, wenn wir sie um ihrer selbst willen lieben, aber die (wenn sie gut ist) allem Aufgenommenen plus aller Umsetzung gleich ist.

Sie verdient dieses Wort, daß sie ihrer Ursache gleichwertig ist, nur dann, wenn sie ungebrochen von der Schwelle eines Menschen durch ihn hindurch und wieder aus ihm hervorgeht, ohne Qualitätsverlust, zurück in die Welt, aus der sie kam, ganz gleich, ob diese äußere Welt nun die Form eines anderen Menschen annimmt oder jener mehreren Menschen, die sich hinter der Verallgemeinerung 'die Gesellschaft' verbergen, oder die der Dinge selbst. Mit anderen Worten, die These hier lautet, daß der Mensch nur auf seine eigene Gefahr den geschlossenen Stromkreis von Gegenstand, Bild und Handlung an irgendeiner Stelle unterbrechen kann. Der Berührungspunkt des Menschen mit der Welt ist auch seine Messerschneide. Wenn der Mensch aktiv ist, wird die Erfahrung genau da, wo sie eindringt, auch wieder zurückgegeben, und wenn er beim Eindringen frisch bleibt, wird er auch bei seinem Austritt frisch sein. Wenn er das nicht tut, ist alles, was er in seinem Haus tut, abgestanden, um so abgestandener, je weniger aufmerksam er an seiner Tür ist. Und an dieser Tür ist er für mehr als nur für sich selbst verantwortlich. Der Mensch beeinflußt die äußere Wirklichkeit, und das kann ohne Rückgriff auf die Dummheiten des Mystizismus festgestellt werden (der das Geheimnisvolle draußen wie drinnen gleichermaßen zu lieben scheint). Wenn der Mensch sich dafür entscheidet, die äußere Wirklichkeit irgendwie anders denn als Teil seines eigenen Vorgangs zu behandeln, mit anderen Worten, als irgend etwas anderes als das, was für sein

then he will (being such a froward thing, and bound to use his energy willy-nilly, nature is so subtle) use it otherwise. He will use it just exactly as he has used it now for too long, for arbitrary and willful purposes which, in their effects, not only change the face of nature but actually arrest and divert her force until man turns it even against herself, he is so powerful, this little thing. But what little willful modern man will not recognize is, that when he turns it against her he turns it against himself, held in the hand of nature as man forever is, to his use of himself if he choose, to his disuse, as he has.

What gets me is, how man refuses to acknowledge the consequences of his disposing of himself at his own entrance—as though a kiss were a cheap thing, as though he were. He will give a Rimbaud a lot of lip and no service at all, as though Rimbaud were a sport of nature and not a proof. Or a people different from himself—they will be the subject of historians' studies or of tourists' curiosity, and be let go at that, no matter how much they may disclose values he and his kind, you would think, could make use of. I have found, for example, that the hieroglyphs of the Maya disclose a placement of themselves toward nature of enormous contradiction to ourselves, and yet I am not aware that any of the possible usages of this difference have been allowed to seep out into present society. All that is done is what a Toynbee does, diminish the energy once here expended into the sieve phonetic words have become to be offered like one of nature's pastes that we call jewels to be hung as a decoration of knowledge upon some Christian and therefore eternal and holy neck. It is unbearable what knowledge of the past has been allowed to become, what function of human memory has been dribbled out to in the hands of these learned monsters whom people are led to think "know." They know nothing in not knowing how to reify what they do know. What is worse, they do not know how to pass over to us the energy implicit in any high work of the past because they purposely destroy that energy as dangerous to the states for

eigenes inneres Leben relevant ist, dann wird er (da er so ein eigensinniges Ding ist und seine Energie wohl oder übel gebrauchen muß, die Natur ist so raffiniert) sie anders gebrauchen. Er wird sie genauso gebrauchen, wie er sie jetzt schon zu lange gebraucht hat, für willkürliche und mutwillige Zwecke, die, in ihren Auswirkungen, nicht nur das Gesicht der Natur verändern, sondern tatsächlich deren Kraft aufhalten und ablenken, bis sie der Mensch sogar gegen sie selbst wendet, er ist so mächtig, dieses kleine Ding. Aber was der kleine eigenwillige moderne Mensch nicht wahrhaben will, ist, daß, wenn er sie gegen sie wendet, er sie gegen sich selbst wendet, er, der in der Hand der Natur ist, wie es der Mensch nun einmal ewig sein wird, zu seinem eigenen Nutzen, wenn er sich dafür entscheiden würde, zu seinem Un-Nutzen, wie er sich entschieden hat.

Was mich aufregt, ist, wie sich der Mensch weigert, die Folgen davon anzuerkennen, daß er sich selbst an seinem eigenen Eingang wegwirft — als ob ein Kuß eine billige Sache wäre, als ob er selbst es wäre. Er wird einem Rimbaud gegenüber eine kesse Lippe riskieren und überhaupt kein Bekenntnis für ihn ablegen, als ob Rimbaud ein Spiel der Natur wäre und kein Beweis. Oder ein Volk, das von ihm selbst verschieden ist — sie werden der Gegenstand von Historikerstudien oder Touristenneugier sein und damit abgetan werden, ganz gleich, wie sehr sie Werte offenbaren mögen, die er und seine Art, so möchte man meinen, gut gebrauchen könnten. Ich habe zum Beispiel herausgefunden, daß die Hieroglyphen der Maya eine Stellung gegenüber der Natur offenbaren, die uns ganz gewaltig widerspricht, und trotzdem ist mir nicht bekannt, daß irgendwelche der möglichen Nutzanwendungen dieses Unterschieds in die gegenwärtige Gesellschaft durchsickern konnten. Alles, was man tut, ist das, was ein Toynbee tut, nämlich die Energie, die hier früher einmal aufgewendet wurde, in das Sieb hineinzuverdünnen, zu dem die phonetischen Wörter geworden sind, um wie eines der Imitate der Natur, die wir Juwelen nennen, präsentiert und als Bildungsschmuck um irgendeinen christlichen und demnach ewigen und heiligen Hals gehängt zu werden. Es ist unerträglich, wozu man das Wissen der Vergangenheit verkommen ließ, welche Leistungsfunktion des menschlichen Gedächtnisses man durch die Hände dieser gelehrten Monster tropfen ließ, von denen man die Menschen glauben macht, sie 'wüßten'. Sie wissen nichts, da sie nicht wissen, wie sie das, was sie wissen, reifizieren können. Was schlimmer ist, sie wissen auch nicht, wie sie uns die Energie, die in jedem großen Werk der Vergangenheit angelegt ist, übermitteln können, weil sie diese Energie vorsätzlich zerstören, als eine Gefahr für die Staaten, für die sie arbeiten —

which they work—which it is, for any concrete thing is a danger to rhetoricians and politicians, as dangerous as a hard coin is to a banker. And the more I live the more I am tempted to think that the ultimate reason why man departs from nature and thus departs from his own chance is that he is part of a herd which wants to do the very thing which nature disallows—that energy can be lost. When I look at the filth and lumber which man is led by, I see man's greatest achievement in this childish accomplishment—that he damn well can, and does, destroy destroy destroy energy every day. It is too much. It is too much to waste time on, this idiot who spills his fluids like some truculent and fingerless chamaco hereabouts who wastes water at the pump when birds are dying all over the country in this hottest of the months and women come in droves in the morning begging for even a tasa of the precious stuff to be poured in the amphoras they swing on their hips as they swing their babies. Man has made himself an ugliness and a bore.

It was better to be a bird, as these Maya seem to have been, they kept moving their heads so nervously to stay alive, to keep alerted to what they were surrounded by, to watch it even for the snake they took it to be or that larger bird they had to be in awe of, the zopalote who fed on them when they were dead or whom they looked at of a morning in a great black heap like locusts tearing up a deer had broken his wind or leg in the night. Or even Venus they watched, as though they were a grackle themselves and could attack her vertically in her house full of holes like a flute through which, they thought, when she had the upper hand she spread down on them, on an east wind, disease and those blows on their skin they call granitos. When she was new, when she buzzed the morning sky, they hid in their houses for fear of her, Shoosh Ek, for fear of her bite, the Wasp she was, the way she could throw them down like that electrical stick which, last year, pinched one of these fishermen on his cheek, in all the gulf hit him as he sat in the prow of his cayuco with a line out for dogfish of a day and laid him out dead, with no more mark

was sie ja auch ist, denn jedes konkrete Ding ist eine Gefahr für die Rhetoriker und die Politiker, so gefährlich wie eine bare Münze für den Bankier. Und je länger ich lebe, um so mehr bin ich zu glauben versucht, daß der letzte Grund, warum sich der Mensch von der Natur trennt und sich somit von seiner eigenen Chance trennt, darin liegt, daß er Teil einer Herde ist, die gerade das tun will, was die Natur nicht zuläßt — nämlich daß Energie verloren werden kann. Wenn ich mir den Dreck und das Gerümpel ansehe, von dem sich der Mensch führen läßt, dann sehe ich des Menschen größte Errungenschaft in dieser kindischen Fertigkeit, Energie Tag für Tag zu zerstören, zu zerstören, zu zerstören — das kann er verdammt gut und er tut es auch. Das ist zuviel. Es ist zuviel, um überhaupt noch Zeit darauf zu verschwenden, auf diesen Idioten, der seine Körpersäfte ausfließen läßt wie irgendein wilder und fingerloser chamaco hierzulande, der Wasser an der Pumpe verschwendet, wenn die Vögel in diesem heißesten Monat im ganzen Land sterben und die Frauen am Morgen in Scharen kommen und darum bitten, wenigstens eine tasa des wertvollen Zeugs in die Amphoren gegossen zu bekommen, die sie auf ihren Hüften schaukeln, wie sie auch ihre Babys schaukeln. Der Mensch hat sich zu einer Häßlichkeit und einer Anöde gemacht.

Es war besser, ein Vogel zu sein, wie es diese Maya anscheinend gewesen sind, sie bewegten ihre Köpfe ständig in solcher Nervosität, um am Leben zu bleiben, um wachsam für das zu sein, wovon sie umgeben waren, um es im Auge zu behalten, gerade wegen der Schlange, für die sie es hielten, oder wegen jenes größeren Vogels, vor dem sie Scheu haben mußten, des zopilote, der sich von ihnen nährte, wenn sie tot waren, oder den sie eines Morgens betrachteten in einer großen, schwarzen,. Heuschrecken gleichenden Menge, wie sie einen Hirsch zerrissen, der in der Nacht an Darmwinden eingegangen war oder das Bein gebrochen hatte. Oder sie beobacheten sogar Venus, als ob sie selbst eine Amsel wären und sie nach oben in ihrem Haus voller Löcher angreifen könnten, das wie eine Flöte war, durch die jene, so glaubten sie, wenn sie aszendierend die Oberhand hatte, mit einem Ostwind Krankheiten und jene Hautausschläge unter ihnen verbreitete, die sie granitos nennen. Wenn sie neu war, wenn sie am Morgenhimmel schwirrte, dann verbargen sie sich aus Angst vor ihr, Shush Ek, in ihren Häusern, aus Angst vor ihrem Stich, vor der Wespe, die sie war, vor der Art, wie sie sie niederwerfen konnte wie jener elektrische Stab, der letztes Jahr einen dieser Fischer in seine Wange zwickte, im ganzen Golf ausgerechnet ihn traf, als er eines Tages im Bug seines cayuco mit einer auf Hundshai ausgelegten Leine saß, und ihn tot niederstreckte, dabei kein

burned on him than that little tooth of a kiss his wife was given as cause when they brought him out over the beach as he might have hauled in a well-paying shark.

Or to be a man and a woman as Sun was, the way he had to put up with Moon, from start to finish the way she was, the way she behaved, and he up against it because he did have the advantage of her, he moved more rapidly. In the beginning he was only young and full of himself, and she, well, she was a girl living with her grandfather doing what a girl was supposed to be doing, making cloth. Even then he had the advantage of her, he hunted, instead, and because he could hunt he could become a humming-bird, which he did, just to get closer to her, this loveliness he thought she was and wanted to taste. Only the trouble was, he had to act out his mask, and while he was coming closer, one tobacco flower to another toward the house, her grandfather brought him down with a clay shot from a blow gun. And sun fell, right into moon's arms, who took him to her room to mother him, for she was already to be a wife, a man's second mother as a wife is in these parts where birds are so often stoned and need to be brought back to consciousness and, if they have their wings intact, may fly away again. As sun was. Only he could also talk, and persuaded moon to elope with him in a canoe. But there you are: there is always danger. Grandfather gets rain to throw his fire at them and though sun converts to turtle and is tough enough to escape alive, moon, putting on a crab shell, is not sufficiently protected and is killed.

Which is only part of it, that part of it which is outside and seems to have all of the drama. But only seems. For dragonflies collect moon's flesh and moon's blood in thirteen hollow logs, the sort of log sun had scooped his helpless runaway boat out of, thinking he had made it, had moon finally for his own. Foolish sun. For now here he is back again, after thirteen days, digging out the thirteen logs, and finding that twelve of them contain nothing but all the insects and all the snakes which fly and crawl about the earth of man and pester people in a hot climate so that a lot die off before they are well begun and most are ready, at any instant, for a sickness or a swelling, and the best thing to do is to lie quiet, wait for

anderes Zeichen auf ihn brannte als jenen kleinen Zahn eines Kusses, den man seiner Frau als Ursache nannte, als sie ihn über den Strand heraufbrachten, so wie er selbst einen gutverkäuflichen Hai heraufgeschleppt haben könnte.

Oder ein Mann und eine Frau zu sein, wie es bei SONNE war, wie er MOND ertragen mußte, vom Beginn bis zum Ende, die Art, wie sie war, wie sie sich benahm, und er hielt dagegen, weil er ihr überlegen war, er bewegte sich schneller. Am Anfang war er nur jung und von sich eingenommen, und sie, nun, sie war ein Mädchen, das bei seinem Großvater lebte und tat, was man von einem Mädchen erwartete, nämlich Stoff weben. Sogar damals war er ihr überlegen, er jagte statt dessen, und weil er jagen konnte, konnte er zu einem Kolibri werden, was er auch tat, nur um ihr näherzukommen, diesem Liebreiz, den sie, wie er dachte, verkörperte und den er kosten wollte. Das Problem war nur, daß er seine Maske beibehalten mußte, und während er näher kam, eine Tabakblüte nach der anderen aufs Haus zu, streckte ihn ihr Großvater mit einer Tonkugel aus einem Blasrohr nieder. Und Sonne fiel, just in die Arme von Mond, die ihn auf ihr Zimmer nahm, um ihn zu bemuttern, denn sie sollte bereits eine Ehefrau sein, eines Mannes zweite Mutter. wie es eine Frau in dieser Gegend ist, wo Vögel so oft gesteinigt werden und wieder zu Bewußtsein gebracht werden müssen und, wenn ihre Flügel noch intakt sind, wieder wegfliegen dürfen. Wie es auch mit Sonne war. Nur konnte er auch reden und so überredete er Mond, mit ihm in einem Kanu durchzubrennen. Aber da hat man's: immer gibt es Gefahr. Großvater bringt Regen dazu, sein Feuer auf sie zu schleudern, und obwohl Sonne sich in Schildkröte verwandelt und hart genug ist, lebend davonzukommen, ist Mond, die eine Krabbenschale umtut, nicht genügend geschützt und wird getötet.

Was nur ein Teil davon ist, jener Teil davon, der offenliegt und das ganze Drama zu enthalten scheint. Aber nur scheint. Denn Libellen sammeln das Fleisch von Mond und das Blut von Mond in dreizehn hohlen Baumstämmen, die Art Baumstamm, aus dem sich Sonne sein hilfloses Fluchtboot ausgehöhlt hatte, als er dachte, er hätte es geschafft, hätte Mond endlich für sich allein. Dummkopf Sonne. Denn nun ist er wieder zurück, nach dreizehn Tagen, gräbt die dreizehn Baumstämme aus und entdeckt, daß zwölf von ihnen nichts enthalten außer all den Insekten und all den Schlangen, die auf der Erde des Menschen herumfliegen und -kriechen und die Leute in einem heißen Klima plagen, so daß viele wegsterben, noch bevor sie richtig begonnen haben, und die meisten, in jedem Augenblick, für eine Krankheit oder Schwellung anfällig sind, und das beste, das man tun kann, ist still-

the poison to pass. For there is log 13, and it reveals moon restored to life, only moon is missing that part which makes woman woman, and deer alone, deer can give her what he does give her so that she and sun can do what man and woman have the pleasure to do as one respite from the constant hammering.

But you see, nothing lasts. Sun has an older brother, who comes to live with sun and moon, and sun has reason soon to suspect that something is going on between moon and the big star, for this brother is the third one of the sky, the devilish or waspish one who is so often with moon. By a trick, sun discovers them, and moon, dispirited, sitting off by herself on the river bank, is persuaded by the bird zopalote to go off with him to the house of the king of the vultures himself. And though a vulture is not, obviously, as handsome a thing as the sun, do not be fooled into thinking that this bird which can darken the sky as well as feed on dead things until they are only bones for the sun to whiten, has not his attractions, had not his attractions to moon, especially the king of them all. She took him, made him the third of her men, and was his wife.

But sun was not done with her, with his want of her, and he turned to that creature which empowered her, the deer, for aid. He borrowed a skin, and hiding under it—knowing as hot sun does the habits of vultures—he pretends to be a carcass. The first vulture comes in, landing awkwardly a distance off, hobbles his nervous way nearer until, as he is about to pick apart what he thinks is a small deer, sun leaps on his back and rides off to where moon is. He triumphantly seizes her, only to find that she is somewhat reluctant to return.

At which stage, for reasons of cause or not, sun and moon go up into the sky to assume forever their planetary duties. But sun finds there is one last thing he must do to the moon before human beings are satisfied with her. He must knock out one of her eyes, they complain she is so bright and that they cannot sleep, the night is so much the same as his day, and his day is too much anyhow, and a little of the sweetness of the night they must have. So he does, he puts out her eye, and lets human beings have what they want. But when he does more, when, occasionally, he eclipses her entirely, some say it is only a sign that the two of them con-

zuliegen, zu warten, bis das Gift vorüber ist. Denn da ist Baumstamm 13, und er enthüllt Mond, dem Leben zurückgegeben, nur fehlt Mond der Teil, der eine Frau zur Frau macht, und nur Hirsch, Hirsch allein kann ihr geben, was er ihr auch gibt, so daß sie und Sonne tun können, was zu tun Mann und Frau das Vergnügen haben, als eine Atempause von den ständig einzusteckenden Schlägen.

Aber du siehst, nichts ist von Dauer. Sonne hat einen älteren Bruder, der zu Sonne und Mond zieht, und Sonne hat bald Grund zu glauben, daß zwischen Mond und dem großen Stern etwas ist, denn dieser Bruder ist der dritte am Himmel, der teuflische oder wespische, der so oft mit Mond zusammen ist. Durch einen Trick ertappt Sonne sie, und Mond, die niedergeschlagen ganz alleine abseits am Flußufer sitzt, wird vom Vogel Zopilote dazu überredet, mit ihm fortzugehen zum Haus des Königs der Geier höchstselbst. Und obwohl ein Geier offensichtlich nicht so schön wie Sonne ist, sollte man nicht nicht so dumm sein zu glauben, daß dieser Vogel, der den Himmel verdunkeln wie auch von toten Dingen sich nähren kann, bis sie nur noch Knochen zum Bleichen für die Sonne sind, nicht auch seine Reize hat, nicht auch Reize für Mond besaß, besonders der König von ihnen allen. Sie nahm ihn, machte ihn zum dritten ihrer Männer und war seine Frau.

Aber Sonne war noch nicht mit ihr fertig, mit seinem Verlangen nach ihr, und er wandte sich an jenes Tier, das sie mächtig gemacht hatte, den Hirsch, um Hilfe. Er lieh sich eine Haut, unter der er sich verbirgt — als heiße Sonne kennt er die Gewohnheiten der Geier —, und gibt vor, ein Aas zu sein. Der erste Geier kommt an, landet unbeholfen ein wenig entfernt davon, humpelt in seinem nervösen Gang heran, bis Sonne, als er sich gerade daran macht, das auseinanderzuhacken, was er für einen kleinen Hirsch hält, auf seinen Rücken springt und dorthin reitet, wo Mond ist. Triumphierend packt er sie, nur um herauszufinden, daß sie nur etwas widerwillig zurückkehrt.

In diesem Stadium, aus Kausalgründen oder auch nicht, steigen Sonne und Mond hinauf in den Himmel, um für immer ihre planetarischen Pflichten aufzunehmen. Aber Sonne glaubt, daß er mit Mond noch ein letztes tun muß, bis die Menschen mit ihr zufrieden sind. Er muß ihr eines ihrer Augen ausschlagen — die Leute klagen, daß sie so hell sei und man nicht schlafen könne, die Nacht gleiche seinem Tag so sehr, und sein Tag sei sowieso zuviel, und ein wenig von der Süße der Nacht müßten sie haben. So tut er es, er macht ihr Auge aus und läßt die Menschen haben, was sie verlangen. Aber wenn er mehr tut, wenn er sie gelegentlich ganz verdunkelt, sagen einige, es sei nur ein Zeichen, daß die beiden weiter-

tinue to fight, presumably because sun cannot forget moon's promiscuity, though others say that moon is forever erratic, is very much of a liar, is always telling sun about the way people of the earth are as much misbehavers as she, get drunk, do the things she does, in fact, the old ones say, moon is as difficult to understand as any bitch is.

O, they were hot for the world they lived in, these Maya, hot to get it down the way it was—the way it is, my fellow citizens.

Origin 1st Series, No. 4, 1951

kämpfen, wahrscheinlich weil Sonne die Promiskuität von Mond nicht vergessen kann, obwohl andere sagen, daß Mond immer und ewig erratisch sei, sehr verlogen, daß sie Sonne ständig etwas darüber erzähle, wie die Menschen auf der Erde sich genauso daneben benehmen wie sie, sich betrinken, die Dinge tun, die sie tut, in der Tat, sagen die Alten, sei Mond so schwer zu verstehen wie jedes andere Weibsstück auch.

Oh, sie waren heiß auf diese Welt, in der sie lebten, diese Maya, heiß, sie so herunterzubekommen, wie sie war — wie sie ist, meine Mitbürger.

Übersetzt von Gerd Fuchs

THE K

Take, then, my answer:
there is a tide in a man
moves him to his moon and,
though it drop him back
he works through ebb to mount
the run again and swell
to be tumescent I

The affairs of men remain a chief concern

We have come full circle.
I shall not see the year 2000
unless I stem straight from my father's mother,
break the fatal male small span.
If that is what the tarot pack proposed
I shall hang out some second story window
and sing, as she, one unheard liturgy

Assume I shall not.
Is it of such concern when what shall be
already is within the moonward sea?

Full circle: an end to romans, hippocrats and christians.
There! is a tide in the affairs of men to discern

Shallows and miseries shadows from the cross.
ecco men and dull copernican sun.
Our attention is simpler
The salts and minerals of the earth return
The night has a love for throwing its shadows around a man
a bridge, a horse, the gun, a grave.

DAS K

Hier habt ihr meine Antwort:
im Menschen gibt es eine Flut,
die ihn zu seinem Mond treibt, und
auch wenn sie ihn zurückwirft,
bewältigt er die Ebbe, um erneut
den Lauf emporzusteigen und anzuschwellen
aufwölbendes Ich zu sein

Das menschliche Tun bleibt ein Hauptanliegen

Wir sind wieder ganz am Anfang.
Ich werde das Jahr 2000 nicht erleben,
es sei denn ich stamme direkt von meines Vaters Mutter ab,
durchbreche der Männer verhängnisvolle knappe Spanne.
Wenn das der Ratschluß des Tarockspiels war,
werde ich mich aus einem Fenster im zweiten Stock herauslehnen
und eine ungehörte Liturgie singen, wie sie

Nehmt an, ich werde es nicht tun.
Ist es denn ein solches Anliegen, wo doch alles Künftige
schon im mondwärtsgerichteten Meer liegt?

Ganz am Anfang: ein Ende den Römern, Hippokraten und Christen.
Im menschlichen Tun gibt es, da! Gezeiten: für das Erkennen

von Untiefen und Elend, Schatten vom Kreuz,
Sehet-sehet-Menschen und trüber kopernikanischer Sonne.
Unser Gewahrwerden ist einfacher
Die Salze und die Mineralien der Erde kehren wieder
Die Nacht liebt es, ihre Schatten um den Menschen zu werfen,
um eine Brücke, ein Pferd, die Pistole, ein Grab.

Ü: W. Donat

Robert Creeley

WAS THAT A REAL POEM OR DID YOU JUST MAKE IT UP YOURSELF?

As I get older, I recognize that my thinking about poetry may or may not have anything actively to do with my actual work as a poet. This strikes me as no thing cynically awry, but rather seems again instance of that hapless or possibly happy fact, we do not as humans seem necessarily aware of what we are physically or psychically doing at all. One thing, therefore, that does stay put in my head, as something said in youth, is "we live as we can, each day another—there is no use in counting. Nor more, say, to live than what there is, to live. . . ." I did not feel that a pessimistically argued reality back then, nor do I now. It is very hard for me to live in any projection of reality, in a plan or arrangement of the present moment that uses it primarily as a 'future' term. I have long experience of my own restlessness and impatience, and have managed quiet and a feeling of centeredness only when the *here and now* literally discovered it for me. Elsewise I have battered myself and the surroundings with seemingly useless energy, pleased only that something at least was 'happening.'

My writing seems to me no different. Of course I learned as much as I could about the *how* of its occasion. Like many of my contemporaries I felt myself obliged to be an explicit craftsman so as to have defense against the authoritative poetry of my youth—whose persons I'd like now not to recall just that it's taken me so long to forget them. So, from that initial, crotchety purview, I've continued, finding and choosing as heroes men and women who must at this point be familiar to anyone who has read me at all: Williams, Pound, H.D., Stein, Zukofsky, Olson, Duncan, Levertov, Ginsberg, Dorn, Bunting, Wieners, McClure, Whalen, Snyder, Berrigan—and so on, being those I can almost see out the window if I look. Put more simply, there's been a way of doing things which

Robert Creeley

WAR DAS EIN RICHTIGES GEDICHT ODER HABEN SIE ES SICH GERADE EBEN SELBST AUSGEDACHT?

Mit zunehmendem Alter stelle ich immer mehr fest, daß mein Nachdenken über Dichtung nicht unbedingt konkret etwas mit meiner aktiven Arbeit als Dichter zu tun haben muß. Mir kommt dies keineswegs als etwas Zynisch-Verkehrtes vor, sondern es scheint eher wieder einmal jene unglückliche, möglicherweise glückliche Tatsache zu belegen, daß wir uns als menschliche Wesen nicht unbedingt dessen bewußt zu sein scheinen, was wir überhaupt physisch oder psychisch tun. Ein Gedanke, der in meinem Kopf stets einen festen Platz einnimmt als eine in jungen Jahren gemachte Äußerung, lautet daher: „wir leben wie wir können, Tag auf Tag — zu zählen hat keinen Sinn. Noch etwa, mehr zu leben, als was da zu leben ist. ..." Ich empfand dies damals nicht als eine pessimistisch argumentierte Weltsicht, und tue dies auch heute nicht. Es ist sehr schwer für mich, in irgendeiner Projektion der Realität zu leben, in einem Plan oder Arrangement des gegenwärtigen Augenblicks, in dem dieser in erster Linie als 'zukünftige' Größe benutzt wird. Ich habe lange Erfahrung mit meiner eigenen Rastlosigkeit und Ungeduld und habe Ruhe und ein Gefühl der Mitte nur dann erlangen können, wenn das *hier und jetzt* dies buchstäblich für mich entdeckte. Ansonsten habe ich mich selbst und das, was mich umgibt, mit scheinbar nutzloser Energie traktiert, schon damit zufrieden, daß zumindest etwas 'passierte'.

Mein Schreiben scheint mir nichts anderes. Natürlich lernte ich so viel ich konnte über das *wie* seines Sich-Ereignens. Wie viele meiner Zeitgenossen fühlte ich mich verpflichtet, meine Handwerkskunst zu explizieren, um gegen die tonangebende Dichtung meiner Jugend gewappnet zu sein — ihre Vertreter möchte ich mir jetzt nicht in Erinnerung rufen, gerade weil ich so lange gebraucht habe, sie zu vergessen. Von dieser anfänglichen, widerborstigen Einstellung aus machte ich weiter, fand und erkor mir zu Idolen Männer und Frauen, die heute jedem, der nur etwas von mir gelesen hat, vertraut sein müssen: Williams, Pound, H.D., Stein, Zukofsky, Olson, Duncan, Levertov, Ginsberg, Dorn, Bunting, Wieners, McClure, Whalen, Snyder, Berrigan — und so weiter, also diejenigen, die ich fast sehen kann, wenn ich nur aus dem Fenster schaue. Einfacher ausgedrückt, gab es eine

found company with others, and in that company one has found a particular life of insistent and sustaining kind.

That has been part of the situation of 'what poetry means to me,' but dear as it is, it has not been either the largest part nor the most significant. A few months ago I was sitting with friends in a lovely house on a lovely afternoon, and we began a collaborative poem, on impulse, using an electric typewriter that was on a nearby table. It took me real time to get to it because it intimidated me—I've never used one particularly—and also intrigued me, and so my feelings and thoughts began to singularize me, isolate me in relation to the others. But I've always been able to do that, so to speak. But is it some necessity of my own working? In any case, my contribution to the poem stood painfully clear in its twisted, compressed statement—even the spacing of lines shrank to a small fist of words, defensive and altogether by itself.

No wonder that I've never forgotten Williams' contention that "the poet thinks with his poem, in that lies his thought, and that in itself is the profundity . . ." Poems have always had this nature of revelation for me, becoming apparently objective manifestations of feelings and thoughts otherwise inaccessible. Did I love Mary—a poem or story would quite usually make the answer clear, no matter it might take years to know it. A pleasant woman met this spring pointed out, for example, that "For love—I would/ split open your head and put/ a candle in/ behind the eyes . . ." was a literally violent proposal that was not demonstrably involved with usual senses of 'loving' the recipient. Yet I had always felt that poem a true measure of an ability to love, and possibly it is.

As a young man, then, moved by poetry, feeling its possibilities as inclusive, bringing all the world to one instant of otherwise meaningless 'time,' I wanted, not unexpectedly, to participate in that wonder. We struggle with them a good deal, mutter, mistake, but *words* seem even so significantly common and in that respect

Art, Dinge zu tun, die einen Gemeinschaft mit anderen finden ließ, und in dieser Gemeinschaft fand man ein besonderes Lebensgefühl, bekräftigend und tragfähig.

Dies ist Teil der Situation dessen, 'was Dichtung mir bedeutet', aber so lieb und teuer es mir ist, ist es weder der größte noch der bedeutendste Teil. Vor ein paar Monaten saß ich an einem herrlichen Nachmittag in einem herrlichen Haus mit Freunden zusammen, und wir fingen spontan ein Gedicht in Gemeinschaftsarbeit an, wobei wir eine elektrische Schreibmaschine benutzten, die auf einem Tisch in der Nähe stand. Ich brauchte gehörige Zeit, mich an sie zu gewöhnen, da sie mich einschüchterte — ich habe so ein Ding nie wirklich benutzt — und da sie mich auf der anderen Seite faszinierte, und so begannen mich meine Gefühle und Gedanken zu vereinzeln, mich in Beziehung zu den anderen zu isolieren. Aber dazu war ich schon immer sozusagen im Stande. Aber ist es ein Bedürfnis, dessen Urheber ich selbst bin? Wie dem auch sei, mein Beitrag zu dem Gedicht stand schmerzlich klar in seiner gewundenen, gedrängten Aussage auf dem Papier — selbst der Zeilenabstand schrumpfte zu einer kleinen Faust von Worten, abwehrend und völlig mit sich selbst allein.

Kein Wunder, daß ich nie die Behauptung von Williams vergessen habe: „der Dichter denkt mit seinem Gedicht, darin liegt sein Gedanke, und das ist schon die Tiefe . . ." Gedichte hatten für mich immer diesen Offenbarungscharakter, indem sie zu scheinbar objektiven Manifestationen von Gefühlen und Gedanken wurden, die auf anderem Weg unerreichbar waren. Liebte ich Mary — ein Gedicht oder eine Erzählung machte in der Regel die Antwort klar, auch wenn es Jahre dauern konnte, sie zu erkennen. Eine angenehme Frau, der ich im Frühling dieses Jahres begegnete, wies zum Beispiel darauf hin, daß „Für Liebe — würde ich/ deinen Kopf aufspalten und dort hinein/ hinter die Augen/ eine Kerze stellen . . ." ein buchstäblich gewalttätiger Antrag sei, der nicht merklich mit herkömmlichen Vorstellungen von 'Liebesempfinden' für die Adressatin verbunden sei. Ich für meinen Teil hatte jenes Gedicht jedoch immer für einen wahren Maßstab der Fähigkeit zu lieben gehalten, und möglicherweise ist es dies auch.

Damals, als junger Mann, der von Dichtung bewegt wurde und der ahnte, daß ihre Möglichkeiten alles erfaßten, daß sie die ganze Welt zu einem Moment der sonst bedeutungslosen 'Zeit' führen konnte, wollte ich, was kaum überraschen mag, an jenem Wunder teilhaben. Wir kämpfen oft genug mit ihnen, wir brummeln und wählen die falschen, doch trotz alledem scheinen *Wörter* bemerkenswert

accessible. My own commitment to them was not easily understood. Was it that nothing else was open to me? Did I turn to them simply that no other act or substance permitted me such occasion? I know that I felt in those years now past very often useless in other attempts to find place in the world. As so many of that time, I married primarily to reify what might be called my existence. The fact of wanting to be a social person, as well as a private one, seemingly demanded it. Again, there was nothing I otherwise 'did' that argued my relevance to a general world.

In short, I was markedly self-preoccupied, lonely, inarticulate at crucial points in my relationships, and again, and again, restless. If they did nothing else, words gave instant reality to this insistent flux, which otherwise blurred, faded, was gone before another might in any sense witness it. That poems, stories, fed on this experience of reality was of great use initially. Just as I had used reading as a place to be, a world of volatile and active nature yet also 'unreal,' not 'flesh and blood'—and yet that surely, how else could it be—so now the possibilities that words might engender became a deep preoccupation.

At various times I've put emphasis on the fact that I was raised in New England, in Massachusetts for the most part. So placing myself, I've argued that that fact clarifies my apparently laconic way of saying things, especially so in my early poems. But might that use of words not come also of feeling tentative with them, unsure of their appropriate significations—as though there were a *right* way that was being distorted, lost, by fact of one's ignorance? I sense an aspect of this dilemma in Williams' plaint, "many years of reading have not made you wise. . . ." I know that he did share with me a tacit fear of the well-trained, academically secure *good English* he felt the comfortable equipment of various of his contemporaries. We both depended, it would seem, on enthusiasms, rushes of insight

gewöhnlich und in dieser Hinsicht zugänglich. Mein eigenes Verpflichtetsein ihnen gegenüber war nicht leicht zu verstehen. Hatte es damit zu tun, daß mir nichts anderes offen stand? Wandte ich mich ihnen zu, da mir ganz einfach kein anderes Handeln oder Material eine solche Gelegenheit bot? Ich weiß, daß ich mir in jenen nun vergangenen Jahren bei anderen Versuchen, meinen Platz in der Welt zu finden, sehr oft nutzlos vorkam. Wie so viele andere in jener Zeit, heiratete ich in erster Linie, um das, was man meine Existenz nennen könnte, zu reifizieren. Die Tatsache, daß man sowohl eine gesellschaftliche als auch eine private Person sein wollte, schien das zu erfordern. Außerdem sprach nichts von dem, was ich sonst 'tat', für meine Relevanz für die allgemeine Welt.

Kurz gesagt, war ich in starkem Maße mit mir selbst beschäftigt, einsam, in meinen menschlichen Beziehungen an entscheidenden Punkten sprachlos, und immer wieder unstet. Selbst wenn sie nichts anderes taten, so verliehen doch Wörter diesem beharrlichen Fluß, der sonst seine Konturen verlor, verblaßte und verschwunden war, bevor ein anderer ihn in irgendeinem Sinne hätte wahrnehmen und bezeugen können, augenblickliche Realität. Daß sich Gedichte und Kurzgeschichten aus dieser Erfahrung von Realität speisten, war anfänglich von großem Nutzen. Genau in dem Maße, wie ich das Lesen als einen Ort benutzt hatte, an dem ich sein konnte, als eine flüchtige und aktive Welt, doch zugleich 'unwirklich', nicht 'Fleisch und Blut' — dieses wiederum jedoch sehr groß, wie könnte es anders sein — wurden für mich nun die Möglichkeiten, die von Wörtern erzeugt werden können, zu einer vordringlichen Beschäftigung.

Verschiedentlich habe ich die Tatsache hervorgehoben, daß ich in Neu-England aufgewachsen bin, vornehmlich in Massachusetts. Mit dieser Ortsbestimmung habe ich gleichzeitig behauptet, daß diese Tatsache meine scheinbar lakonische Art, Dinge zu sagen, erklärt, besonders in meinen frühen Gedichten. Doch könnte jene Art, Worte zu gebrauchen, nicht auch von dem Gefühl herrühren, unschlüssig ihnen gegenüber zu sein, den ihnen angemessenen Bedeutungsgehalt nicht sicher zu kennen — als ob es eine *richtige* Richtung gäbe, die man durch seine Ignoranz verdrehen, verlieren würde? Ich vermute einen Aspekt dieses Dilemmas in Williams' Klage, „viele Jahre Lesen haben dich nicht klug gemacht . . ." Wie ich weiß, teilte er tatsächlich mit mir eine unausgesprochene Angst vor dem gutausgebildeten, akademisch gesicherten *guten Englisch*, das er für die bequeme Ausrüstung verschiedener seiner Zeitgenossen hielt. Wir beide, so könnte es scheinen, hingen

or impulse, read only to a purpose if the appetite underlying would settle for nothing else. I was delighted, for example, to realize that Williams did not spend long hours researching *Paterson* in the library but rather, as Michael Weaver first told me, got his information from a lovely, old time *local* historian. To this day I am so intimidated by the *nature* of libraries, the feel of them, the authority of their ordering of books on shelves, etc., that I rarely if ever go into them. I feel toward them much as I feel toward telephones, that their function is disastrously limited by their form, no matter what efficiencies are also clearly the case.

But why worry about that? If one has spent close to thirty years writing books, in effect, why be so fearful of this one place they may come to rest? Why be afraid of *poems,* for that matter? Thinking of that world 'out there,' and recalling my own tentativeness in trying to find my own use in it, always the *general* measure of reality can hurt me, can say, in short, 'of course *you* like it, you wrote it—but what about other people, don't you care what they think or feel or want?' More specifically, why not write poems the way they are supposed to be written—as simple acquaintance with poetry as a *subject* would easily define. Thus, if you seriously want to be a poet, you study the prevailing models of its activity and you set yourself to their imitation as diligently as you can. And slowly you acquire, or do not, the requisite ability.

I don't believe it, I *know* that attention to what has been written, what is being written, is a dearly rewarding experience. Nonetheless, it is *not* the primary fact. Far closer would be having a horse, say, however nebulous or lumpy, and, seeing other people with horses, using their occasion with said horses as some instance of the possibility involved. In short, I would never buy a horse or write a poem

von Begeisterungsmomenten ab, von Einsichts- und Impulsschüben, und lasen nur dann gezielt, wenn der zugrundeliegende Hunger sich mit nichts anderem zufrieden gab. Es bereitete mir zum Beispiel großes Vergnügen, als ich feststellte, daß Wiliams nicht Stunden um Stunden mit *Paterson*-Recherchen in der Bibliothek verbrachte, sondern, wie mir als erster Michael Weaver mitteilte, seine Informationen von einem prima *Lokal*historiker der guten alten Schule erhielt. Bis auf den heutigen Tag fühle ich mich so verunsichert durch das *Wesen* der Bibliotheken, ihre Atmosphäre, die Autorität, mit der sie Bücher auf Regalen anordnen, etc., daß ich selten — wenn überhaupt — hineingehe. Ich habe ihnen gegenüber eine ähnliche Einstellung wie zu Telephonen, ich finde nämlich, daß ihre Funktion verheerend durch ihre Form eingeschränkt ist, egal was für Leistungsfähigkeiten sicherlich auch der Fall sein mögen.

Aber warum sich darüber den Kopf zerbrechen? Wenn man im Endeffekt beinahe dreißig Jahre damit zugebracht hat, Bücher zu schreiben, warum dann solche Furcht vor diesem einen Ort, wo sie zur Ruhe kommen können? Warum also, wenn man weiterdenkt, vor *Gedichten* Angst haben? Denke ich an jene Welt 'da draußen' und rufe ich mir mein eigenes Zögern bei dem Versuch in Erinnerung, meinen eigenen Nutzen in ihr zu finden, so kann mich der *allgemeine* Maßstab der Realität stets verletzen, kann er, auf eine kurze Form gebracht, sagen, '*dir* gefällt es natürlich, du hast es geschrieben' — aber was ist mit den anderen Leuten, ist es dir gleichgültig, was sie denken oder fühlen oder wollen? Noch mehr auf den Punkt gebracht: warum Gedichte nicht so schreiben, wie sie geschrieben werden sollten — wie es schlichte Vertrautheit mit Dichtung als einem *Sujet* einfach bestimmen würde. Ergo, wenn man den ernsthaften Wunsch hat, ein Dichter zu sein, dann studiert man die vorherrschenden Modelle ihrer Praxis und macht sich daran, sie so sorgfältig wie möglich zu imitieren. Und allmählich erwirbt man die erforderliche Fähigkeit, oder auch nicht.

Ich glaube das nicht. Ich *weiß*, daß die aufmerksame Beachtung dessen, was geschrieben worden ist, und dessen, was geschrieben wird, eine wirklich bereichernde Erfahrung birgt. Nichtsdestoweniger ist dies *nicht* das Primäre. Weitaus näher kommt man der Sache, wenn man, sagen wir, ein Pferd besitzt, wie nebelhaft und ungestalt auch immer, und, wenn man dann andere Leute mit Pferden sieht, deren Vorkommen mit besagten Pferden als eine Art Beispiel der darin enthaltenen Möglichkeit benutzt. Kurzum, ich würde nie ein Pferd kaufen oder ein Gedicht schrei-

simply that others had done so—although I would go swimming on those terms or eat snails. Stuck with the horse, or blessed with it, I have to work out that relation as best I can.

Posit that music exists despite the possibility that no one might be consciously able to make it, that what we call *poems* are an intrinsic fact in the human world whether or no there be poets at this moment capable of their creation. That would characterize my belief—which gives me no rest, which, too often, causes a despairing sense of uselessness and ineptitude. Why can't *I* write them, fall in love, reveal the actual world, and be the hero in it? Isn't it *mine.* No. Yours? No. Theirs? No. Ours? No.

Days, weeks, months and sometimes years can pass in that sad place. Nothing gets done, nothing really gets even started. A vague, persistent echo of possibility seems all that is there to depend upon. Perhaps tomorrow, or later today—or even right now. To work. Useless paper, useless pen. Scribbles of habit and egocentric dependence. But you did it once, didn't you—they said so, you thought so too. Try again.

Sometime in the mid-sixties I grew inexorably bored with the tidy containment of clusters of words on single pieces of paper called 'poems'—"this will really get them, wrap it up. . . ." I could see nothing in my life nor those of others adjacent that supported this single hits theory. Dishonest to say I hadn't myself liked it, haiku, for example, or such of my own poems that unwittingly opened like seeds. But my own life, I felt increasingly, was a *continuance,* from wherever it had started to wherever it might end—of course I felt it as linear in time—and there were these quite small *things* I was tossing out from time to time, in the hope that they might survive my own being hauled on toward terminus. Time to start over, afresh, began to be felt at first as increasingly limited, finally as nonexistent. The intensive, singularly made poems of my youth faded as, hopefully, the anguish

ben, einfach weil andere es getan haben — obwohl ich unter diesen Prämissen schwimmen gehen oder Schnecken essen würde. Ob ich nun mit dem Pferd geschlagen bin oder gesegnet: ich muß dieses Verhältnis so gut ich kann entwickeln.

Nehmen wir an, Musik existiert, auch wenn die Möglichkeit besteht, daß keiner bewußt in der Lage ist, welche zu machen, und nehmen wir an, daß das, was wir *Gedichte* nennen, ein fester Bestandteil der menschlichen Welt ist, egal ob es zum heutigen Zeitpunkt Dichter gibt, die zu deren Erschaffung fähig sind. Dies charakterisiert wohl meine Anschauung — und die läßt mir keine Ruhe und ruft, allzuoft, ein verzweifeltes Gefühl der Nutzlosigkeit und des Ungeeignetseins hervor. Warum kann nicht *ich* sie schreiben, mich verlieben, die tatsächliche Welt aufdecken und in ihr der Held sein? Gehört sie nicht *mir*. Nein. Dir? Nein. Ihnen? Nein. Uns? Nein.

Tage, Wochen, Monate, und manchmal Jahre können an diesem traurigen Ort vergehen. Nichts wird fertig, nichts wird auch nur richtig angefangen. Ein unbestimmtes, kontinuierliches Echo von Möglichkeit scheint alles zu sein, worauf man sich stützen kann. Vielleicht morgen, oder später am heutigen Tag — oder sogar unmittelbar jetzt. Zur Arbeit. Ohne Nutzen das Papier, ohne Nutzen das Schreibgerät. Geschreibsel aus Gewohnheit und aus egozentrischer Abhängigkeit. Aber du hast es einmal gemacht, nicht wahr — so sagte man, so dachtest auch du. Versuchs nochmal.

Irgendwann Mitte der sechziger Jahre begann mich die feinsäuberliche Abgeschlossenheit jener Worttrauben auf einem einzelnen Stück Papier, die man 'Gedichte' nannte, gnadenlos anzuöden — „darauf werden sie sicherlich abfahren, packs ein. ...“ Ich konnte weder in meinem Leben noch in dem von anderen neben mir etwas erkennen, das diese Einzeltreffertheorie gestärkt hätte. Es wäre unehrlich zu behaupten, ich hätte selbst keinen Gefallen daran gefunden, am Haiku zum Beispiel, oder an solchen meiner Gedichte, die sich ohne bewußtes Zutun wie Samenkörner öffneten. Aber mein eigenes Leben, so fühlte ich zunehmend, war ein *Kontinuum*, von woher auch immer es seinen Anfang genommen hatte, bis dorthin, wo auch immer es enden mochte — natürlich empfand ich es als zeitlich linear — und hier waren nun diese ziemlich kleinen *Dinge*, die ich von Zeit zu Zeit auswarf, in der Hoffnung, sie würden mein zum Endpunkt hingekarrtes eigenes Dasein überleben. Die Zeit, neu und frisch anzufangen, stellte sich anfangs als immer begrenzter dar, schließlich als nichtexistent. Die intensiven, einzeln gefertigten Gedichte meiner jungen Jahre verblaßten, ebenso wie, hoffentlich, die Seelennot, die beim

that was used in the writing of so many of them also did. I was happier? Truly pointless to answer insofar as I lived now in another body and with an altered mind.

More, what specific use to continue the writing of such poems if the need therefore be only the maintenance of some ego state, the so-called *me*-ness of that imaginary person. Lost in some confusion of integrity, I had to tell the truth, however unreal, and persisted toward its realization, even though unthinkable. So writing, in this sense, began to lose its specific edges, its singleness of occurrence, and I worked to be open to the casual, the commonplace, that which collected itself. The world transformed to bits of paper, torn words, 'it/it.' Its continuity became again physical. I had no idea of its purpose, nor mine, more than a need to include all that might so come to mind and survive to be written.

My tidinesses, however, are insistent. Thus forms of things said moved through accumulated habits of order, and I felt neither ease nor possibility in the jumbled or blurred contexts of language. No doubt I will repeat the manners of small kid with mother town nurse and older sister most articulate in West Acton, Mass., 1930 to 1935 forever. Only the town is changed, to protect the innocent.

If one were a musician, the delight might be sounding again and again all that composite of articulation had preceded one, the old songs truly. In poetry, the dilemma of the circumstance is simply that some*one* is supposed to write some*thing*, and it becomes a possessive and distracting point of view. It is interesting to remember that Archilochus and Sappho are known to us because literacy comes to 'write them down,' no necessary concern of theirs nor of lyric poetry more generally. Yet I am very much a person of my time in wanting to leave a record, a composite fact of the experience of living in time and space. It was

Schreiben von so vielen von ihnen benutzt wurde.War ich glücklicher? Es wäre wirklich sinnlos, darauf zu antworten, insofern ich nun in einem anderen Körper und mit einem veränderten Geist lebte.

Mehr noch, welchen bestimmten Zweck hat es, weiterhin solche Gedichte zu schreiben, wenn das Bedürfnis hierzu nur darin besteht, irgendeinen Zustand des Ego aufrechtzuerhalten, die sogenannte *Ich*-Haftigkeit jener imaginären Person. Verloren in einer Art Integritätsverwirrung, mußte ich die Wahrheit sagen, wie unwirklich sie auch immer war, und verfolgte beharrlich ihre Realisierung, mochte sie auch undenkbar sein. Damit begann das Schreiben, in diesem Sinne, seine spezifische Schärfe zu verlieren, die Einmaligkeit seines Vorkommens, und ich arbeitete mit der Absicht, offen zu sein für das Beiläufige, das Alltägliche, für das, was sich selbst ansammelte. Die Welt verwandelte sich in Papierstückchen, Wortfetzen, 'es/es'. Ihre Kontinuität wurde wieder physisch. Ich war mir völlig im Unklaren, was sie oder ich bezwecken wollte, außer daß ich das Bedürfnis hatte, all das einzuschließen, was mir so in den Sinn kommen mochte und was bis zu seiner Niederschrift überlebte.

Meine Anflüge von Ordentlichkeit sind allerdings hartnäckig. So bewegten sich die Formen der Dinge, die gesagt wurden, durch angesammelte Ordnungsgewohnheiten hindurch, und ich spürte weder Behagen noch Potentialität in den wild durcheinandergeworfenen oder verschwommenen Sprachkontexten. Ohne Zweifel werde ich immer und ewig die Umgangsformen eines kleinen Jungen mit Mutter Stadt Kindermädchen und älterer Schwester wiederholen, die sich bei mir am deutlichsten von 1930 bis 1935 in West Acton, Mass, ausbildeten. Nur die Stadt ist jetzt eine andere, damit die Unschuldigen geschützt sind.

Wäre man ein Musiker, so fände man vielleicht Freude daran, immer wieder all das, was einem an Tonzusammenfügungen vorausgegangen war, die alten Lieder allzumal, zum Klingen zu bringen. In der Lyrik besteht das Dilemma der Sachlage einfach in der Erwartung, daß *einer etwas* schreibt, und dies wird zu einer besitzergreifenden und irritierenden Betrachtungsweise. Es ist interessant, sich zu vergegenwärtigen, daß Archilochos und Sappho uns bekannt sind, weil die Verfügbarkeit der Schrift sie 'zu Papier brachte', was weder für sie noch für die lyrische Dichtung im allgemeineren notwendigerweise ein Anliegen war. Ich jedoch bin insofern in sehr dezidierter Weise ein Mensch meiner Zeit, als ich ein Dokument hinterlassen möchte, ein zusammengefügtes Produkt der Erfahrung, in Zeit und Raum zu leben.

Charles Olson's hope to make an *image of man* in writing *The Maximus Poems*—not at all to write some autobiographical memoir. I use all poetry to write anything, and only wish I might know more of its vast body, which is seemingly as various as the earth itself.

What *is* poetry? In a dictionary I've hauled around for almost as long as I've been writing (*The Pocket Oxford Dictionary of Current English,* Fowler and Fowler, in a "New and Enlarged Edition revised by George Van Santvoord," 1935), it says to my horror: "elevated expression of elevated thought or feeling, esp. in metrical form. . . ." If I turn to a more recent dictionary, *The American Heritage Dictionay of the English Language,* 1969, I'm told that poetry is "the art or work of a poet," which has got to be a cop-out. So all these years people have been screaming that one was not writing *real* poetry—and it turns out nobody, certainly no one in that crowd, knew what it was to begin with. No wonder they insisted on those *forms*! They wouldn't know it *was* a woman unless she was wearing a dress.

So now I will make up poetry, as I always have, one word after another, becoming something, as sounds, call them, as beats, *tum tum.* All very familiar. But each time I take the bus I do see something new, somehow. Eyes possibly? Certainly a turning world. Verse turns, and takes turns in turning—which are called *verses,* in my book, like changes—and not those *stanzas* or stops, standstills. *Onward then, multiple men, women too, will go with you*—boohoo. Which is a poem because I say so, it *rhymes.* That was a primary requisite for years and years. But so lovely when such rhyming, that congruence of sounds which occur in time with sufficient closeness, to resound, echo, and so recall, when *that* moves to delight and intensity, feeling the physical quality of the words' movement with a grace that distorts nothing. To *say* things—and to say them with such articulation can bring them physical character in the words which have become them—is *wonder.*

Es war die Hoffnung Charles Olsons, mit *The Maximus Poems* ein *Bild des Menschen* zu schaffen — ganz und gar nicht, irgendwelche autobiographischen Memoiren zu schreiben. Ich benutze alle Dichtung dazu, irgendetwas zu schreiben, und ich wünschte nur, ich würde mehr von ihrem riesigen Korpus kennen, das scheinbar so vielfältig ist wie die Erde selbst.

Was *ist* Dichtung? In einem Wörterbuch, das ich fast schon solange ich schreibe mit mir herumschleppe (*The Pocket Oxford Dictionary of Current English*, Fowler und Fowler, „Neue und erweiterte Auflage, überarbeitet von George van Santvoord", 1935) steht zu meinem Entsetzen: „gehobener Ausdruck eines hehren Gedankens oder Gefühls, bes. in metrischer Form . . ." Konsultiere ich ein Wörterbuch neueren Datums, *The American Heritage Dictionary of the English Language*, 1969, so erhalte ich die Auskunft, daß Dichtung „die Kunst oder das Werk eines Dichters" sei, was nichts als eine Ausflucht ist. Da haben also die Leute all diese Jahre ein Geschrei darüber gemacht, daß man keine *wirkliche* Dichtung schreibe — und dann stellt sich heraus, daß keiner, schon gar nicht einer aus diesem Haufen, wußte, was das überhaupt war. Kein Wunder, daß sie auf diesen *Formen* insistierten! Die wüßten nicht mal, ob jemand eine Frau ist, außer sie trüge ein Kleid.

So werde ich nun also Dichtung fabrizieren, wie ich es immer getan habe, ein Wort nach dem anderen, so daß daraus etwas entsteht, z.B. Klänge, nennen wir sie mal so, z.B. Rhythmen, *tam tam*. Alles altbekannt. Aber jedesmal, wenn ich den Bus nehme, sehe ich tatsächlich etwas Neues, irgendwie. Augen vielleicht? Gewiß eine Welt, die sich dreht. Dichtung macht Kehren, und windet sich in Kehren, die *Verse* genannt werden, in meinem Buch, im Sinne von Wechseln — und nicht in *Strophen*, d.h. Haltepunkten, Stillstand. *Vorwärts also, vielgesichtige Männerschar, mit euch ziehn auch Frauen gar* — haahaa. Was ein Gedicht ist, weil ich das sage, es *reimt sich*. Das war viele, viele Jahre lang eine der primären Anforderungen. Aber wie herrlich ist es doch, wenn solcher Reim, jene Kongruenz von Klängen, die sich zeitlich in ausreichender Nähe ereignen, um einen Widerklang, ein Echo und somit ein Erinnerungsmoment zu bewirken, wenn *dies* Bewegung in Richtung Freude und Intensität bringt, so daß man die physische Qualität der Bewegung der Wörter spürt, mit einer Leichtigkeit, die nichts verdreht.

Dinge zu *sagen* — und sie mit einer derartigen Artikulation zu sagen, kann ihnen eine physische Qualität in den Worten verleihen, die zu ihnen geworden sind — ist *Wunder* und *Verwundern*.

It is equal wonder when the rhythms which words can embody move to like echo and congruence. It is a *place,* in short, one has come to, where words dance truly in an information of one another, drawing in the attention, provoking feelings to participate.

Poems have involved an extraordinary range of human and non-human event, so to discuss that fact seems pointless. We will talk of everything sooner or later. Americans have had the especial virtue in the last hundred years of opening both content and form in an extraordinary manner, and the energy inherent continues without apparent end.

But again, one lives a life, and so, personally, one speaks of it, and of the people and places it was given to find. I cannot say that my children particularly respect or find other interest in my being a poet, and, at first, that bothered me because I wanted them moved by what moved me. False hope, I now think—although it might otherwise come to be the case. At times I hear the niggard comment that poets seem only to have other poets as an audience. It is certainly true that the dearest company I've had in reading has been so. But many people otherwise have heard too, through no intent of mine. I couldn't predicate they would, in writing. As a young man I questioned that anyone would ever hear at all, although it did not occur to me that I might therefore stop writing.

The tacit lament in this way of speaking strikes me as pathetic. Getting a purchase on writing, so to speak, was for me a one way ticket to bliss. I've never really come back. In those long, lonely nights I've wailed the sweetest songs, possibly, certainly those most designed for my own pleasure. Years back, again, Williams said, why don't we make clear we write for our pleasure, that we *like* doing it? It's a fair question. Nobody wants their pleasures criticized, and that fact no doubt explains why nobody really wants to be explained, nor wants to explain either. And I suppose that's why one uses either a tendentiously 'critical' vocabu-

Genauso ist es ein Wunder, wenn sich die Rhythmen, welche die Wörter verkörpern können, bewegen wie Echo und Kongruenz. Es ist ein *Ort*, kurz gesagt, an den man gelangt ist, an dem Wörter wahrhaftig in gegenseitiger Mitteilung einen Tanz vollführen, in den sie Aufmerksamkeit hineinziehen, durch den sie das Gefühl hervorrufen, teilzunehmen.

Gedichte haben ein außergewöhnlich breites Spektrum menschlichen und nichtmenschlichen Sich-Ereignens erfaßt, weswegen es sinnlos scheint, diese Tatsache zu erörtern. Früher oder später wird über alles gesprochen. Amerikaner hatten in den vergangenen hundert Jahren die besondere Tugend, sowohl Inhalt als auch Form in außergewöhnlicher Weise zu öffnen, und die dem zugrundeliegende Energie wirkt weiter ohne absehbares Ende.

Freilich, man lebt ein Leben, und somit, als Person, spricht man darüber, und über die Leute und Orte, die es finden durfte. Ich kann nicht behaupten, daß mein Dichtertum bei meinen Kindern besonderen Respekt oder sonstiges Interesse fände, und anfangs störte mich das, denn ich wollte, daß sie von dem, was mich bewegte, auch bewegt wären. Falsche Hoffnungen, denke ich heute — obwohl der andere Fall auch eintreten könnte. Manchmal höre ich die kleinliche Bemerkung, daß Dichter nur andere Dichter als Publikum zu haben scheinen. Es stimmt sicherlich, daß die Gesellschaft, die ich am meisten schätzte, wenn ich vorlas, ein solches Publikum war. Aber auch sonst haben viele Leute hingehört, ohne daß ich es darauf angelegt hätte. Daß sie es tun würden, konnte ich beim Schreiben nicht voraussetzen. Als junger Mann bezweifelte ich, daß jemals irgendwer überhaupt hinhören würde, obwohl mir nicht der Gedanke kam, ich könnte deshalb ebensogut aufhören zu schreiben.

Die stillschweigende Klage in dieser Art zu reden kommt mir erbärmlich vor. In der Schriftstellerei sozusagen Fuß zu fassen, war für mich eine Einfachfahrkarte zum Glück. Ich bin nie wirklich zurückgekommen. In jenen langen, einsamen Nächten habe ich möglicherweise die herzergreifendsten Lieder vor mich hingejammert, gewiß solche, die am meisten darauf abgestimmt waren, mir selbst zu gefallen. Wiederum war es Williams, der vor Jahren sagte, warum machen wir nicht deutlich, daß wir zu unserem Vergnügen schreiben, daß wir es *gerne* tun? Die Frage ist berechtigt. Keiner will, was ihm Spaß macht, kritisch bewertet haben, und dies erklärt zweifelsohne, warum niemand wirklich erklärt werden möchte, noch selber Erklärungen abliefern will. Und deswegen benutzt man wohl entweder ein tenden-

lary in speaking of 'his work' or else pushes clear with a, gee whiz, fellers, it's really nothing.

At first I was intent upon getting *anything* to hold, so that the experience in reading had the same qualities as the impulse in writing. But then I don't really know, nor have I ever, what's being said until it comes to some close, and it's now there to be read through, as one thing. Elsewise I trust the location implicit in feeling it's going well, opening, moving without a sense of hesitance or forced intention. I don't want to write what is only an idea, particularly my own. If the world can't come true in that place, flooding all terms of my thought and experience, then it's not enough, either for me or, equally, for anyone else. It must be somehow *revelation,* no matter how modest that transformation can sometimes be. Or vast, truly—"the world in a grain of sand."

The title for these divers thoughts comes from a lovely story told me about 1960 by John Frederick Nims in Chicago as he afforded us a charming lunch in his role as editor of *Poetry.* It concerned a friend of his, another poet, who had been on a tour of readings in the Middle West. And, as was his wont, he invited questions from the audience at one particular college, on completion of his reading. And a guy puts up his hand and says, tell me, that next to last poem you read—was that a real poem or did you just make it up yourself? Terrific. That's stuck in my head so lucently so long! Much as the phenomenon of another friend and student at Black Mountain in the middle fifties, who in truth could perceive no demonstrable difference between a cluster of words called *poem* and a cluster of words called *prose.* She felt the typographical form of the poem was all that apparently defined it—and that of course was a very arbitrary gimmick, to her mind. I tried everything, "Mary had a little lamb," tum te tum, clapped my hands with the beat, pulled out the vowels à la Yeats, probably even sang. Still it stayed flat and arbitrary. She felt the beat and texture of the sound was imposed by will of the reader

ziös 'kritisches' Vokabular, wenn man von 'seinem Werk' spricht, oder man bugsiert sich frei mit einem, Ach was, Leute, das ist wirklich kein Kunststück.

Anfangs war ich darauf aus, *allem* Haltbarkeit zu verleihen, so daß die Erfahrung beim Lesen die gleichen Qualitäten haben würde wie der Impuls beim Schreiben. Nun weiß ich jedoch nicht wirklich, noch habe ich es jemals gewußt, was gesagt wird, bevor es zu irgendeinem Ende kommt und es dann vorliegt, um durchgelesen zu werden, als ein Ding. Ansonsten vertraue ich auf jene Ortsfindung, die sich aus dem Gefühl erschließen läßt, daß es gut läuft, daß es öffnet, sich bewegt, ohne ein Gefühl von Unschlüssigkeit oder erzwungenem Vorsatz. Ich möchte nicht das schreiben, was nur eine Idee ist, besonders meine eigene. Wenn sich die Welt nicht an jenem Ort bewahrheiten kann, und zwar indem sie alle Bereiche meines Denkens und Erlebens durchflutet, dann ist es nicht genug, weder für mich, noch, in gleicher Weise, für irgendjemand sonst. Es muß irgendwie *Offenbarung* sein, egal wie bescheiden diese Transformation manchmal sein mag. Oder, wirklich, wie riesengroß — „die Welt in einem Sandkorn".

Der Titel für diese diversen Gedanken stammt von einer herrlichen Anekdote, die mir ungefähr 1960 von John Fredericks Nims in Chicago erzählt wurde, als er uns in seiner Eigenschaft als Herausgeber von *Poetry* mit einem reizenden Lunch die Ehre gab. Es ging um einen seiner Freunde, auch ein Dichter, der auf einer Vortragstournee im mittleren Westen gewesen war. Und wie es seiner Gepflogenheit entsprach, hieß er an einem bestimmten College, nach Beendigung seiner Lesung, Fragen aus dem Publikum willkommen. Und da hält doch einer seine Hand hoch und fragt, sagen Sie mir, das vorletzte Gedicht, das Sie gelesen haben — war das ein richtiges Gedicht, oder haben Sie es sich gerade eben selbst ausgedacht? Einfach irre. Das ist mir seit damals unheimlich klar im Gedächtnis geblieben! Genau wie der phänomenale Fall einer Freundin und Studentin am Black Mountain [College] Mitte der Fünfziger, die ungelogen keinen nachweislichen Unterschied ausmachen konnte zwischen einem Wortgebilde namens *Gedicht* und einem Wortgebilde namens *Prosa*. Sie war der Ansicht, die typographische Form des Gedichts sei alles, wodurch es offenbar definiert werde — und die war für sie natürlich nur ein sehr willkürlicher Schnickschnack. Ich versuchte alles, „Mary had a little lamb", tam ti tam, klatschte im Rhythmus in die Hände, dehnte à la Yeats die Vokale, sang wahrscheinlich sogar. Nicht zu machen: es blieb nichtssagend und willkürlich. Sie war der Ansicht, der Rhythmus und das Klangmuster würden vom Leser willkürlich

and was not initial in the words themselves. All the usual critical terms were of course useless, far too abstract. Finally I truly despaired of gaining more than her sympathy and patience. Then one day, we were reading Edward Marshall's "Leave the Word Alone," and for some immaculate and utterly unanticipated "reason" she *got* it, she heard all the play of rhythms and sounds bringing that extraordinary statement of primary humanness into such a density of feeling and song.

Would that all had such a happy ending—and 'American poetry,' like they say, soared on to the stars. Senses of progress, also familiar, really want that in the worst way. Meantime one's brothers and sisters are out there somewhere wailing on, to make the night a little lighter, the day a little brighter, like. Bringing that sun up and bringing it down again, every time. I don't know where it's supposed to 'get to' in that sense, more than to persist in the clarity of human recognitions and wonder. Poetry, as Duncan says, comes "from a well deeper than time." It's 'contemporary' in the way that fire, air, water or earth might be said to be particularly involved in any apprehension of present existence. Sadly it can, as these, go away, be lost to other appetites and acts. Talking to Michael McClure a few days ago, thinking of the primary *stances* in the arts, to the three most familiar (Classicism, Romanticism, and Surrealism) he felt a fourth might be added: the Beat, which, distinct from the other three, does not propose 'the world' as a stable, physical *given* but, in ecological terms, realizes its fragility and thus the need for human attention and care.

As a poet, at this moment—half listening as I am to the House Judiciary Committee's deliberations—I am angered, contemptuous, impatient, and possibly even cynical concerning the situation of our lives in this 'national' place. Language has, publicly, become such an instrument of coercion, persuasion, and deceit. The power thus collected is ugly beyond description—it is truly *evil.* And it will not go away.

aufoktroyiert und seien nicht schon ursprünglich in den Worten selbst vorhanden. All die üblichen literaturwissenschaftlichen Begriffe waren natürlich unnütz, viel zu abstrakt. Am Ende gab ich tatsächlich die Hoffnung auf, mehr als ihre Sympathie und Geduld für mich zu gewinnen. Eines Tages dann lasen wir Edward Marshalls „Leave the Word Alone", und aus irgendeinem unbefleckten und völlig unvorhergesehenen 'Vernunfts'-Grund *kapierte* sie es, hörte sie all das Zusammenspiel von Rhythmen und Klängen, die jenes außergewöhnliche Statement einer Grundmenschlichkeit auf eine solche Gefühls- und Lieddichte bringt.

Ich wünschte, alles hätte so ein glückliches Ende — und die 'amerikanische Dichtung' erhöbe sich, wie man so sagt, weiter empor bis zu den Sternen. Fortschrittsdenken, auch bekannt, verlangt das wirklich auf die schlimmste Weise. Währenddessen sind deine Brüder und Schwestern irgendwo da draußen und troubadouren weiter, um die Nacht ein wenig heller, den Tag ein wenig strahlender zu machen, oder so. Und jedesmal lassen sie jene Sonne aufgehen und wieder untergehen. Ich weiß nicht, wohin das in diesem Sinne 'führen' soll, außer daß man weiter hartnäckig auf der Klarheit menschlichen Erkennens und Fragens beharrt. Dichtung kommt, wie Duncan sagt, „aus einem Brunnen, der tiefer ist als die Zeit". Sie ist 'jetztzeitlich' in dem Sinne, wie man von Feuer, Luft, Wasser und Erde sagen könnte, sie seien in besonderem Maße an jedwelchem Erfassen gegenwärtigen Seins beteiligt. Traurigerweise kann sie, wie diese, vergehen, an andere Geschmäcker und Handlungen verloren gehen. Als ich mich vor ein paar Tagen mit Michael McClure unterhielt und wir uns über die drei Grund*haltungen* in den Künsten Gedanken machten, war er der Ansicht, daß man den drei bekanntesten (der klassischen, der romantischen, und der surrealistischen) eine vierte hinzufügen könnte: die des Beats, die, im Unterschied zu den drei anderen, 'die Welt' nicht als ein unveränderliches, physisches *Gegebenes* sieht, sondern, im ökologischen Sinne, ihre Zerbrechlichkeit und somit die Notwendigkeit aufmerksamer Zuwendung und Sorge des Menschen erkennt.

Als Dichter bin ich in diesem Augenblick — mit halbem Ohr den Beratungen des parlamentarischen Justizausschusses zuhörend — verärgert, abschätzig, ungeduldig und möglicherweise sogar zynisch, was unsere Lebenssituation an diesem 'nationalen' Ort betrifft. Sprache ist, im öffentlichen Gebrauch, zu einem derartigen Instrument der Zwangsausübung, der Überredung und der Täuschung geworden. Die so angesammelte Macht ist häßlicher, als es Worte beschreiben können — sie ist wahrhaftig *böse*. Und sie wird nicht verschwinden.

Trust to good verses then . . . Trust to the clarity instant in being human, that knows and wants no other place.

Bolinas, California
July 31, 1974

Sparrow 40, 1976

Vertraue also auf gute Dichtung ... Vertraue auf die Klarheit, die im Menschsein gegenwärtig ist, das keinen anderen Ort kennt und will.

Bolinas, Kalifornien
31. Juli, 1974

Übersetzt von Wolfram Donat

A FORM OF WOMEN

I have come far enough
from where I was not before
to have seen the things
looking in at me through the open door

and have walked tonight
by myself
to see the moonlight
and see it as trees

and shapes more fearful
because I feared
what I did not know
but have wanted to know.

My face is my own, I thought.
But you have seen it
turn into a thousand years.
I watched you cry.

I could not touch you.
I wanted very much to
touch you
but could not.

If it is dark
when this is given to you,
have care for its content
when the moon shines.

Robert Creeley

EINE ART VON FRAUEN

Gekommen bin ich weit genug
von wo ich noch nie war,
daß ich gesehen habe wie die Dinge
reinschaun auf mich durch die offene Tür

und spazieren war ich heute nacht
alleine,
um das Licht des Mondes zu sehen,
und es als Bäume zu sehen

und Formen, die noch mehr ängstigen
denn ich hatte Angst
vor dem, was ich nicht kannte
doch eh und je zu kennen wünschte.

Mein Gesicht ist mein eigen, glaubte ich.
Doch du hast gesehen
wie es zu tausend Jahren wurde.
Ich sah zu wie du weintest.

Ich konnte dich nicht berühren.
Ich wünschte so sehr
dich zu berühren
aber konnte nicht.

Falls es dunkel ist
wenn man dir dies überreicht,
gib acht auf den Inhalt
wenn der Mond scheint.

My face is my own.
My hands are my own.
My mouth is my own
but I am not.

Moon, moon,
when you leave me alone
all the darkness is
an utter blackness,

a pit of fear,
a stench,
hands unreasonable
never to touch.

But I love you.
Do you love me.
What to say
when you see me.

Mein Gesicht ist mein eigen.
Meine Hände sind mein eigen.
Mein Mund ist mein eigen
doch ich bin es nicht.

Mond, Mond,
wenn du mich verläßt
dann ist all die Dunkelheit
ein schieres Schwarz,

ein Abgrund der Angst,
ein Übelgeruch,
Hände ohne Sinn
die niemals berühren.

Aber ich liebe dich.
Liebst du mich.
Was zu sagen wäre
wenn du mich siehst.

Ü: W. Donat

Denise Levertov

SOME NOTES ON ORGANIC FORM

For me, back of the idea of organic form is the concept that there is a form in all things (and in our experience) which the poet can discover and reveal. There are no doubt temperamental differences between poets who use prescribed forms and those who look for new ones—people who need a tight schedule to get anything done, and people who have to have a free hand—but the difference in their conception of "content" or "reality" is functionally more important. On the one hand is the idea that content, reality, experience, is essentially fluid and must be given form; on the other, this sense of seeking out inherent, though not immediately apparent, form. Gerard Manley Hopkins invented the word "inscape" to denote intrinsic form, the pattern of essential characteristics both in single objects and (what is more interesting) in objects in a state of relation to each other, and the word "instress" to denote the experiencing of the perception of inscape, the apperception of inscape. In thinking of the process of poetry as I know it, I extend the use of these words, which he seems to have used mainly in reference to sensory phenomena, to include intellectual and emotional experience as well; I would speak of the inscape of an experience (which might be composed of any and all of these elements, including the sensory) or of the inscape of a sequence or constellation of experiences.

A partial definition, then, of organic poetry might be that it is a method of apperception, i.e., of recognizing what we perceive, and is based on an intuition of an order, a form beyond forms, in which forms partake, and of which man's creative works are analogies, resemblances, natural allegories. Such poetry is exploratory.

Denise Levertov

EINIGE BEMERKUNGEN ZUR ORGANISCHEN FORM

Für mich steckt hinter der Vorstellung von organischer Form die Idee, daß allen Dingen (und auch unserem Erleben) eine Form zu eigen ist, die Dichter und Dichterinnen entdecken und offenbaren können. Ohne Zweifel gibt es Temperamentsunterschiede zwischen Dichtern, die vorgegebene Formen anwenden, und solchen, die nach neuen Formen Ausschau halten — Leuten, die einen festen Plan brauchen, um etwas zuwege zu bringen, und anderen, die unbedingt freie Hand haben müssen — doch der wichtigere Unterschied in funktioneller Hinsicht besteht darin, wie sich ihre Vorstellungen von 'Inhalt' und 'Realität' voneinander unterscheiden. Einerseits gibt es die Ansicht, daß Inhalt, Realität, Erleben sich grundsätzlich im Fluß befinden und daher Form erhalten müssen; andererseits die Tendenz, eine inhärente, wenn auch nicht unmittelbar sichtbare Form ausfindig zu machen. Gerard Manley Hopkins erfand den Begriff der *inscape*, um das Phänomen der inneren Form zu bezeichnen, jene Konstellation von Wesensmerkmalen, die einzelnen Anschauungsobjekten eignet, wie auch (was noch interessanter ist) jedem System aufeinander bezogener Objekte; desgleichen erfand er den Begriff des *instress*, um die Erfahrung der *inscape*-Perzeption, mit anderen Worten: die Apperzeption der *inscape*, zu benennen. In meiner Überlegung zum Vorgang des Dichtens, wie ich ihn kenne, erweitere ich den Anwendungsbereich dieser Begriffe, die er anscheinend hauptsächlich in Bezug auf sinnlich wahrnehmbare Phänomene gebrauchte, um die geistigen und emotionalen Bereiche menschlicher Erfahrung; ich würde daher von der *inscape* einer Erfahrung sprechen (die sich aus all diesen Komponenten, einschließlich der sinnlich wahrnehmbaren, zusammensetzen mag) bzw. von der *inscape* ganzer Aneinanderreihungen oder Konfigurationen von Erfahrungen.

Eine Teildefinition von organischer Dichtung könnte demnach folgendes beinhalten: daß es sich um eine Methode der Apperzeption handelt, d.h. um eine Methode, das zu erkennen, was wir wahrnehmen, und daß sie auf einem intuitiven Erfassen einer Ordnung basiert, einer Form hinter den Formen, an der Formen ihren Teil haben und zu der die kreativen Schöpfungen des Menschen in einem Verhältnis von Analogie, Abbild, natürlicher Allegorie stehen. Solche Dichtung ist explorativ.

How does one go about such a poetry? I think it's like this: first there must be an experience, a sequence or constellation of perceptions of sufficient interest, felt by the poet intensely enough to demand of him their equivalence in words: he is *brought to speech.* Suppose there's the sight of the sky through a dusty window, birds and clouds and bits of paper flying through the sky, the sound of music from his radio, feelings of anger and love and amusement roused by a letter just received, the memory of some long-past thought or event associated with what's seen or heard or felt, and an idea, a concept, he has been pondering, each qualifying the other; together with what he knows about history; and what he has been dreaming—whether or not he remembers it—working in him. This is only a rough outline of a possible moment in a life. But the condition of being a poet is that periodically such a cross section, or constellation, of experiences (in which one or another element may predominate) demands, or wakes in him this demand: the poem. The beginning of the fulfillment of this demand is to contemplate, to meditate; words which connote a state in which the heat of feeling warms the intellect. To contemplate comes from "*templum,* temple, a place, a space for observation, marked out by the augur." It means, not simply to observe, to regard, but to do these things in the presence of a god. And to meditate is "to keep the mind in a state of contemplation"; its synonym is "to muse," and to muse comes from a word meaning "to stand with open mouth"—not so comical if we think of "inspiration"—to breathe in.

So—as the poet stands openmouthed in the temple of life, contemplating his experience, there come to him the first words of the poem: the words which are to be his way in to the poem, if there is to be a poem. The pressure of demand and the meditation on its elements culminate in a moment of vision, of crystallization, in which some inkling of the correspondence between those elements occurs; and it occurs as words. If he forces a beginning before this point, it won't work. These

Wie geht man an derartige Dichtung heran? Ich glaube, es funktioniert etwa so: zuerst muß eine Erfahrung da sein, eine Folge oder Konstellation von ausreichend interessanten Wahrnehmungen, die vom Dichter so intensiv empfunden werden, daß sie ihm ein Äquivalent in Worten abverlangen: er wird gleichsam *zum Sprechen gebracht*. Stellen wir uns einmal vor: ein staubverschmutztes Fenster, durch das er auf den Himmel schaut, Vögel und Wolken und Papierfetzen, die durch die Luft fliegen, Musik aus seinem Radio, Gefühle von Wut, Liebe und Erheiterung, die ein soeben erhaltener Brief hervorgerufen hat, die Erinnerung an einen lang zurückliegenden Gedanken oder Vorfall, der sich per Assoziation mit dem, was er sieht, hört und fühlt, verbindet, und eine Idee, ein Plan, über die er gerade gegrübelt hat, wobei eins das andere modifiziert; obendrein noch all das, was er über Geschichte weiß; und all das, was er geträumt hat — ob er sich daran erinnert oder nicht — dies alles arbeitet in ihm. Dabei ist das nur ein grober Abriß eines möglichen Momentes in einem Leben. Doch ein Dichter zu sein heißt, daß immer wieder ein derartiges Sammelsurium, eine derartige Konstellation von Erfahrungen (bei denen das ein oder andere Element vorherrschen mag) etwas einfordert (bzw. in ihm solches Bedürfnis weckt): das Gedicht. Am Beginn der Einlösung dieses Verlangens steht die Kontemplation, die Meditation; Worte, die unter anderem einen Zustand bezeichnen, in dem die Hitze des Gefühls den Intellekt erwärmt. Kontemplation kommt von „*templum*, der Tempel; ein Ort, ein Raum für Beobachtungen, vom Auguren eigens ausersehen". Es bedeutet nicht bloß ein Beobachten, ein Betrachten, sondern das Ausüben solcher Tätigkeit in der Gegenwart eines Gottes. Meditation wiederum bedeutet „den Geist in einem Zustand der Kontemplation zu halten"; ähnliches verstehen wir unter sinnierendem 'Staunen', und Staunen [*to muse*] leitet sich von einem Wort ab, das so viel bedeutet wie „mit geöffnetem Mund dastehen" — gar nicht so kurios, wenn wir an 'Inspiration' denken — das Einatmen.

Halten wir also fest: während der Dichter mit geöffnetem Mund im Tempel des Lebens steht und über seine Erfahrungen meditiert, kommen die ersten Worte des Gedichts auf ihn zu: diejenigen Worte, die ihm seinen Weg in das Gedicht eröffnen werden, sofern es zu einem Gedicht kommt. Das drängende Bedürfnis und das Meditieren über dessen Faktoren kulminieren in einem Moment der Vision, der Kristallisation, in dem eine gewisse Ahnung der Korrespondenzen zwischen diesen Faktoren erscheint; und sie erscheint in der Form von Worten. Wenn er einen Beginn vor diesem Zeitpunkt erzwingt, wird daraus nichts werden. Jene Worte bleiben

words sometimes remain the first, sometimes in the completed poem their eventual place may be elsewhere, or they may turn out to have been only forerunners, which fulfilled their function in bringing him to the words which are the actual beginning of the poem. It is faithful attention to the experience from the first moment of crystallization that allows those first or those forerunning words to rise to the surface: and with that same fidelity of attention the poet, from that moment of being let in to the possibility of the poem, must follow through, letting the experience lead him through the world of the poem, its unique inscape revealing itself as he goes.

During the writing of a poem the various elements of the poet's being are in communion with each other, and heightened. Ear and eye, intellect and passion, interrelate more subtly than at other times; and the "checking for accuracy," for precision of language, that must take place throughout the writing is not a matter of one element supervising the others but of intuitive interaction between all the elements involved.

In the same way, content and form are in a state of dynamic interaction; the understanding of whether an experience is a linear sequence or a constellation raying out from and into a central focus or axis, for instance, is discoverable only in the work, not before it.

Rhyme, chime, echo, reiteration: they not only serve to knit the elements of an experience but often are the very means, the sole means, by which the density of texture and the returning or circling of perception can be transmuted into language, apperceived. A may lead to E directly through B, C, and D: but if then there is the sharp remembrance or revisioning of A, this return must find its metric counterpart. It could do so by actual repetition of the words that spoke of A the first time (and if this return occurs more than once, one finds oneself with a refrain—not put there because one decided to write something with a refrain at the end of each stanza, but directly because of the demand of the content). Or it may be that since the return to A is now conditioned by the journey through B, C, and D, its words will not be a simple repetition but a variation . . . Again, if B and D are of a complementary nature, then their thought- or feeling-rhyme may find its corresponding

manchmal die ersten, manchmal mögen sie ihren Platz im fertigen Gedicht schließlich woanders finden, oder es ergibt sich, daß sie letzlich nur als Vorboten fungiert und ihre Aufgabe damit erfüllt haben, daß sie den Dichter an die Worte herangeführt haben, die den tatsächlichen Beginn des Gedichts bilden. Nur die genaue Aufmerksamkeit, die er vom ersten Moment der Kristallisation den Erfahrungen widmet, erlaubt es jenen ersten Worten oder Vorboten, sichtbar zu Tage zu treten: und mit derselben genauen Aufmerksamkeit muß der Dichter, sobald er in die Möglichkeit des Gedichts eingelassen worden ist, seinen Weg zu Ende gehen. Er tut dies, indem er sich von den Erfahrungen durch die Welt des Gedichts führen läßt, deren einzigartige *inscape* sich ihm unterwegs offenbart.

Während er ein Gedicht schreibt, stehen die verschiedenen Elemente, welche den Dichter ausmachen, miteinander in Verbindung und sind besonders aktiviert. Das Zusammenspiel von Ohr und Auge, Intellekt und Leidenschaft ist subtiler als sonst; und jenes 'Überprüfen der Genauigkeit', der sprachlichen Präzision, das während des ganzen Schreibens stattfinden muß, bedeutet nicht, daß ein Element die anderen kontrolliert, sondern resultiert aus der intuitiven Interaktion aller beteiligten Elemente.

In gleicher Weise stehen Inhalt und Form in einem Verhältnis dynamischer Interaktion; die Einsicht beispielsweise, ob eine Erfahrung eine lineare Abfolge darstellt oder eine Konstellation, die von einem Brennpunkt oder einer zentralen Achse aus- und darauf einstrahlt, kann nur bei der Arbeit gewonnen werden, nicht zuvor.

Reim, Gleichklang, Echo, Reiteration dienen nicht nur dazu, die Elemente einer Erfahrung zu verknüpfen, sondern sind oft genau das Mittel, das einzige Mittel, um die Dichte der Textur und das Wiederkehrende und Zirkuläre der Wahrnehmung in Sprache zu verwandeln, zu apperzipieren. A kann auf direktem Weg über B, C und D zu E führen: aber wenn es dann zu einer deutlichen Erinnerung an A oder zu einer neuen Sicht davon kommt, dann muß diese Wiederkehr ihr metrisches Pendant finden. Das könnte auch eine tatsächliche Wiederholung der Worte sein, die das erste Mal von A sprachen (und wenn solche Wiederkehr öfters als einmal eintritt, landet man bei einem Refrain — der nicht dasteht, weil man sich vorgenommen hat, etwas mit einem Refrain am Ende jeder Strophe zu schreiben, sondern schlicht und einfach weil es der Inhalt verlangt). Da die Rückkehr zu A nunmehr von der Wegstrecke durch B, C und D abhängt, kann es auch vorkommen, daß die entsprechenden Worte keine einfache Wiederholung sind, sondern eine Variation. . . . Wenn B und D komplementär sind, dann mag es wiederum sein, daß ihr Gedanken-

word-rhyme. Corresponding images are a kind of nonaural rhyme. It usually happens that within the whole, that is between the point of crystallization that marks the beginning or onset of a poem and the point at which the intensity of contemplation has ceased, there are distinct units of awareness; and it is—for me anyway—these that indicate the duration of stanzas. Sometimes these units are of such equal duration that one gets a whole poem of, say, three-line stanzas, a regularity of pattern that looks, but is not, predetermined.

When my son was eight or nine I watched him make a crayon drawing of a tournament. He was not interested in the forms as such, but was grappling with the need to speak in graphic terms, to say, "And a great crowd of people were watching the jousting knights." There was a need to show the tiers of seats, all those people sitting in them. And out of the need arose a formal design that was beautiful—composed of the rows of shoulders and heads. It is in very much the same way that there can arise, out of fidelity to instress, a design that is the form of the poem—both its total form, its length and pace and tone, and the form of its parts (e.g., the rhythmic relationships of syllables within the line, and of line to line; the sonic relationships of vowels and consonants; the recurrence of images, the play of associations, etc.). "Form follows function" (Louis Sullivan).

Frank Lloyd Wright in his autobiography wrote that the idea of organic architecture is that "the reality of the building lies in the space within it, to be lived in." And he quotes Coleridge: "Such as the life is, such is the form." (Emerson says in his essay "Poetry and Imagination," "Ask the fact for the form.") The *Oxford English Dictionary* quotes Huxley (Thomas, presumably) as stating that he used the word organic "almost as an equivalent for the word 'living.'"

In organic poetry the metric movement, the measure, is the direct expression of the movement of perception. And the sounds, acting together with the measure, are a kind of extended onomatopoeia—i.e., they imitate not the sounds of an experience (which may well be soundless, or to which sounds contribute only incidentally)—but the feeling of an experience, its emotional tone, its texture. The

oder Gefühlsreim auch einen korrespondierenden Wortreim findet. Korrespondierende Bilder sind eine Art nicht-akustischer Reim. In der Regel gibt es innerhalb des Ganzen, das heißt zwischen dem Punkt der Kristallisation, der den Beginn oder Ansatz eines Gedichts markiert, und dem Punkt, an dem die Intensität der Kontemplation am Ende ist, deutlich unterscheidbare Etappen von Bewußtheit; und diese sind es — für mich jedenfalls —, welche die Dauer der Strophen anzeigen. Manchmal sind diese Etappen von so gleichmäßiger Dauer, daß man ein Gedicht aus, sagen wir, lauter dreizeiligen Strophen erhält, eine strukturelle Regelmäßigkeit, die im voraus festgelegt scheint, es aber nicht ist.

Als mein Sohn acht oder neun Jahre alt war, schaute ich ihm zu, wie er mit Buntstiften ein Bild von einem Ritterturnier malte. Er war nicht an den Formen als solchen interessiert, sondern er kämpfte mit dem Bedürfnis, sich graphisch auszudrücken, zu sagen: „Und eine große Menschenmenge schaute den lanzenbrechenden Rittern zu". In ihm war das Bedürfnis, die Sitzreihen zu zeigen, all die Leute, die da saßen. Und aus dem Bedürfnis entstand ein sehr schönes, aus Formen zusammengesetztes Muster — es bestand aus Reihen von Schultern und Köpfen. In ganz ähnlicher Weise kann auch, aus der getreuen Befolgung des *instress*, ein Muster entstehen, das die Form des Gedichts bildet — sowohl seine Gesamtform, seine Länge, sein Tempo und seine Grundstimmung, als auch die Form seiner Teile (z.B. das rhythmische Verhältnis der Zeilen und der Silben innerhalb der Zeile; das klangliche Verhältnis von Vokalen und Konsonanten; die Wiederkehr von Bildern, das Spiel der Assoziationen usw.). „Form folgt Funktion" (Louis Sullivan).

Frank Lloyd Wright schrieb in seiner Autobiographie, das Grundprinzip organischer Architektur sei es, daß „die Realität des Gebäudes in dem Raum liegt, den es einschließt, in dem gelebt werden soll". Und er zitiert Coleridge: „So wie das Leben ist, so ist die Form". (Emerson sagt in seinem Essay „Poetry and Imagination" [„Dichtung und Imagination"], „Befrag das Faktische nach der Form".) Das *Oxford English Dictionary* zitiert eine Aussage von Huxley (Thomas, vermutlich), der gesagt haben soll, er benutze das Wort organisch „fast synonym für das Wort 'lebend'".

In der organischen Dichtung ist der metrische Verlauf, das rhythmische Maß, direkter Ausdruck des Verlaufs der Wahrnehmung. Und der Klang, der mit dem Rhythmus Hand in Hand geht, ist eine Art erweiterter Onomatopöie — d.h. er imitiert nicht die Geräusche einer Erfahrung (welche sehr wohl auch geräuschlos sein kann, oder zu der Geräusche nur am Rande beitragen) — sondern er imitiert

varying speed and gait of different strands of perception within an experience (I think of strands of seaweed moving within a wave) result in counterpointed measures.

Thinking about how organic poetry differs from free verse, I wrote that "most free verse is failed organic poetry, that is, organic poetry from which the attention of the writer had been switched off too soon, before the intrinsic form of the experience had been revealed." But Robert Duncan pointed out to me that there is a "free verse" of which this is not true, because it is written not with any desire to seek a form, indeed perhaps with the longing to avoid form (if that were possible) and to express inchoate emotion as purely as possible.[1] There is a contradiction here, however, because if, as I suppose, there is an inscape of emotion, of feeling, it is impossible to avoid presenting something of it if the rhythm or tone of the feeling is given voice in the poem. But perhaps the difference is this: that free verse isolates the "rightness" of each line or cadence—if it seems expressive, o.k., never mind the relation of it to the next; while in organic poetry the peculiar rhythms of the parts are in some degree modified, if necessary, in order to discover the rhythm of the whole.

But doesn't the character of the whole depend on, arise out of, the character of the parts? It does; but it is like painting from nature: suppose you absolutely imitate, on the palette, the separate colors of the various objects you are going to paint; yet when they are closely juxtaposed in the actual painting, you may have to lighten, darken, cloud, or sharpen each color in order to produce an effect equivalent to what you see in nature. Air, light, dust, shadow, and distance have to be taken into account.

Or one could put it this way: in organic poetry the form sense or "traffic sense," as Stefan Wolpe speaks of it, is ever present along with (yes, paradoxically) fidelity to the revelations of meditation. The form sense is a sort of Stanislavsky of the imagination: putting a chair two feet downstage there, thicken-

das Gefühl einer Erfahrung, ihren emotionalen Grundtenor, ihre Textur. Die unterschiedliche Geschwindigkeit und Bewegung verschiedener Wahrnehmungsstränge innerhalb einer Erfahrung (ich denke da an die Stränge von Seetang, die sich in einer Meereswelle bewegen) resultieren in kontrapunktischen Rhythmen.

Hinsichtlich der Frage, wie sich organische Dichtung von Freiversdichtung unterscheidet, schrieb ich einmal, daß „die meiste Dichtung in freien Versen eine gescheiterte organische Dichtung ist, das heißt, organische Dichtung, bei der die Aufmerksamkeit des Autors zu früh abgeschaltet worden ist, noch bevor sich die innere Form der Erfahrung offenbart hat". Doch Robert Duncan verdanke ich den Hinweis, daß es auch eine Dichtung in 'freien Versen' gibt, bei der dies nicht zutrifft, weil sie nicht mit dem Wunsch, eine Form zu suchen, geschrieben wird, sondern vielleicht mit dem sehnlichenWunsch, Form sogar zu vermeiden (sollte so etwas möglich sein) und im Entstehen begriffene Emotion so rein wie möglich auszudrücken.[1] Trotzdem liegt hier ein Widerspruch vor, denn wenn es tatsächlich, wie ich annehme, eine *inscape* der Emotion bzw. des Gefühls gibt, läßt es sich unmöglich vermeiden, etwas davon zu präsentieren, sofern der Rhythmus oder Tenor des Gefühls im Gedicht seine Artikulation erfährt. Aber vielleicht liegt der Unterschied in folgendem: daß Freiversdichtung die 'Richtigkeit' jeder Zeile oder Phrasierung isoliert sieht — solange sie expressiv scheint, wunderbar, ganz egal, wie sie zur nächsten paßt —, während in der organischen Dichtung der jeweilige Rhythmus der Teile wenn nötig in gewissem Maße modifiziert wird, um den Rhythmus des Ganzen zu entdecken.

Aber ist es nicht so, daß der Charakter des Ganzen vom Charakter der Teile abhängt, aus diesem entsteht? In der Tat, aber es ist, wie wenn man nach der Natur malt: angenommen, man imitiert auf der Palette genauestens die einzelnen Farben der verschiedenen Gegenstände, die man malen will; doch wenn sie im eigentlichen Bild nahe nebeneinander liegen, muß man vielleicht Farbe um Farbe aufhellen, abdunkeln, verschwimmen lassen oder klarer hervorheben, um einen Effekt zu erzielen, der dem entspricht, was man in der Natur sieht. Luft, Licht, Staub, Schatten, und Distanz müssen berücksichtigt werden.

Man kann es auch so ausdrücken: in der organischen Dichtung ist das Gespür für Form oder das „Gespür für Wechselbeziehungen", wie Stefan Wolpe dazu sagt, ständig präsent, und dazu (paradoxerweise) die genaue Beachtung der Offenbarungen, welche die Meditation liefert. Das Formgespür ist eine Art Stanislawsky der Imagination: einen Stuhl zwei Schritte vom Rand der Bühne aufstellen, Statisten am

ing a knot of bystanders upstage left, getting this actor to raise his voice a little and that actress to enter more slowly; all in the interest of a total form he intuits. Or it is a sort of helicopter scout flying over the field of the poem, taking aerial photos and reporting on the state of the forest and its creatures—or over the sea to watch for the schools of herring and direct the fishing fleet toward them.

A manifestation of form sense is the sense the poet's ear has of some rhythmic norm peculiar to a particular poem, from which the individual lines depart and to which they return. I heard Henry Cowell tell that the drone in Indian music is known as the horizon note. Al Kresch, the painter, sent me a quotation from Emerson: "The health of the eye demands a horizon." This sense of the beat or pulse underlying the whole I think of as the horizon note of the poem. It interacts with the nuances or forces of feeling which determine emphasis on one word or another, and decides to a great extent what belongs to a given line. It relates the needs of that feeling-force which dominates the cadence to the needs of the surrounding parts and so to the whole.

Duncan also pointed to what is perhaps a variety of organic poetry: the poetry of linguistic impulse. It seems to me that the absorption in language itself, the awareness of the world of multiple meaning revealed in sound, word, syntax, and the entering into this world in the poem, is as much an experience or constellation of perceptions as the instress of nonverbal sensuous and psychic events. What might make the poet of linguistic impetus appear to be on another tack entirely is that the demands of his realization may seem in opposition to truth as we think of it; that is, in terms of sensual logic. But the apparent distortion of experience in such a poem for the sake of verbal effects is actually a precise adherence to truth, since the experience itself was a verbal one.

Form is never more than a *revelation* of content.

"The law—one perception must immediately and directly lead to a further perception."[2] I've always taken this to mean, "no loading of the rifts with ore,"

linken Bühnenrand zu einem Knäuel zusammendrängen, diesen Schauspieler lauter sprechen, und jene Schauspielerin langsamer hereinkommen lassen; all dies im Interesse einer Gesamtform, die er intuitiv erkennt. Oder es ist eine Art Aufklärungshubschrauber, dessen Pilot über das Areal des Gedichts hinwegfliegt, dabei Luftaufnahmen macht und über den Zustand des Waldes und seines Tierbestands Bericht erstattet — oder der über das Meer fliegt, um die Heringsschwärme auszuspähen und die Fangflotte an sie heranzulotsen.

Das Formgespür manifestiert sich unter anderem in dem Gespür, mit dem der Dichter irgendeine rhythmische Norm heraushört, die ein bestimmtes Gedicht kennzeichnet und von der sich die einzelnen Zeilen entfernen bzw. zu der sie zurückkehren. Von Henry Cowell habe ich gehört, daß der anhaltende Brummton in der indischen Musik unter der Bezeichnung Horizontnote bekannt ist. Al Kresch, der Maler, hat mir ein Zitat von Emerson geschickt: „Die Gesundheit des Auges verlangt nach einem Horizont". Dieses Spüren des unentwegten Grundrhythmus, der im Ganzen pulsiert, empfinde ich als die Horizontnote des Gedichts. Es interagiert mit den Gefühlsnuancen oder -kräften, die bestimmen, ob dieses oder jenes Wort betont wird, während es selbst weitgehend entscheidend dafür ist, was zu einer Zeile gehört. Es stimmt die Bedürfnisse der Gefühls-Kraft, welche die Phrasierung dominiert, auf die Anforderungen der umgebenden Teile ab und somit mit dem Ganzen.

Duncan verwies auch auf etwas, das vielleicht eine Variante organischer Dichtung darstellt: die Dichtung des linguistischen Impulses. Meiner Meinung nach bedeuten die Vertiefung in die Sprache selbst, das Gewahrwerden der Welt der Bedeutungsvielfalt, die sich in Klang, Wort, und Syntax offenbart, und der Eintritt in diese Welt im Gedicht genauso eine Erfahrung oder Konstellation von Wahrnehmungen wie der *instress* nonverbaler sensorischer und psychischer Vorgänge. Was bei einem Dichter, der aus einem linguistischen Antrieb arbeitet, den Anschein geben könnte, er habe einen völlig anderen Kurs eingeschlagen, ist der Umstand, daß die Erfordernisse seiner Umsetzung in scheinbarem Gegensatz zu der Wahrheit stehen, wie wir sie uns vorstellen; das heißt, im Sinne einer sensuellen Logik. Aber die scheinbare Entstellung von Erfahrung in solch einem Gedicht, der verbalen Effekte wegen, bedeutet in Wirklichkeit ein genaues Festhalten an der Wahrheit, da die Erfahrung selbst eine verbale war.

Form ist niemals mehr als eine *Offenbarung* von Inhalt.

„Die Regel — eine Wahrnehmung muß unmittelbar und direkt zu einer weiteren Wahrnehmung führen".[2] Für mich hatte dieser Satz immer die Bedeutung „die

because there are to be no rifts. Yet alongside this truth is another truth (that I've learned from Duncan more than from anyone else)—that there must be a place in the poem for rifts too—(never to be stuffed with imported ore). Great gaps between perception and perception which must be leapt across if they are to be crossed at all.

The X-factor, the magic, is when we come to those rifts and make those leaps. A religious devotion to the truth, to the splendor of the authentic, involves the writer in a process rewarding in itself; but when that devotion brings us to undreamed abysses and we find ourselves sailing slowly over them and landing on the other side—that's ecstasy.

Poetry 106: 6, 1965

Spalten nicht mit Erz zu füllen", weil es nämlich gar keine Spalten geben darf. Doch neben dieser Wahrheit gibt es noch eine andere Wahrheit (die ich vor allem von Duncan gelernt habe) — daß es im Gedicht auch einen Platz für Spalten geben muß — (die man nie mit importiertem Erz zustopfen dürfe). Große Lücken zwischen Wahrnehmung und Wahrnehmung, die man mit einem Sprung überwinden muß, falls man überhaupt hinüberkommt.

Der Faktor X, der Zauber, liegt darin, zu diesen Spalten zu kommen und diese Sprünge zu machen. Eine gewissenhafte Hingabe an die Wahrheit, an die Herrlichkeit des Authentischen, läßt den Schriftsteller an einem Prozeß teilhaben, der für sich alleine schon lohnt; aber wenn jene Hingabe uns an unerträumte Abgründe heranführt und wir überraschend feststellen, daß wir langsam über sie hinwegschweben und auf der anderen Seite landen — das ist Ekstase.

Übersetzt von Wolfram Donat

STEPPING WESTWARD

What is green in me
darkens, muscadine.

If woman is inconstant,
good, I am faithful to

ebb and flow, I fall
in season and now

is a time of ripening.
If her part

is to be true,
a north star,

good, I hold steady
in the black sky

and vanish by day,
yet burn there

in blue or above
quilts of cloud.

There is no savor
more sweet, more salt

than to be glad to be
what, woman,

and who, myself,
I am, a shadow

SCHRITTE GEN WESTEN

Was in mir grün ist,
dunkelt, muskatell.

Sind Frauen unstet,
nun gut, treu ergeben bin ich

Ebbe und Flut, ich falle
zur rechten Zeit, und jetzt

ist eine Zeit des Reifens.
Sind Frauen dazu bestimmt,

treu und beständig zu sein,
ein Nordstern,

nun gut, ich verharre fest
am schwarzen Himmel

und schwinde am Tage,
doch brenne ich dort weiter

im Blau oder über
Wolkendecken.

Kein Geschmack, der
süßer oder salziger ist

als die Freude darüber, zu sein,
was, eine Frau,

und wer, ich selbst,
ich bin, ein Schatten,

that grows longer as the sun
moves, drawn out

on a thread of wonder.
If I bear burdens

they begin to be remembered
as gifts, goods, a basket

of bread that hurts
my shoulders but closes me

in fragrance. I can
eat as I go.

der länger wird, wie die Sonne
sich bewegt, gestreckt

an einem Faden des Staunens.
Trage ich Lasten,

so wird ihrer künftig gedacht,
als Gaben, als Güter, ein Korb

voll Brot, schmerzhaft
auf meinen Schultern, doch rings umhüllt mich

sein Duft. So kann ich
essen und gehen zugleich.

Ü: W. Donat

Edward Dorn

WHAT I SEE IN THE MAXIMUS POEMS

PART I: THERE ARE PLACES

There are a handful of places in America today where artists gather, in all their varieties, and some of them, New York, San Francisco, are large cities, with all the commitments to that size, i.e., streets that are busy over most of the day, traffic problems, buildings filled with other people, and generally, the so-called frenzy of specially concentrated peoples. Suburbs where it is said the really important people like computers live, and so on. Other towns, Santa Fe, Taos, Aspen, perhaps a place or two in Missouri, and the ones in New England, are much smaller, the buildings, streets, parties, private libraries and public, don't come on so fabulously. It is dangerous to imply that artists are either numerous or plentiful, no matter how true it is they are widespread. This doesn't at all depend on what one's *taste* is.

I find myself in one such particular place. Right now, this evening, there are some very nice bells coming from Christo Rey. Across the Santa Fe River. Perhaps a half-mile away. The sound fading into groves of cottonwood. There are departures like this that belie all the other grossnesses of this town, and for a brief period the sense is changed, and you feel as it is possible to feel about Santa Fe, not as the various literatures tell you you should. One really *is* in New Mexico. One really *is* 7000 feet high. The threading Rio Grande really *is* off to the right, though many miles, down through what is to this day, a desolate and very breathtaking country. But the sweep-out of that land one can see standing here, where it runs down all the way more and more barren, away from the pine breaks of the mountains, to a moon-land, to Albuquerque, and below. And then at this time once in a while, I walk up to the ridge back of the house and can see the most standing thing on any of the horizons the bulwark of the Sandias which is opposite

Edward Dorn

WAS ICH IN DEN *MAXIMUS POEMS* SEHE

TEIL I: ES GIBT ORTE

In Amerika gibt es heute eine Handvoll Orte, wo sich Künstler unterschiedlichster Richtung ansiedeln, und manche dieser Orte wie New York oder San Francisco sind große Städte mit allem, was diese Größe mit sich bringt, also Straßen, die fast den ganzen Tag belebt sind, Verkehrsproblemen, Gebäuden voller anderer Menschen und generell der sogenannten Überdrehtheit besonders eng zusammenlebender Völker. Vorstädten, in denen, wie es heißt, die wirklich wichtigen Leute, wie etwa Zahlenexperten, wohnen. Andere Städte — Santa Fe, Taos, Aspen, vielleicht ein oder zwei Orte in Missouri und jene in Neuengland — sind viel kleiner, ihre Gebäude, Straßen, Partys, öffentlichen und privaten Bibliotheken geben sich nicht so grandios. Es ist gefährlich anzunehmen, daß Künstler entweder zahlreich oder gar im Überfluß vorhanden sind, wie zutreffend es auch sein mag, daß sie vielerorts vorkommen. Das hat überhaupt nichts damit zu tun, was für einen *Geschmack* man hat.

Nun finde ich mich selbst an solch einem besonderen Ort wieder. Im Augenblick, heute abend also, kommt sehr hübsches Glockengeläut von Christo Rey herüber. Von der anderen Seite des Santa Fe River. Vielleicht eine halbe Meile weg. Die Klänge verhallen in einem Pappelhain. Es gibt einige solcher Anknüpfungspunkte, die die ganzen übrigen Abscheulichkeiten dieser Stadt Lügen strafen, und eine kleine Weile lang verändert sich die Wahrnehmung, und man empfindet Santa Fe so, wie es möglich ist, Santa Fe zu empfinden, nicht so, wie es einem die verschiedenen Literaturen vorschreiben. Man ist *wirklich* in Neu Mexiko. Man ist *wirklich* auf 7000 Fuß Höhe. Der sich durchwindende Rio Grande liegt *wirklich* zur Rechten, obgleich viele Meilen entfernt, hinunter durch was bis zum heutigen Tage ein desolates und äußerst atemberaubendes Land geblieben ist. Aber die Leergefegtheit dieses Landes kann man sehen, wenn man hier steht, wie es sich immer ausgedörrter hinunter erstreckt, weg von den Kiefernständen auf den Bergen, hin zu einer Mondlandschaft, nach Albuquerque und weiter hinab. Und um diese Zeit gehe ich dann manchmal auf die Kammhöhe hinter dem Haus und kann dann das sehen, was am Horizont ringsum am massivsten aufragt: die Wand der Sandia-Berge

Albuquerque. Or as Meline said, Albuquerque lies at the foot of... 60 miles south. For all of its clearness, visibility, the sky itself is variation, accompanying the landscape.

Artists and skies, the range of the Sandias, later, the Indians and a few other things. This is perhaps a harsh way to talk, throwing the components of this place together, human and nonhuman, all together in the same bag. I certainly don't do this because I am impelled toward that basis from a wish to be modern and cold, "dehumanized." Not at all. In those terms, I know what I am doing. The reason is: it is not in my hands to do otherwise. As everyone knows, places vary widely. In spite of the fact the earth is reputed to be a ball, the formality stops there. And that man is of one species and can interbreed, endlessly, is not the same thing. Man makes his true hybrids manifest in the acts of men. Ultimately the general mass of men act the same from a desire, but as you come up, there is a smaller way of looking at it. For instance, Kemerer is not the same as Santa Fe, which is not the same as Biloxi. But all men try to act the same, there is the generality. "Nature is less indulgent. After the mule comes nothing," said Gauguin.

So that place has to shift for itself, largely. It is all *there,* certainly, and presumably, always was, but that isn't enough. Man, who is distinct from nature, will attempt almost anything. This has, unfortunately, a limited interest for the rest of us. Because, though the direction, even stated intent, may differ, be a nuance, the place he comes back to, to show the rest of us, the spot as a motivation, his very maligning reason, does not change, it officially is always the same. And when he takes off from the green and grey earth, from wherever, Kemerer or Santa Fe, he returns with the news, not surprising, that the planets are inhabited by the same creatures he is, with the same propensities for the half-cocked, the same deception in his well-stated motives. Finds, and brings back specimens we are already shy of, alas. But the trip out was ostentatious. That is not rewarding.

gegenüber von Albuquerque. Oder wie Meline sagte, Albuquerque liegt am Fuß von ... 60 Meilen südlich. Denn alles hier ist Klarheit, Sichtbarkeit, der Himmel selbst ist Abwechslung, wie er die Landschaft begleitet.

Künstler und Himmel, die Kette der Sandias, später die Indianer und ein paar andere Dinge. Vielleicht ist das eine ruppige Sprechweise, wenn man alle Elemente dieses Ortes durcheinanderwirft, menschliche und nicht-menschliche, alle zusammen in einen Topf. Ich mache das sicherlich nicht, weil mich der Wunsch, modern und kalt, 'enthumanisiert' zu sein, zu dieser Position treibt. Ganz und gar nicht. Was das anbelangt, weiß ich, was ich tue. Der Grund ist vielmehr: Es liegt nicht in meiner Macht, anders zu handeln. Wie jeder weiß, unterscheiden sich Orte erheblich voneinander. Obwohl es heißt, die Erde sei eine Kugel, endet alle Formelhaftigkeit hier auch schon wieder. Und daß alle Menschen ein und derselben Spezies angehören und sich untereinander paaren können, unbeschränkt, das ist nicht dasselbe. Der Mensch läßt seine eigentlichen Hybriden in den menschlichen Handlungen manifest werden. Letztlich ist die Handlungsweise der großen Masse der Menschen gleich und folgt einem Verlangen, aber wenn man näher hinkommt, stellt man fest, daß es noch einen engeren Blickwinkel gibt. Kemerer ist beispielsweise nicht das gleiche wie Santa Fe, und das wiederum ist nicht das gleiche wie Biloxi. Aber alle Menschen versuchen, gleich zu handeln, darin besteht die allgemeine Regel. „Die Natur ist weniger duldsam. Nach dem Maulesel kommt nichts mehr", sagte Gauguin.

Folglich muß ein Ort im großen und ganzen alleine zurechtkommen. Es ist alles *da*, sicherlich, und vermutlich war es das schon immer, aber das ist nicht genug. Der Mensch, der sich von der Natur unterscheidet, wird fast alles versuchen. Unglücklicherweise ist das für den Rest von uns von nur begrenztem Interesse. Denn obwohl die Richtung, die kundgetane Absicht sich unterscheiden, um eine Nuance abweichen mögen — der Ort, zu dem er zurückkehrt, um uns anderen etwas zu zeigen, der Flecken Erde als Motivation also, die Ratio seiner Verleumdung, ändert sich nicht, bleibt sich offiziell gleich. Und wenn er von der grüngrauen Erde abhebt, von wo aus auch immer, Kemerer oder Santa Fe, kehrt er mit der wenig überraschenden Neuigkeit zurück, daß die Planeten von den gleichen Kreaturen wie er selbst bewohnt werden, mit der gleichen Neigung zum Halbgaren, der gleichen Irreführung durch wohlformulierte Motive. Entdeckt und bringt Proben zurück, vor denen wir bereits eine Scheu haben, leider. Aber das Wegfahren war publikumswirksam. Das ist nun freilich auch nicht lohnend. Denn der Ort als eine

either. Because place, as a nonhuman reality, is simply outside the presentments of human meaning. And not interesting. Although sometimes it may be. But I doubt it.

No. Where the depth, the strata are, that we as human beings require it, to be satisfied with the revelation, the recurring nouns that pronounce our lives, these are wilder places, not cast indefinitely upon the earth any more than gold is. Prose flounders now because it seeks to celebrate indiscriminately, out of a need for relief (we have gotten so far from catharsis the word can't be used), but the relief doesn't come on a continuing plane, and it is rather pitiful to see its aspects of commentary dwindle to the size of sociologist apprehensions. Invention is not the point. That Indians and artists and the mountains are the same here as the merchants, the artists and the mountains, all lying in the strata of promotion I would never argue with. Because, having a flagging patience, I won't bring forth something which balks at coming. Not that it depends on me and my ability. It is that I refuse to be a party to any sort of obscurity.

Places, the geographic and oceanic tidal surgings which have been common ground for man since time, are built, not rebuilt (that refers to ruins, for which there is no hope) or they are birthed again. There is no loss implied although I can't seem to shake a term that implies *second* or *following*. . . . Anyway a beautiful thing is occurring in America, today. By the way, I don't use the term Place as a mannerism, as an indiscriminate word, covering the "doings of man," at all. Not in any of the senses of the usability of anything, there is no functionalism meant, we mustn't have anything to do with arrangements put into people's hands, with reports or accounts, at the same time not discounting it is a Place, where the din, of everything that happened there, and is, comes to the ear, and eye, the building front, the woman's smile influenced by the school she attended etc., but that man standing at the side of the street shouting in Navajo, at the police cars, shaking his

nicht-menschliche Realität befindet sich einfach außerhalb der Vergegenwärtigungen von menschlicher Bedeutung. Und ist nicht interessant. Obwohl er es manchmal sein könnte. Aber ich habe meine Zweifel.

Nein. Wo die Tiefe, die Tiefenschichten sind, so daß wir als Menschen es nötig haben, uns zufriedenzugeben mit der Enthüllung, den immer wiederkehrenden Nomina, welche unser Leben artikulieren, das sind aufregendere Orte, hienieden genausowenig verbreitet wie Gold. Die Prosaliteratur strauchelt heute, weil sie undifferenziert zu feiern sucht, aus einem Bedürfnis nach Erleichterung heraus (wir haben uns so weit von der Katharsis entfernt, daß das Wort nicht mehr verwendet werden kann), aber die Erleichterung erreicht uns nicht auf einer kontinuierlichen Ebene, und es wirkt ziemlich kümmerlich, wenn man sieht, wie die kommentatorischen Aspekte der Prosa auf die Größe soziologischer Befürchtungen schrumpfen. Es geht hier nicht um Erfindungsgabe. Daß Indianer und Künstler und die Berge hier das gleiche sind wie die Kaufleute, die Künstler und die Berge, die alle Teil der aufsteigenden Schichten sind, das würde ich nie bestreiten. Denn da es um meine Geduld schlecht bestellt ist, werde ich nichts hervorbringen, das sich gegen das Kommen sträubt. Nicht, daß dies von mir oder meinen Fähigkeiten abhinge. Ich weigere mich nur, an irgendeiner Art von Undurchsichtigkeit Anteil zu haben.

Orte, die geographischen und ozeanischen Gezeiten-Erhebungen, die seit jeher allen Menschen als gemeinsame Basis dienen, werden gebaut, nicht wiederaufgebaut (das bezieht sich auf Ruinen, für die keine Hoffnung besteht), oder sie werden erneut geboren. Damit ist nicht gemeint, daß etwas verloren ging, auch wenn ich mich anscheinend nicht von einem Begriff, der *zweiter* oder *folgend* impliziert, befreien kann. . . . Wie dem auch sei, es geschieht zur Zeit etwas Wunderbares in Amerika. Übrigens gebrauche ich den Begriff ORT keineswegs als Manierismus, als unbestimmtes Wort, welches die 'Taten des Menschen' abdeckt. Nicht in einem Sinne von Verwendbarkeit von irgendetwas, kein Funktionalismus ist hier gemeint, wir dürfen nichts mit den Arrangements zu schaffen haben, die den Leuten in die Hände gelegt werden, also mit Berichten und Rechenschaften, und zugleich müssen wir in Rechnung stellen, daß es sich um einen ORT handelt, an dem das Getöse von all dem, was hier geschehen ist und was existiert, einem zu Ohren kommt, und zu Augen, die Gebäudefront, das Lächeln der Frau, das verrät, welches College sie besucht hat usw., hingegen der Mann am Straßenrand, der auf Navaho laut schimpft, in Richtung der Streifenwagen, der mit der Faust droht und über die

fist, going back and forth in a frenzy across the plaza to stand there, shaking his fist, screaming in abrupt Navajo, at the passing cars.

The beautiful thing is the writing now of *The Maximus Poems.* This is all that I am saying Santa Fe would only hvpocritically yield. I.e., one could force it out, carry it farther than Vestal would, but it would be a trick, and interesting as that might be, it wouldn't at all serve to spring immensities of reality, of art, because they were never here. I am aware that at any time such a statement can be "disproven." Men came into this area governed on the one hand by what they distinctly found—Indians & raw space in front of them, and carrying, a principle—Spanish Christianity, which produced at most some interesting carved doors and Santos. That's about it. That isn't good enough to support a structure of place. Indeed it propagates a condition for the effete, not the human art; the latter is dreadfully more deep and wide than the first. That is precisely why you found that the archaeologist, the anthropologist and the sociologist, take them all as one, flocked here. There was from the start a superabundance of the effete condition, surface, large thin space, and a principle just dead enough and known enough to make a likeable and easy complication in what they found. Which was *things,* which are effete. This is not a generality. It is awfully particular, it takes a very exacting registration, such as *Maximus* is capable of, to make *things* not effete, effects. The same thing, superficiality, probably explains too why opera is so popular here. And at the same time a predicament. Everyone wants an Art. But they want it too easily and casually, and they subscribe to very spurious people to get it sometimes. There is a series of letters in the local newspaper disputing the quality of reviews of the Opera. Naturally, when the local newspaper proceeded on its own account, for the first two or three performances it handled the thing as a social occasion. Which I comply with—opera has no possibility of art, it *is* a social occasion. But the ringer came when cultured people recognized this as a poor reflection on the *Place,* hence themselves, since they make up a disproportionate number. They wanted critical reviews, strictures, saying in effect, that this or that was or

Plaza hin und hergeht, außer sich, um dann dort stehenzubleiben mit erhobener Faust, und in abgehacktem Navaho die vorbeifahrenden Autos anzuschreien.

Das Schöne ist, jetzt über die *Maximus Poems* zu schreiben. Das heißt, alles, was ich sage, würde Santa Fe nur zum Schein hergeben. Mit anderen Worten, man könnte es mit Gewalt herausbringen, weiter tragen als es eine Vestalin tun würde, aber das wäre ein Trick, und wie interessant dies auch sein mag, es würde in keiner Weise dazu dienen, Unermeßliches in Wirklichkeit und Kunst freizusetzen, denn das hat es hier nie gegeben. Ich bin mir dessen bewußt, daß eine solche Aussage jederzeit 'widerlegt' werden kann. Leute kamen einst in diese Gegend und ließen sich einerseits von dem leiten, was sie insbesondere vorfanden — Indianer & rauhe, unberührte Weite vor den Augen —, und sie brachten ein Prinzip mit — das spanische Christentum, das höchstens ein paar interessante geschnitzte Türen und Santos hervorgebracht hat. Das war's dann auch schon so ziemlich. Das reicht nicht, um eine Ortsstruktur zu stützen. Ja, es bereitet einen Nährboden für die kraftlose, nicht für die menschliche Kunst; letztere ist unheimlich viel tiefer und breiter als die erstere. Genau aus diesem Grund, so kann man sehen, hat sich hier die Herde der Archäologen, Anthropologen und Soziologen (nehmen wir sie mal als eins) zusammengefunden. Von Anfang an gab es hier Kraftloses in Überfluß: Oberfläche, weiter, dünner Raum und ein Prinzip, das gerade mal tot genug und bekannt genug war, um eine gefällige und einfache Kompliziertheit aus dem, was man fand, entstehen zu lassen. Und das waren *Dinge*, die kraftlos sind. Das ist nichts Allgemeines. Es ist etwas überaus Spezifisches, man benötigt eine äußerst genaue Registrierung, wie sie *Maximus* leisten kann, um *Dinge* nicht kraftlos werden zu lassen, nicht zu bloßen Effekten. Dasselbe, Oberflächlichkeit, erklärt wahrscheinlich auch, warum die Oper hier so beliebt ist. Und zugleich auch ein Dilemma. Jeder will KUNST. Aber die Leute wollen sie zu leicht und zu beiläufig und sie lassen sich manchmal von sehr halbseidenen Typen leiten, um sie zu bekommen. In der örtlichen Zeitung gibt es eine Serie von Leserbriefen, die die Qualität der Opernkritiken in Zweifel ziehen. Natürlich hat die hiesige Zeitung, solange man dort nach eigenem Gutdünken vorging, die Sache bei den ersten zwei, drei Vorstellungen als gesellschaftliches Ereignis behandelt. Womit ich einverstanden bin; die Oper hat kein Kunstpotential, sie *ist* ein gesellschaftliches Ereignis. Aber der Hammer kam, als kultivierte Leute erkannten, daß dies ein schwaches Licht auf den *ORT* warf, mithin auf sie selbst, denn schließlich machten sie eine unverhältnismäßig große Anzahl aus. Sie wollten kritische Rezensionen, Verrisse, in denen

was not so etc., treating the thing seriously, analyzing, cribbing the procedures of art. Of course it is indisputable that these people are art lovers. But what is that? This is the point: you don't have a place just because you barge in on it as a literal physical reality, or want it to prosper because you live there. Instead go see the Grand Canyon, that's what it was made for. Place, you have to have a man bring it to you. You are *casual.* This is a really serious business, and *not* to be tampered with. You might just as well live in Buenos Aires or Newfoundland, it doesn't make a damn bit of difference. But being casual, you have to be patient and intelligent.

Now, once we have got our place, or hope for it, the fine relieving quality and discrimination, Gloucester, the thing is then art, and you can never go to it, by any other route. It is the complex instrument I at least never cease to carry with me and be kept alive by, live under, and feel myself very damn glad to be on this lovely earth, having been given this gift. This is probably the only sense in which I am a child. It seems to me the way Homer must have worked. Not to be underneath the writing, not to have to pay attention to that. Olson is a master in the normal sense, i.e, there is no trafficking possible with his means, so tied to the source is he with his art. Nor can we learn anything of use from him. When other poets, those who exchange terms, whose mechanisms in a sense overlap, or make sense in a functional procedural way to one another, address him "for Charles Olson" it isn't neccesarily improper, who is to say that, but it is beautifully senseless. As a man he is in Gloucester, that is definitely something else. One takes uses from minor writers. This is their availability and to some extent their value; they are not deeply tied and the display of their talent is thinly spread, covered with bubbles, temporarily available to the eyes. They come to realizations late, and as an afterthought to their art. Wilde is an example. They never resurrect, theirs is a technology of the senses. It isn't that Olson doesn't manifest the same recognizable properties that mark writing. It is that the terms are not extractable from the whole

dann stehen sollte, daß dies oder jenes so oder nicht so war usw., die sich mit der Sache ernsthaft auseinandersetzen sollten, sie analysieren, der Kunst jede Vorgehensweise abspicken. Es steht natürlich ganz außer Zweifel, daß diese Leute Kunstliebhaber sind. Aber was heißt das? Das ist genau der Punkt: Man besitzt keinen Ort, bloß weil man sich ihm in seiner buchstäblich physischen Wirklichkeit aufdrängt oder will, daß er prosperiert, weil man da lebt. Schauen Sie sich lieber den Grand Canyon an, dafür wurde er gemacht. Der Ort — Sie brauchen ja jemanden, der Ihnen sowas nahebringt. Sie geben sich *lässig*. Dies ist jedoch eine ernsthafte Angelegenheit, man sollte nicht mit ihr spaßen. Sie könnten ja genausogut in Buenos Aires oder Neufundland leben, das ist doch völlig schnurz. Aber wenn man lässig ist, muß man auch geduldig und intelligent sein.

Wenn wir unseren Ort freilich erst einmal haben — oder auf ihn hoffen —, die schöne Eigenschaft der Abhebung und Unterscheidung, Gloucester, dann ist die Sache Kunst und man kann nie mehr auf einem anderen Wege dorthin gelangen. Der Ort — das ist das komplexe Instrument, das zumindest ich stets mit mir herumtrage und das mich am Leben hält, dem ich unterworfen bin, das mich verdammt froh sein läßt, auf dieser wunderbaren Erde zu sein, mit dieser Gabe ausgestattet. Das ist wahrscheinlich der einzige Sinn, in dem ich ein Kind bin. Das war wohl, so scheint mir, auch Homers Weg. Sich nicht hinter dem Schreiben zu verstecken, hierauf nicht achten zu müssen. Olson ist ein Meister im normalen Sinne, d.h. mit seinen Mitteln kann man keinen Handel treiben, so eng ist er in seiner Kunst mit der Quelle verbunden. Auch können wir von ihm nichts Nützliches lernen. Wenn andere Dichter, also jene, die Begriffe austauschen, deren Mechanismen sich gewissermaßen überlappen oder auf funktionale, vorgehensmäßige Weise für einander Sinn ergeben, ihn mit „Für Charles Olson" ansprechen, so ist das nicht notwendigerweise unangebracht, wer dürfte sich eine solche Behauptung anmaßen, aber es ist hinreißend sinnlos. Als Mensch ist er in Gloucester, und das ist eindeutig etwas anderes. Man bedient sich der Ver-Wendungen zweitrangiger Autoren. Darin liegt ihre Verfügbarkeit und bis zu einem gewissen Grad ihr Wert: sie sind nicht tief verwurzelt, und ihr Talent präsentiert sich als dünner Aufstrich, bläschenbedeckt, zeitweise für das Auge verfügbar. Sie gelangen erst spät zu Erkenntnissen, als Nachgedanken zu ihrer Kunst. Wilde ist ein Beispiel. Sie erwecken nichts zu neuem Leben, sie stehen für eine Technologie der Sinne. Nicht daß Olson nicht die gleichen wiedererkennbaren Eigenschaften an den Tag legen würde, die für die literarische Kunst charakteristisch sind. Es geht darum, daß sich die Begriffe nicht aus

art: there are no terms, but there is the term of the form. It isn't just a piece of logic to say that for the total art of Place to exist there has to be this coherent form, the range of implication isn't even calculable. I know *master* is a largish word. I don't mean my master. I mean Dostoevsky, Euripides. The power. It is a removal from the effete and at the same time the aesthetic. There was a certain fascism (not the political term) that existed in american writing for the last 35 years or more or less, in which the zeal for material effect was the cardinal quality, material effect being something that impresses itself by virtue of itself, per se, in which the springing is neither inward nor outward, but merely within. Images suffer. Techné is brought in.

Well, that is ended now, even though it is still practiced. Here in Santa Fe. The indians are down in the plaza, some of them probably don't have a way home, but there seem to be many pick-up trucks. My man is probably there too, screaming in his off-reservation world. Haniel Long has been dead three years. Somewhere out there, I don't know where the cemetery is, the wind is blowing over his grave, blowing the grass and weeds, I must find out where he is buried.

Long was the only man concerned himself with art, here in the place, concerned with place. He never had one. He is a minor writer. A great minor writer, in America, and he had the radical mind it takes for that kind of art. He was involved with aesthetics, like minor art is, because the components themselves, the members that come together to make their art are always on the outside, as though the building were reversed in its construction, showing its structure first, enclosing its content, interiorly and arbitrarily. For want of the aspects of total place. The elements he brings forward would normally be those given elements that gracefully go together in an accordance which one could retain the mystery and buoyancy of and thus have the timelessness of the effect, which is what is lingering, and knows no tenses, the now, the then, the will be. Cabeza de Vaca and Haniel Long. And, his wandering Christ figure, who traversed the Southwest barefoot from Denver to the border, and cured, cast lovely spells, who had long hair, was a man full of grace

der Gesamtkunst herauslösen lassen: es gibt keine Begriffe, aber es gibt den Begriff der Form. Es ist keineswegs nur eine Angelegenheit der Logik, wenn wir sagen, daß diese kohärente Form für die Existenz der totalen Kunst des ORTES unabdingbar ist, die Bandbreite der Implikationen läßt sich nicht einmal abschätzen. Ich weiß, daß *Meister* ein großes Wort ist. Ich meine nicht meinen Meister. Ich meine Dostojewski, Euripides. Die Kraft. Eine Bewegung weg vom Kraftlosen und zugleich vom Ästhetischen. Es hat in der amerikanischen Literatur einen gewissen Faschismus gegeben (nicht im politischen Sinne), der sich mehr oder weniger die letzten 35 Jahre gehalten hat, dessen wichtigste Eigenschaft das Streben nach materiellem Effekt war, wobei materieller Effekt etwas ist, das allein aus sich selbst heraus beeindruckt, per se, in dem weder nach innen noch nach außen etwas freigesetzt wird, sondern nur in sich. Die Bilder leiden. Man setzt auf Techné.

Nun gut, das ist inzwischen überwunden, auch wenn es weiterhin praktiziert wird. Hier in Santa Fe. Die Indianer auf der Plaza, für manche von ihnen gibt es wahrscheinlich keinen Weg nach Hause, aber es scheint viele Pick-up Trucks zu geben. Mein Freund ist wahrscheinlich auch dort und schreit in seiner Welt außerhalb des Reservats. Haniel Long ist schon drei Jahre tot. Irgendwo da draußen, keine Ahnung, wo der Friedhof liegt, weht der Wind über sein Grab, weht über die Gräser und Sträucher, ich muß herausfinden, wo er begraben ist.

Long war der einzige, der sich mit der Kunst befaßte, der sich, hier am Ort, mit dem Ort befaßte. Er hatte nie einen. Er ist ein zweitrangiger Autor. Ein großartiger zweitrangiger Autor, in Amerika, und er dachte so radikal, wie man es bei dieser Art von Kunst muß. Er verschrieb sich der Ästhetik, wie die zweitrangige Kunst es tut, weil die Komponenten selbst, die Glieder, die zusammenkommen, um ihr Kunstwerk zu bilden, sich immer an der Außenseite befinden, als sei das Gebäude in seiner Konstruktion von innen nach außen gekehrt, als zeige es also zuerst sein Strukturgerüst und umschließe damit vereinnahmend und willkürlich seinen Inhalt. In Ermangelung der Aspekte des totalen Ortes. Die Elemente, die Long vorbringt, sind normalerweise jene geläufigen Elemente, die sich elegant zu einer harmonischen Einheit zusammenfinden, deren Unergründbarkeit und Unverwüstlichkeit man behalten könnte und damit die Zeitlosigkeit der Wirkung, eben das, was im Gedächtnis hängen bleibt, was keine Tempora kennt, kein jetzt, kein damals, kein dann. Cabeza de Vaca und Haniel Long. Und — seine umherwandernde Christus-Figur, die den Südwesten barfuß von Denver bis zur Grenze durchquerte und heilte, wunderbare Zauber wirkte, lange Haare hatte, ein Mensch voll Anmut und Demut

and humility, a violent kind, who talked too much, walked, was lonely, and had meaning and cognizance, was followed, there was an awe. Would normally have been his elements, had, as I say, there been a concordance of place for him to work, but reality is not manysided like a prism here, here geology is, and the excavations will never cease. It was no loss to him probably. I love Long's writing for this abstraction of fulfillment. It *was* a loss to us. *Piñon Country* is the specimen of a radical mind with no home, no anchorage; as artist this is the one factor outside our control.

But when the Place is brought forward fully in form conceived entirely by the activation of a man who is under its spell it is a resurrection for us and the investigation even is not extractable. And it is then the only *real* thing. I am certain, without ever having been there, I would be bored to sickness walking through Gloucester. Buildings as such are not important. The wash of the sea is not interesting in itself, that is luxuria, a degrading thing, people as they stand, must be created, it doesn't matter at all they have reflexes of their own, they are casual, they do more than you could hope to know, it is useful, it is a part of industry. It has an arrogance of intention. This is the significance of Olson's distrust of Thucydides and his care for Herodotus. It is the significance of Blake's "the practice of art is anti-christ." Which further means that if you are not capable of the nonfunctional striking of a World, you are not practicing art. Description, letting things lay, was reserved for not necessarily the doubtful, but the slothful, or the merely busy.

The places still
half-dark, mud,
coal-dust.

There is no light
east
of the bridge

war, von einer heftigen Art, der zuviel redete, der zu Fuß ging, einsam war und voll Bedeutung und Erkenntnis, fand Nachfolger — Ehrfurcht umgab ihn. Das wären normalerweise seine Elemente gewesen, wenn es nur, wie ich es ausdrücke, eine Konkordanz des Ortes für seine Arbeit gegeben hätte, aber nicht die Wirklichkeit ist hier vielflächig wie ein Prisma, sondern die Geologie, und die Ausgrabungen werden nie zu einem Ende kommen. Für ihn war das wahrscheinlich kein Verlust. Ich liebe Longs Werke wegen dieser Abstraktheit der Erfüllung. Für uns *war* es ein Verlust. *Piñon Country* ist eine Probe radikalen Denkens, das kein Zuhause, keine Verankerung hat; als Künstler ist dies für uns genau der eine Faktor, der sich unserer Kontrolle entzieht.

Wenn hingegen der ORT in seiner ganzen Form herausgestellt wird, hervorgebracht ausschließlich durch die Aktivierung eines Menschen, der seinem Zauber erlegen ist, dann ist das für uns eine Wiederauferstehung, und nicht einmal die Suche danach läßt sich isolieren. Und dann ist es das einzig *Wirkliche*. Ich bin sicher, ohne daß ich dagewesen wäre, daß ich es stinklangweilig fände, durch Gloucester zu spazieren. Gebäude als solche sind nicht von Bedeutung. Meeresrauschen ist nicht für sich allein interessant, so etwas ist Luxus, etwas Herabwürdigendes; Leute, so wie sie sind, müssen geschaffen werden, es ist dabei ohne Belang, daß sie über eigene Reflexe verfügen, sich lässig geben, mehr tun, als man zu erfahren hoffen könnte, das ist nützlich, gehört zur Produktion. Darin liegt eine gewisse Arroganz der Absicht. So sind Olsons Mißtrauen gegenüber Thukydides und sein Faible für Herodot zu verstehen. Darin liegt die Bedeutung von Blakes „die Praxis der Kunst ist anti-christlich". Was wiederum bedeutet, daß man, wenn man nicht in der Lage ist, eine WELT auf nichtfunktionale Weise zu treffen, auch keine Kunst praktiziert. Das Beschreiben und dabei die Dinge Liegenlassen bleibt nicht notwendigerweise den Zweifelnden vorbehalten, sondern den Trägen oder den lediglich Geschäftigen.

Die Orte noch
im Halbdunkel, Schlamm.
Kohlenstaub.

Da ist kein Licht
östlich
der Brücke

Only on the headland
toward the harbor
from Cressy's

have I seen it (once
when my daughter ran
out on a spit of sand

isn't even there).Where
is Bristow? when does I-A
get me home? I am caught

in Gloucester. (What's buried
behind Lufkin's
Diner? Who is

Frank Moore?

—"The Librarian"

This is toward the most acute possible measurement. All the arrogance of intention that pervades Place is left out of "The Librarian" poem. The beginning of the poem, right down through the first two stanzas, is the key to this code of location, as of now. We can come home. From the Pacific or out west. And the ending fragment beginning, "The places still . . .," is my reunion with the nouns and questionings, of my life, it makes me weep, there is no loss suffered, I am very much excited, what next, who is Frank Moore? When does I-A get me home?

The singular problem is difficult to come at. There is no contention that things, in the sense that one holds them, material things, but that is rather limiting, because utensils aren't only meant, or santos, or carved doors, or the "I" and all its predicament, its environment, inclement and unhappy, and in general the ranges of materially disposed things that contain the mines of our lives, there is no contention that these things are really permanently deadening to us, they *are*

Nur auf der Landspitze
nahe dem Hafen
von Cressys aus

habe ich es gesehen (einmal
als meine Tochter hinausrannte
auf eine Sandzunge

ist es nicht einmal da). Wo
ist Bristow? Wann wird I-A
mich nach Hause bringen? Ich bin gefangen

in Gloucester. (Was liegt begraben
hinter Lufkins
Diner? Wer ist

Frank Moore?

—„The Librarian" [„Der Bibliothekar"]

Dies nähert sich dem genauest möglichen Maß. All die Arroganz des Wollens, die den ORT durchdringt, wird aus dem Gedicht „The Librarian" herausgehalten. Der Anfang des Gedichts bis einschließlich der zweiten Strophe ist der Schlüssel für diese Ortskennung, von nun an. Wir können nach Hause kommen. Vom Pazifik oder vom tiefen Westen aus. Und das anschließende Fragment, das mit „Die Orte noch . . ." anfängt, ist mein Wiedersehen mit den Substantiven und Fragen meines Lebens, das bringt mich zum Weinen, kein Verlust ist zu beklagen, ich bin sehr aufgeregt, was kommt als nächstes, wer ist Frank Moore? Wann wird I-A mich nach Hause bringen?

Dem spezifischen Problem ist schwer beizukommen. Es ist unstrittig, daß Dinge, in dem Sinne, daß man sie halten kann, materielle Dinge — das ist freilich recht einschränkend, denn es sind nicht nur Utensilien gemeint, oder Santos oder geschnitzte Türen oder das 'Ich' in seinem ganzen Dilemma, seiner Umgebung, rauh und unglücklich, und ganz allgemein jene Berge über Berge von Dingen, derer wir uns physisch entledigt haben, in denen sich die Minen unseres Lebens finden, es ist also unstrittig, daß all diese Dinge uns ständig geistig abtöten; so wie sie

grotesque in their deathly confrontation. I am perhaps a little suspicious about their strength, but that's all right. The important thing is that the only quarantine we have from them now is this new discovery of a total disposition of them in the human inherited sense. Coming all at once, and large, it is a morphology that up to now has been lacking. There is no aesthetic to bring us back into a social world of intention, delaying by way of modern functionalism our grasp, shortening our vision, putting us back outside again, where we spend so much time traveling the hall of distraction and apportionment, not ever coming to rest in cognizance and lingering mystery. Mystery, as it stands, is not a good word to apply to *Maximus,* because what I see in *The Maximus Poems* is the compelling casting of light over the compounds that make it up. I.e., regardless of their own distinct natures. There is a gain for me since there is nothing I detest so much as objectivity. So my sense of the mystery is: awelike, something unknown but more importantly, cognizant, a crest, by which our common histories are made human again, and thrilling, for *no* other motive than they are ours.

PART II: HOW THE TWO PARTS OF THE WORLD DO NOT COME TOGETHER.

The minute anything is illustrated for me, a point, a religion, a doctrine, etc., I immediately lose interest. Any validities I am able to pick up, I pick up through my own peculiar senses, and I must say it took me long enough to become sufficiently bored with understanding and reason, to abandon them altogether. Haniel Long said, "The nucleus of free People is a matter so delicate that I wonder if we can ever see it except through the eyes of the spirit." Well, I am not considering people so much as I am everything I meet.

It is one of the lovely qualities of Western Man that he is abstract. What I mean by abstract is, as far purely away from nature as he can get, thus bringing into fruition all the properties of man, simply. This same abstraction is the back-

uns todesähnlich gegenüberstehen, sind sie in der Tat grotesk. Vielleicht bin ich ja, was ihre Stärke anbelangt, ein wenig mißtrauisch, aber das macht nichts. Wichtig ist, daß die einzige Quarantäne, die uns jetzt vor ihnen schützt, in dieser neuen Entdeckung besteht, daß wir uns ihrer vollkommen entledigen können, so wie sie von der Menschheit überliefert worden sind. Was da auf einmal und mit Macht auf uns zukommt, erweist sich als eine Morphologie, wie sie uns bisher gefehlt hat. Es gibt da keine Ästhetik, die uns in eine soziale Welt des Wollens zurückbringt, die unser Erfassen durch modernen Funktionalismus verlangsamt, unseren Blick verkürzt, uns wieder nach draußen versetzt, wo wir so viel Zeit auf Reisen durch die Säle der Zerstreuung und der Aufteilung verbringen, ohne je in Erkenntnis oder bleibendem Geheimnis Ruhe zu finden. Geheimnis im üblichen Sinn ist kein passendes Wort in Bezug auf *Maximus*, denn was ich in den *Maximus Poems* sehe, ist das fesselnd-umfassende Licht, das auf die Komponenten geworfen wird, aus denen sie bestehen. D.h. ohne Rücksicht auf deren je unterschiedliches Wesen. Für mich liegt darin ein Gewinn, denn nichts verabscheue ich mehr als Objektivität. Daher empfinde ich das Geheimnis so: ehrfurchtsgebietend, etwas Unbekanntes, aber auch — was wichtiger ist — Erkenntnishaftes, ein Grat, wodurch unsere gemeinsamen Geschichtlichkeiten wieder menschlich gemacht werden, und aufregend, und das aus *keinem* anderen Grund, als daß sie unsere sind.

TEIL II: WIE DIE BEIDEN TEILE DER WELT NICHT ZUSAMMENFINDEN

Sobald mir etwas veranschaulicht wird, ein Argumentationspunkt, eine Religion, eine Doktrin etc., verliere ich sofort das Interesse. Alles, was ich an Wertvollem aufnehmen kann, nehme ich durch die mir eigenen Sinne auf, und ich muß sagen, ich habe lange genug gebraucht, um Verstehen und Ratio hinreichend langweilig zu finden, um sie gänzlich hinter mir zu lassen. Haniel Long hat gesagt: „Der Kern freier MENSCHEN ist eine so feine Materie, daß ich mich frage, ob wir ihn jemals anders als durch die Augen des Geistes erkennen können". Nun gut, ich betrachte nicht so sehr die Menschen, sondern alles, dem ich begegne.

Eine jener reizenden Eigenschaften des ABENDLÄNDISCHEN MENSCHEN besteht darin, daß er abstrakt ist. Mit abstrakt meine ich, daß er so weit und deutlich weg von der Natur ist wie nur irgend möglich und somit ganz einfach alles, was dem Menschen eigen ist, zu voller Blüte bringt. Diese selbe Abstraktion bildet auch den

ground for his intense ugliness too, and generates such men as scientists, and the men who hire them. It seems a necessary dual. When the Oriental Philosophy scholar uses as an illustration of the "difference between east and west" the construction of a paper flower, taking the petals and stamen from a box and placing them on a wire stem, with his sickening laborious smile, as an example of the way the west makes a flower, Materialism, Process, Power, Arbitrary, you see, Dominion, removing the components from a box and arranging them by Will, as, say, against, the other illustration, now to come in which the flower (the same damn paper flower by the way, always) grows: this is a photographic trick (which is still the west, because that's where the lecture occurs) but in spite of your eyes, this is the flower growing, unfolding itself before your very eyes gents, and it is cynical to see the transfer for what it is and not very kind to the current propaganda for the east. With its tradition of multiple armed gods. But Materialism, Power, Dominion etc. are the ischial callosities (those things that hang down on an orangutan) of the West which are promptly kicked by anyone anywhere who has even a pretense of education.

I imagine some people do believe that in the one example the flower is built out of the force of the "ego" of Western man ("who never lets anything lay") and that in the other the flower really does grow all by itself, a kind of immaculate conception of the universe. Well, whatever happens in immaculate conceptions, I don't trust the universe. I would kick it in the teeth if it came near me. Because I have thus far seen the universe to be in the hands of such men who would parry such examples. Of course it isn't to be imagined that *anyone* is talking about the stars. No, no. This is for much bigger game, the winning and welding, the cohesion of men's souls. The stars are fixed, more or less, already. Whatever the benign outward gesture, only the individual (I don't mean the word in the old doctrinal sense of a way to be a liberal, but as "anyone") has the carrying power of the soul and its responsibilities of the community, also those historical. The consequence of all this is that I don't find the "ego" at all obnoxious, but am aware it is an un-

Hintergrund für seine ungemeine Häßlichkeit, und sie bringt Menschen hervor, wie etwa Naturwissenschaftler und jene, die sie beschäftigen. Das scheint eine unvermeidliche Dualität zu sein. Wenn ein Experte in Orientalischer Philosophie als Illustration für den „Unterschied zwischen Ost und West" die Anfertigung einer Papierblume heranzieht und dazu Blütenblätter und Staubgefäße aus einer Schachtel nimmt und sie mit seinem abstoßenden geschäftigen Lächeln an einem Drahtstiel befestigt, als Beispiel dafür, wie der Westen eine Blume macht, MATERIALISMUS, DURCHFÜHRUNG, MACHT, WILLKÜRHERRSCHAFT, also HERRSCHAFT, nicht wahr, die Einzelteile aus der Schachtel nimmt und sie durch WILLENSKRAFT zusammensetzt, im — sagen wir — Gegensatz zu der anderen Illustration, die gleich folgt, in der die Blume (dieselbe dämliche Papierblume übrigens, und zwar jedesmal) wächst: das ist ein photographischer Trick (der auch zum Westen gehört, denn da findet die Vorlesung statt), aber auch wenn Ihre Augen getäuscht werden, dies hier ist eine lebendige Blume, die sich vor Ihren Augen entfaltet, Herrschaften, und es ist zynisch, die Verwandlung nur als das zu sehen, was sie eigentlich ist, und es zeugt nicht von Wohlwollen gegenüber der gegenwärtigen Propaganda für den Orient. Mit seiner Tradition mehrarmiger Gottheiten. Aber MATERIALISMUS, MACHT, HERRSCHAFT, etc. sind die Gesäßschwielen (die Dinger, die an einem Orang-Utan herunterhängen) des Westens, denen jeder auch nur Halbgebildete sofort einen Tritt versetzt.

Ich vermute, daß manche Leute tatsächlich glauben, in dem einen Beispiel entstehe die Blume aus der Kraft des 'Ich' des Abendländers („der nie etwas ruhen läßt") und im anderen wachse die Blume wirklich von ganz allein, eine Art unbefleckte Empfängnis des Universums. Also, was immer auch bei unbefleckten Empfängnissen so vor sich geht, ich traue dem Universum nicht. Ich würde ihm in die Fresse treten, wenn es mir zu nahe käme. Denn soweit ich sehe, ist das Universum bis jetzt in den Händen von Leuten, die solchen Beispielen in die Parade fahren. Natürlich darf man sich nicht vorstellen, daß überhaupt *irgendwer* über die Sterne redet. Nein, nein. Hier geht es um viel größeres Wild, um das Gewinnen und Zusammenschmieden, den Zusammenhalt menschlicher Seelen. Die Sterne haben bereits ihren mehr oder minder festen Platz. Was auch immer die gütige äußere Geste war, nur das Individuum (ich verstehe das Wort nicht in dem alten doktrinären Sinne einer bestimmten Art, ein Liberaler zu sein, sondern im Sinne von 'jeder') hat die tragende Kraft des Geistes und seiner Verantwortung gegenüber der Gemeinschaft, auch gegenüber jenen der Geschichte. Die Folge all dessen ist, daß ich das 'Ich' über-

desirable word now; what I want though is its centrality. There are other words perhaps less committed one could use in talking of what goes on in *The Maximus Poems.* Enough qualification to say I am not using it as a personal limitation, nor in its political senses. It reverts to my insistence that a creation of the order of *Maximus* comes exclusively from a man, and if dependencies are evident, it is the man we go to for their explication, not the so-called source. But the ego has been dangerous only since Freud defiled it at the same time he saved puritanism, after the latter had nearly died in the late 19th century: by simply and deftly shifting the field of taboo from the body to the mind. Fortunately though, there's no harm done, because the reality and the art remain the same, "only man can make a tree" . . . God's business is subject to mood, and wars with the times.

If I am irrelevant to bring in the ego, you will correct me. But this is what I fully mean: No matter how much I may want ego to be a centrality, it is practically worthless as "center." In the senses of self and center the ego lacks meaning, and this class of senses disintegrates immediately into something cheap and commercial and psychiatric. A center existing within any periphery is simple enough. It is a bore. Its location is a little more interesting but only utilitarianly so, and that, as a pursuit, is a chief method of keeping clever people busy. The technology of the senses. Taking the ear as preparatory opposite of speech, I suppose it plays its part in necessity, but it disturbs me, and I would never give that organ a place other than as a deviant, much like a messenger, who goes about among the princely senses, carrying data which is very often drab in its accuracy and practicality. "I couldn't believe my ears." And seldom do.

There is a term of ego in *Maximus,* and although I know it as a general thing it branches from specific places. Melville: *Redburn:* What Redburn saw in Launcelott's-Hey: "It's none of my business, Jack. I don't belong to that street." "Who does then?" "I don't know. But what business is it of yours? Are you not a

haupt nicht widerwärtig finde, aber ich bin mir dessen bewußt, daß es heute ein unerwünschtes Wort ist; was mich jedoch daran interessiert, ist seine zentrale Position. Es gibt andere, weniger besetzte Ausdrücke, die man benutzen könnte, wenn man überhaupt über das spricht, was in den *Maximus Poems* vor sich geht. Ich grenze es aber ausreichend ein, wenn ich sage, daß ich es nicht als persönliche Beschränkung verwende, noch in seinen politischen Bedeutungen. Es führt auf das zurück, worauf ich bestehen muß, nämlich daß eine Schöpfung des Ranges des *Maximus* ausschließlich von einem Menschen stammt, und wenngleich gewisse Abhängigkeiten offensichtlich sind, so wenden wir uns doch diesem Menschen zu, um sie zu erklären, nicht der sogenannten Quelle. Aber das Ich ist erst gefährlich, seit Freud es besudelt hat, zur gleichen Zeit, als er den Puritanismus rettete, nachdem dieser im ausgehenden 19. Jahrhundert beinahe untergegangen war: er tat das, indem er einfach und geschickt den Bereich des Tabus vom Körper auf die Psyche verschob. Glücklicherweise entsteht daraus kein Schaden, denn die Realität und die Kunst bleiben dieselben, „nur der Mensch kann einen Baum machen" ... Das Geschäft Gottes ist Launen unterworfen und liegt mit den Zeiten in Fehde.

Wenn es irrelevant ist, daß ich das Ego einbringe, werden Sie mich korrigieren. Aber genau das meine ich: Wie sehr ich mir auch wünschen mag, daß dem Ich eine zentrale Position zukommt, als 'Zentrum' ist es praktisch wertlos. Im Sinne von Selbst bzw. Zentrum fehlt es dem Ego an Bedeutung, und dieses Feld von Bedeutungen löst sich sofort in etwas Billiges und Kommerzielles und Psychiatrisches auf. Ein Zentrum innerhalb einer Peripherie ist schon ziemlich einfach. Es ist stinklangweilig. Seine Lokalisierung ist ein wenig interessanter, aber nur von einem utilitaristischen Standpunkt aus, und das ist, als Suche, eine der wichtigsten Methoden, schlaue Leute mit etwas zu beschäftigen. Die Technologie der Sinne. Wenn man das Ohr als vorbereitendes Gegenstück zum Sprechen betrachtet, dann spielt es wohl schon eine notwendige Rolle, aber daran störe ich mich und ich würde diesem Organ nie mehr als die Rolle eines Abweichlers einräumen, ganz ähnlich der eines Boten, der zwischen den herrschenden Sinnen umhergeht und Daten mit sich trägt, die in ihrer Genauigkeit und Anwendbarkeit oft öde sind. 'Ich traute meinen Ohren nicht'. Und tue es selten.

Es gibt in *Maximus* einen Ich-Begriff, und obwohl ich ihn als etwas Allgemeines kenne, hat er seine Wurzeln an bestimmten Orten. Melville: *Redburn*: Was Redburn in Lancelott's-Hey sah: „Mich geht das nichts an, Jack. Das ist nicht meine Straße." „Wer gehört dann hierher?" „Ich weiß es nicht. Aber was geht dich

Yankee?" "Yes," said I, "But come, I will help you remove that woman, if you say so." This could be reduced to nothing more than a "personal concern" but what would be the value of such a point as that? I prefer it in the light of one of the minor workings of Melville's ego, which in other places roamed a much wider pasture. In some senses it is a method, but again that's not what I am taking it as. Rather the great vivid homage, placing a zebra amongst elk, banding with elk. Not as a value concerning either elk or zebra. But as a placement on this earth, as an environment in which things are pronounced; otherwise, I suppose everyone is familiar with the defense of uniformity and placid reason.

And if there is a "good" for mankind as a whole it is in just such an isolation that he gains it for the whole, not, as the decipherers of the problem of how to bring the two halves of the world together "East & West" would have us believe, that we will gain the whole more directly by forsaking Will and Ego, first, become a window through which things, a channel, etc. It isn't so bad that men wish to dominate us, because in a cliché they do anyway, but the realm of thought that seeks to make it "natural" is what I cry out against. Granted that men have a beautiful oceanic sense of their predicament, and that it is common, and that this very sense rests absolutely on the existence of the thing that separates him from and makes him more than the equal of nature (not in the active sense of course, but it is a recent discovery that he must match an earthquake to make his point) there is a terrifying proposition that he abandon the only thing he has with the promise that he later will regain it, even better. And in the interim, when he has his guard down? What will happen? You know goddamn well what will happen, he will never see himself again, but will see the universe or some other ice-cream cone, and then when he is most down they will slip him a bowl of *merde* about having eight arms, and three faces. As if this, finally, isn't a beastly limitation anyway!

Which is enough to say the ego is a dangerous thing. I can't see that Whitman did anything but degenerate it again with his line. I mean in his line. The line is

das an? Bist du vielleicht kein Yankee?" „Doch", sagte ich, „Aber komm' jetzt, ich werde dir helfen, diese Frau wegzutragen, wenn du willst." Dies ließe sich auf nicht mehr als 'persönliche Betroffenheit' reduzieren, aber worin läge der Wert einer solchen Feststellung? Ich sehe das lieber im Licht eines der Nebenprodukte von Melvilles Ego, das anderswo viel weitläufigere Weideplätze durchstreifte. In mancherlei Hinsicht ist das schon eine Methode, als solche betrachte ich es hier allerdings nicht. Eher als die große, lebendige Hommage: ein Zebra zwischen Hirsche stellen, mit ihnen ein Rudel bildend. Nicht als Wert in Bezug auf Hirsch oder Zebra. Vielmehr als Setzung auf dieser Erde, als Umgebung, in der sich Dinge voneinander abheben; im übrigen ist, so nehme ich an, jeder mit der Verteidigung von Uniformität und sanfter Vernunft vertraut.

Wenn es ein 'Gutes' für die Menschheit als ganze geben sollte, so wird man es in eben einer solchen Isolation für die Gesamtheit erlangen, und es ist nicht etwa so, daß wir — wie die Entschlüsseler des Problems, wie man die beiden Hälften der Erde, 'Ost & West', zusammenbringt, es uns glauben machen wollen — das Ganze auf direkterem Wege erreichen, indem wir WILLEN und EGO hinter uns lassen, zuerst zum Fenster werden, durch das Dinge, zum Kanal etc. Es ist gar nicht so schlimm, daß uns Menschen beherrschen wollen, denn klischeehaft tun sie dies ohnehin, es ist vielmehr jene Denkungsart, die uns dies als 'natürlich' erscheinen lassen will, gegen die ich meine Stimme erhebe. Sicher, die Menschen haben einen wunderbaren, ozeanischen Sinn für ihr Dilemma, und dieser ist weit verbreitet, und eben dieser Sinn beruht völlig auf der Existenz dessen, was ihn von der Natur trennt und ihn zu mehr als ihresgleichen macht (natürlich nicht im aktiven Sinn, aber daß er mit einem Erdbeben gleichziehen muß, um sein Argument rüberzubekommen, ist eine noch junge Entdeckung), doch dann taucht der schreckliche Vorschlag auf, daß er das einzige, was er hat, hinter sich läßt, und zwar mit der Verheißung, daß er es später, schöner als zuvor, zurückerhalten werde. Und in der Zwischenzeit, während er seine Deckung aufgibt? Was passiert dann? Sie wissen verdammt gut, was dann passiert, er wird sich nie wieder sehen, statt dessen das Universum oder irgendeine andere Eiswaffel, und dann, wenn er ganz am Boden ist, werden sie ihm eine Schüssel *merde* hinschieben, daß er acht Arme und drei Gesichter habe. Als ob das am Ende nicht ohnehin schon eine brutale Einschränkung wäre!

Das genügt für die Feststellung, daß das Ego eine gefährliche Sache ist. Soweit ich sehe, hat Whitman nichts anderes getan, als es mit seiner Verszeile noch ein-

not distinctly responsible for what happened. Its peculiar length and sway is not the working of what is real and birth-giving, the nonargumentative edification of human event. Rather it is the helpless output length of an ego which wasn't practically able to terminate itself in a relationship with nature, so that his participation, his own determinant lagged always before the onslaught of the so-called outside world. It seems an odd time to trot Whitman in. His value is the study of the expansion of the ego. I don't know when ego became personal, but it was an unfortunate thing. But probably it was *made* personal. And that fencing produces only expansion. Expansion has a way of instantly becoming an echo, and is compulsive like Echo. The scream makes its point the first time, which is all right, but it then by rudeness abolishes the recurrence in the mind, which factor is, in fact, about the only thing one has left, granted we are alive. Which is to say, the energy of beauty consumes itself. This is not a valuable suicide.

I know of only two kinds of historic gods. The first are seemingly spontaneous men who appear on the earth and are rather direct in their talents, more or less wise in their ways. And the touching thing about them is that we love them very much and they are figures of great suffering, sympathy and tenderness. And something political happens to them, or they become the property of political intrigue, for civil jurisdiction, then, for centuries. Christ is the most prominent victim, the most prominent of this kind of god. The other kind of god isn't political at all necessarily. But he might be incidentally, and it isn't his suffering that is so important about him. And it is impossible to use him as a force of deception because his clarity rests in beauty. And he remains unexploited in his existence in us, because he is abstract and illustrates nothing tending to be lowly. Hector. He could not be farther from the example of the flower, because again, flowers mean nothing to man except his own flowers, those he has brought forth, and he loves them as does nature love her flowers. This isn't to say he also can't love nature's flowers. A poet created Hector. In a sense Christ wasn't created. This made possible his resur-

mal zu degenerieren. Ich meine in seiner Zeile. Die Zeile an sich ist nicht verantwortlich für das, was passiert ist. In ihrer unverwechselbaren Länge und Wucht ist nichts Reales und Lebenspendendes am Werk, nicht jene nonargumentative Aufklärung, die aus menschlichem Sich-Ereignen folgt. Vielmehr ist sie die hilflose Output-Länge eines Ego, das faktisch nicht in der Lage war, sich in einer Beziehung zur Natur zu vollenden, so daß seine Teilhabe, also das, was ihn ausmachte, stets hinter dem Ansturm der sogenannten Außenwelt zurückblieb. Es scheint unzeitgemäß, Whitman gerade jetzt reinzureiten. Sein Wert liegt darin, daß man hier die Ausdehnung des Ego studieren kann. Ich weiß nicht, wann das Ego persönlich wurde, aber das war eine unglückliche Entwicklung. Wahrscheinlich wurde es aber persönlich *gemacht*. Und diese Eingrenzung ruft nur wieder Ausdehnung hervor. Ausdehnung hat eine Art, sogleich zum Echo zu werden, und wird zwanghaft wie das Echo. Der Schrei sagt beim ersten Mal etwas aus, und das ist in Ordnung, aber danach vereitelt er durch Grobheit das Wiedererscheinen in der Vorstellung, jenen Faktor, der letztlich so ziemlich das einzige ist, das einem bleibt, vorausgesetzt wir sind am Leben. Was heißen soll, daß die Energie der Schönheit sich selbst verbraucht. Einen Wert hat dieser Suizid nicht.

Ich kenne nur zwei Arten historischer Götter. Die erste sind scheinbar spontane Menschen, die auf der Erde erscheinen und deren Fähigkeiten sich ziemlich unmittelbar zeigen, die mehr oder weniger weise sind in ihren Wegen. Und das Bewegende an ihnen ist, daß wir sie sehr lieben und daß sie für großes Leiden, große Sympathie und Sanftmut stehen. Und dann geschieht etwas Politisches mit ihnen, oder sie werden vom politischen Intrigenspiel für die bürgerliche Rechtsprechung vereinnahmt, jahrhundertelang. Christus ist das berühmteste Opfer, der Berühmteste unter dieser Art von Göttern. Die andere Gottesart ist nicht unbedingt überhaupt politisch. Aber ein solcher Gott kann es im Einzelfall sein, und es ist nicht sein Leiden, das ihn so bedeutend macht. Und es ist unmöglich, ihn als Täuschungsmittel zu verwenden, denn seine Klarheit ruht in Schönheit. Und er bleibt unausgebeutet in seiner Existenz in uns, denn er ist abstrakt und illustriert nichts, das zum Niedrigen tendiert. Hektor. Er könnte nicht weiter vom Beispiel mit der Blume entfernt sein, denn wie gesagt bedeuten Blumen dem Menschen nichts, mit Ausnahme seiner eigenen Blumen, jener, die er selbst hervorgebracht hat, und diese liebt er so, wie die Natur ihre Blumen liebt. Das soll nicht heißen, er könne nicht auch die Blumen der Natur lieben. Ein Dichter hat Hektor geschaffen. In gewissem

rection, and the resurrection harks back to the immaculate nonhuman conception. Hector is not resurrectable. He lives in the manor of the mind and stands for unalienated beauty. And certainly man has a nature in that sense. Hector died in battle with the natural ugliness of the world, symbolized as the state in the form of Achilles. The death was final. And the abstraction this event drifted to is the pure abstract. Which is to say it is free from the commitments life in general, life in the Everyday, life in its mechanics, has made. Christ is hopelessly involved in the secrets of the State, because his ego was perverted for its use. Hector still possesses a free ego, the kind of circuit which stays in the human breast in the form of beauty (even such a thing as behavior was once beauty), but the ego, as well as beauty, and things abstract, are pagan. Whereas Christ was quickly utilized out of existence, Hector remained, precisely because he wasn't chosen. The chosen is the blackest fate of all, and that's why my heart still yearns over Christ. The Roman world rose on the shoulders of a god which is cut on the secular pattern, because beauty is isolated and abstract, while virtue and grace are infinitely manipulatable. *Maximus* returns to a pre-Christian ordering of the ego, or however, comes forward to a non-Christian ordering—thus journeying out to prepare the day for a new look at man, and what I have thus far read thrills in me as a song about man, from a spirit which has an unerring knowledge of what is decent and lovely and dignified in man.

It would be too much to say that all this is being offered as a strict knowledge of anything. It, needless to say, has a validity only in the sense that it is the quick casting of the world I am in as I look at *Maximus.*

Sinne ist Christus nicht geschaffen worden. Das hat seine Wiederauferstehung ermöglicht, und die Wiederauferstehung verweist auf die unbefleckte, nicht-menschliche Empfängnis zurück. Hektor kann man nicht wiederauferstehen lassen. Er ist auf dem Anwesen des Geistes zu Hause und steht für unverfälschte Schönheit. Und sicherlich hat der Mensch in diesem Sinne eine Natur. Hektor fiel in der Schlacht inmitten der natürlichen Häßlichkeit der Welt, die durch den Staat in der Gestalt des Achilles symbolisiert wird. Der Tod war endgültig. Und die Abstraktion, zu der dieses Ereignis wurde, ist das Abstrakte in seiner Reinform. Was heißen soll, daß es frei von den Verpflichtungen ist, die das Leben im allgemeinen, das Leben im Alltäglichen, das Leben in seinen Mechanismen, geschaffen hat. Christus ist hoffnungslos in die Geheimnisse des Staates verwickelt, weil sein Ego für dessen Zwecke pervertiert wurde. Hektor besitzt noch ein freies Ego, jene Art von Energie, die in Form von Schönheit in der menschlichen Brust verbleibt (selbst so etwas wie Verhalten war einst Schönheit), aber das Ego, ebenso wie die Schönheit und die Abstraktionen sind heidnisch. Während Christus sehr bald zu Tode benutzt wurde, überdauerte Hektor, gerade weil er nicht auserwählt war. Das Auserwähltsein ist das schrecklichste Schicksal überhaupt, und deshalb bejammert mein Herz Christus noch immer. Der Aufstieg der römischen Welt erfolgte auf den Schultern eines Gottes, der nach einem säkularen Muster geformt wurde, weil Schönheit isoliert und abstrakt ist, während Tugend und Anmut in einem unendlichen Maße manipuliert werden können. *Maximus* kehrt zu einer vorchristlichen Ordnung des Ego zurück oder gelangt wie auch immer zu einer nicht-christlichen Ordnung — wodurch es sich auf eine Reise begibt, auf welcher der Tag für eine Neubetrachtung des Menschen vorbereitet wird, und was ich bis jetzt gelesen habe, ergreift mich als ein Gesang über den Menschen, geschaffen von einem Geist, der ein untrügliches Wissen darüber hat, was anständig und wunderbar und würdevoll am Menschen ist.

Es wäre übertrieben, zu behaupten, daß all dies hier als festes Wissen über was auch immer vorgebracht wird. Es versteht sich von selbst, daß es nur insofern einen Wert besitzt, als es der rasch erstellte Entwurf jener Welt ist, in der ich mich beim Betrachten von *Maximus* befinde.

PART III: A LOOK AT THE POEMS: A NON TECHNICAL NOTE

Actually, I'm not going to look at the poems because I already have, many times. There is no point in talking about the way they are put together, in a subtotal sense, because, in the first place, I never had a taste for analysis, and in so far as technique goes, there is Olson's projective verse essay, and besides, any man ought to do that work for himself. Offhand I would say the best single poem to go to to test his own statements about verse is "On first Looking out through Juan de la Cosa's Eyes." I say this to mean it has more exactly the particular turnings, springs, shutters, the weavings, and the riding away, that I take it this verse has when it works best. But picking out that one poem is not the point either, because I at least find a consistency of success which will enable you to go anywhere to find what might be the very best of the whole. Which is just great. Because I read, to use an opposite, I read spontaneously. I.e., I am probably interested in the language at all times, just because I am. I don't particularly care the way it is arranged. I like the way it is, on the page, and find great sense in the way it is, and relevantly, in the way Olson says it ought to be. But I don't depend on it. In one sense, I am completely anticritical. But maybe I mean not critical at all. The distinction of whether a thing is verse or poetry or indeed prose bores me. I hate the term *verse,* though. Which seems to me so small and clerkish and embarrassed in the face of Poetry. Poetry is currently put squeamishly down as a term, as though we are all embarrassed and afraid of our own knowledges about what it is and what it is not. To me, by their ring, there is no misunderstanding of such familiar terms. They have no meaning in a literal sense, you always mean them emotionally anyway, and if this is the case I unabashedly say, Poetry. But I, for a niceness, take "The Twist" as the highest achievement of *The Maximus Poems,* prior to "The Librarian" (which I understand is not, strictly speaking, a *Maximus* poem). And the low quarter exists for me in the first line of all: "By ear, he sd/." This is not a fussing of the given dogma, because I will leave alone what is necessary for

TEIL III: EIN BLICK AUF DIE GEDICHTE
EINE UNTECHNISCHE BEMERKUNG

Ehrlich gesagt habe ich gar nicht vor, einen Blick auf die Gedichte zu werfen, weil ich das schon getan habe, viele Male. Es bringt nichts, darüber zu sprechen, wie sie konstruiert sind, im Sinne von Teilansichten, denn zunächst einmal war Analyse noch nie nach meinem Geschmack, und was Technik anbelangt, so gibt es ja Olsons „Projective Verse"-Essay, und im übrigen sollte sich jeder diese Arbeit selbst machen. Aus dem Stand würde ich sagen, daß dasjenige Gedicht, an dem man am besten seine [Olsons] eigenen Aussagen über Lyrik messen kann, „On First Looking out Through Juan de la Cosa's Eyes" ist. Damit will ich sagen, daß es in deutlicherer Weise die eigentümlichen Wendungen, Sprünge, Verschlüsse, die Verwebungen und das Davonreiten aufweist, die diese Lyrik nach meinem Verständnis auszeichnen, wenn sie am besten funktioniert. Aber es geht auch nicht darum, dieses eine Gedicht auszuwählen, denn ich zumindest bemerke eine Gleichmäßigkeit des Erfolges, die es einem erlaubt, überall das zu finden, was das Beste des Ganzen sein könnte. Was einfach großartig ist. Um einen Gegensatz einzuführen: weil ich lese, lese ich spontan. D.h. ich bin wohl jederzeit an der Sprache interessiert, einfach weil ich es bin. Es kümmert mich nicht besonders, in welcher Weise sie zusammengefügt ist. Ich mag sie, wie sie ist, auf der Buchseite, und erkenne viel Sinn darin, wie sie ist, und, das ist wichtig, wie sie Olsons Meinung nach sein sollte. Aber ich bin nicht davon abhängig. In gewissem Sinn bin ich völlig gegen Literaturwissenschaft. Aber vielleicht meine ich, daß ich überhaupt nicht wissenschaftlich vorgehe. Die Unterscheidung, ob etwas Vers bzw. Lyrik oder vielmehr Prosa ist, langweilt mich. Ich hasse allerdings den Begriff *Vers*. Angesichts von LYRIK wirkt er auf mich so klein und buchhalterisch und verschämt. Lyrik als Begriff wird zur Zeit in kleinmütiger Weise unterdrückt, so als schämten und ängstigten wir uns ob unseres Wissens darüber, was sie ist und was sie nicht ist. So wie sie klingen, gibt es für mich kein Mißverstehen solch geläufiger Ausdrücke. Sie haben keine Bedeutung im wörtlichen Sinn, man gebraucht sie ohnehin stets emotional, und wo dies der Fall ist, sage ich ohne Scham: LYRIK. Um aber zu differenzieren: ich halte „The Twist" für die größte Leistung in den *Maximus Poems*, vor „The Librarian" (welches meines Wissens gar kein *Maximus*-Gedicht im engeren Sinne ist). Und die Schwachstelle liegt für mich in der allerersten Zeile: „Nach Gehör, sacht'er/". Das ist kein Kritteln am

Olson. To me it is simply a false preamble to a work which I feel vastly, and subsequently doesn't comprise the remaining substance of the poem. I bring it up only because it is a tenet, and as held, the poem takes its rising from there. And breaks out of that conch wherein the sound merely, of the sea is heard, along about "The Song and Dance of," which is the stage setting for "The Twist," to come, and by that time is definitely off the singular pole of Ear. I say this not because I notice a clicking change of metrics, or anything that neat. But because I sense a turning of the human attitude. Already in "Juan de la Cosa."

And in "The Twist" is the seed sown from which springs "The Librarian," and if I am correct, what is now to come. The nouns seem to calm themselves first here, and take on the sheerings and simplicity of immediate knowledge which resides together in what is more felt, the searching substantives of the inscribed field of Gloucester. Are the measure of where we are always. It has a nice closeness. The compounds, Olson and me, or whoever. Beginning "Trolley-cars/ are my inland waters" the compound is spoken quite distinctly as in the first person: "Or he and I distinguish/" "It rained,/ the day we arrived." "She was staying,/ after she left me," "When I found her" "When I woke." And then follows the two beautiful letters 19 and 20, with the same attendant breathing of the first person nominative, out into reality, "the opening out/ of my countree." And this generosity is essentially different, these pronoun beginnings, than the more or less quick benevolence of "you sing, you/ who also/ wants." Anyway, it must be obvious, it is the matrix which interests me rather than the metrics.

Kulchur No. 4, 1961

gegebenen Dogma, denn ich will das, was für Olson wichtig ist, in Frieden lassen. Für mich ist das einfach eine falsche Präambel zu einem Werk, das ich als weit empfinde, und demzufolge erfaßt sie nicht all das, was sonst noch in dem Gedicht steckt. Ich bringe das nur zur Sprache, weil es ein Glaubenssatz ist, und auf seiner Basis nimmt das Gedicht seinen Anfang. Und bricht aus dieser Muschel aus, in der lediglich das Geräusch des Meeres zu hören ist, etwa in der Gegend von „The Song and Dance of", was als Bühnenbild für den noch kommenden „Twist" dient, und zu diesem Zeitpunkt ist es endgültig von dem singulären Fixpunkt des OHRES abgekommen. Ich sage das nicht etwa, weil ich den Klick eines Metrumswechsels bemerke oder etwas ähnlich Eindeutiges. Sondern weil ich einen Wandel in der menschlichen Einstellung spüre. Bereits in „Juan de la Cosa".

Und in „The Twist" wird der Keim gelegt für „The Librarian" und, wenn ich mich nicht irre, für das, was dann folgt. Die Nomina scheinen sich dort zum ersten Mal zu beruhigen und sich die Umschwünge und die Einfachheit unmittelbaren Wissens zu eigen zu machen, das in dem, was mehr erfühlt wird, wohnt, die suchenden Substantive des eingeschriebenen Feldes Gloucester. Die das Maß dessen sind, wo wir uns stets befinden. Dies bringt angenehm nahe. Die Komposita, Olson und ich, oder wer auch immer. In der Eingangszeile „Straßenbahnwagen/ sind meine Binnengewässer" wird das Kompositum ziemlich deutlich wie in der ersten Person gesprochen: „Oder er und ich unterscheiden/" „Es regnete/ am Tag als wir kamen". „Sie blieb noch,/ nachdem sie mich verließ", „Als ich sie fand" „Als ich erwachte". Und dann folgen die beiden wunderschönen Briefe 19 und 20, denen der gleiche, der ersten Person Nominativ eigene Atem innewohnt, in die Realität hinaus, „die Öffnung hinaus/ aus meinem Lande". Und diese Großzügigkeit, diese Pronomina-Anfänge, sind grundlegend anders als die mehr oder weniger flinke Gutmütigkeit von „Du singst, der/ du gleichfalls/ willst". In jedem Fall dürfte klar sein, daß mich eher die Matrix als die Metrik interessiert.

Übersetzt von Peter Tischer

Robert Duncan

IDEAS OF THE MEANING OF FORM

Phases of meaning in the soul may be like phases of the moon, and, though rationalists may contend against the imagination, all men may be one, for they have their source out of the same earth, mothered in one ocean and fathered in the light and heat of one sun that is not tranquil but rages between its energy that is a disorder seeking higher intensities and its fate or dream of perfection that is an order where all light, heat, being, movement, meaning and form, are consumed toward the cold. The which men have imagined in the laws of thermodynamics.

But if our life is mixed, as the suspicion comes from the Gnostics and from Blake, and rays of many stars that are suns of all kinds, Aie! if we are so many fathered, or if, as theosophists have feared, we were many mothered in the various chemistries of the planets, still let the war be done and the adultery rage on, for my soul is sick with fear and contention whenever I remember the claim of mind against mind and some ass praises me because a line rimes who would despise me if he knew the meanings, and I am aroused myself toward thoughts of vengeance and triumph. Thus, I say, "Let the light rays mix," and, against the Gnostics, who would free the sparks of spirit from what is the matter, and against the positivists and semanticists who would free the matter from its inspirational chaos, I am glad that there is night and day, Heaven and Hell, love and wrath, sanity and ecstasie, together in a little place. Having taken thought upon death, I would be infected by what is.

> she said, Sir, it is a most beautiful fragrance,
> as of all flowering things together:

Robert Duncan

IDEEN ZUR BEDEUTUNG DER FORM

Mit den Bedeutungsphasen in der Seele verhält es sich zuweilen wie mit den Mondphasen, und wenn auch die Rationalisten den Wert der Imagination anfechten, so können doch alle Menschen eins sein, denn ihr Urquell entspringt derselben Erde, dem Sproß aus der Verbindung ein und desselben mütterlichen Meeres mit dem Licht und der Hitze ein und derselben väterlichen Sonne, die nicht ruht, sondern sich austobt zwischen ihrer Energie, einer Art Unordnung, die nach höherer Intensität strebt, und ihrem Schicksal oder Traum von Vollkommenheit, einem Zustand von Ordnung, bei dem alles Licht, alle Hitze, alles Sein, alle Bewegung, Bedeutung und Form verzehrt werden auf dem Weg zur Kälte. Was sich die Menschen mittels der Gesetze der Thermodynamik vorgestellt haben.

Aber wenn unser Leben ein Gemisch darstellt, wie es von den Gnostikern und Blake vermutet wird, und Lichtstrahlen vieler Sterne, von Sonnen nämlich jeglicher Art, fürwahr!, wenn wir von so vielen Vätern gezeugt wurden oder wenn wir, wie Theosophen befürchtet haben, in den verschiedenen chemischen Substanzen der Planeten eine Vielzahl von Müttern fanden, dann soll doch der Kampf vorüber sein und nur die Paarungswut weiterhin toben, denn meine Seele verzehrt sich vor Furcht und Hader, wann immer ich daran denke, wie sich ein Denken gegen das andere behaupten will, und irgendein Dummschädel lobt mich, weil sich eine Zeile reimt, wo er mich doch verachten würde, wenn er nur die Bedeutungen wüßte, und ich selbst bin so aufgebracht, daß ich auf Rache und Triumph sinne. So sage ich also: „Laßt die Lichtstrahlen sich verquicken", und entgegen den Gnostikern, die die Funken des Geistes von dem, was Materie ist, loslösen wollten, und entgegen den Positivisten und Semantikern, die die Materie gerne aus dem ihr eigenen Chaos der Inspiration befreien würden, bin ich froh, daß es Nacht und Tag gibt, Himmel und Hölle, Liebe und Zorn, kühlen Verstand und Ekstase, vereint an einem kleinen Ort. Nachdem ich mich gedanklich mit dem Tod auseinandergesetzt habe, würde ich nun gerne von dem, was ist, angesteckt werden.

> sie sagte: Herr, dies ist ein wunderschöner Duft.
> als versammelten sich alle blühenden Dinge;

Thus, H.D., fifteen years ago, in *The Flowering of the Rod:* "But Kasper knew the seal of the jar was unbroken." And William Carlos Williams in the close of "Asphodel":

Asphodel
has no odor
save to the imagination
but it too
celebrates the light.
It is late
But an odor
as from our wedding
has revived for me
and begun again to penetrate
into all crevices
of my world.

The end of masterpieces . . . the beginning of testimony. Having their mastery obedient to the play of forms that makes a path between what is in the language and what is in their lives. In this light that has something to do with all flowering things together, a free association of living things then—for my longing moves beyond governments to a co-operation; that may have seeds of being in free verse or free thought, or in that other free association where Freud led men to re-member their lives, admitting into the light of the acknowledged and then of meaning what had been sins and guilts, heresies, shames and wounds;

that may have to do with following the sentence along a line of feeling until the law becomes a melody, and the imagination, going where it will—to the stars! may return to penetrate, a most beautiful fragrance, into all the crevices of our world:

in this light I attempt to describe what I most abhor, what most seems to exlude or mistake the exuberance of my soul.

So dichtete H.D. vor fünfzehn Jahren in *The Flowering of the Rod*: „Aber Kaspar wußte, daß das Siegel des Gefäßes unversehrt war". Und William Carlos Williams am Ende von „Asphodel":

Die Narzisse
hat keinen Duft
außer in der Imagination
aber auch sie
verherrlicht das Licht.
Es ist spät
Aber ein Duft
wie von unserer Trauung
ist für mich neu erwacht
von neuem dringt er
in alle Fugen und Spalten
meiner Welt.

Das Ende von Meisterwerken ... der Anfang des Bezeugens. Wobei sie ihre Meisterschaft dem Spiel der Formen unterwerfen, das eine Brücke schlägt zwischen dem, was in der Sprache steckt, und dem, was in ihrem Leben zu Tage tritt. So gesehen hat dies etwas mit den sich versammelnden blühenden Dingen zu tun, oder sagen wir, es handelt sich um eine freie Assoziation von lebendigen Dingen — denn mein Verlangen bewegt sich außer Reichweite von Kontrollinstanzen hin zu einer Ko-Operation; das mag aus der freien Verszeile oder aus dem freien Denken erwachsen sein, oder aus jener anderen Art freier Assoziation, mittels derer Freud Menschen ihr Leben re-konstruieren ließ, wobei er in den Lichtkreis des Anerkannten und damit der Bedeutung auch das treten ließ, was ehedem als Sünde, Schuld, Häresie, Schande und Verletzung galt;

es mag auch damit zu tun haben, daß man den Satz in einer bestimmten Gefühlsrichtung bis dahin verfolgt, wo die Gesetzmäßigkeit zur Melodie wird, und wo die Imagination, die sich dorthin begibt, wohin sie will — zu den Sternen! sich wieder einfinden kann um, als ein wundervoller Duft, alle Fugen und Spalten unserer Welt zu durchdringen:

so betrachtet versuche ich zu beschreiben, was ich am meisten verabscheue, was am ärgsten die Überschwenglichkeit meiner Seele auszuschließen oder zu verkennen scheint.

CONVENTION, CONFORMITIES, AND REGULATED METERS

Form to the mind obsessed by convention, is significant in so far as it shows control. What has nor rime nor reason is a bogie that must be dismissed from the horizons of the mind. It is a matter of rules and conformities, taste, rationalization and sense. Beyond, as beyond in the newly crowded Paris or London of the Age of Reason, lies the stink of shit and pestilence. Wherever the feeling of control is lost, the feeling of form is lost. The reality of the world and men's habits must be constricted to a realm—a court or a salon or a rationale—excluding whatever is feared. It is a magic that still survives in Christian Science and the New Criticism, a magic that removes the reasonable thing from its swarming background of unreason—unmentionable areas where all the facts that reason cannot regulate are excluded and appear as error, savage tribes, superstitions and anarchical mobs, passions, madness, enthusiasms and bad manners. Metaphor must be fumigated or avoided (thought of as displaying the author's fancy or wit) to rid the mind of the poetic, where metaphor had led dangerously toward Paracelsus' universe of psychic correspondences, toward a life where men and things were beginning to mix and cross boundaries of knowledge. Poets, who once had dreams and epiphanies, now admit only to devices and ornaments. Love, that had been a passion, had best be a sentiment or a sensible affection. Rational piety and respect for God stood strong against divine inspiration and demonic possession. The struggle was to have ideas and not to let ideas have one. Taste, reason, rationality rule, and rule must be absolute and enlightened, because beyond lies the chiaroscuro in which forces co-operate and sympathies and aversions mingle. The glamor of this magic haunts all reason-

KONVENTION, KONFORMITÄTEN UND FESTE METREN

Für Leute, die unter der Zwangsvorstellung der Konvention leiden, ist Form insofern bedeutsam, als sie Kontrolle beweist. Das, worauf man sich keinen Vers machen kann, ist reiner Popanz, den man tunlichst aus seinem geistigen Horizont verbannt. Ausschlaggebend sind letztlich Regeln und Konformitäten, Geschmack, Vernunftdenken und gesunder Verstand. Im Abseits hiervon, wie im Abseits der neu entstandenen Bevölkerungsmassen im Paris oder London der Aufklärungsepoche, liegt der Gestank von Scheiße und Pestilenz. Wo immer das Gefühl von Kontrolle verloren geht, geht auch das Gefühl für Form verloren. Die Wirklichkeit der Welt und die Gewohnheiten der Menschen müssen unter Ausschluß all dessen, was Angst bereitet, eng in einen Bereich eingepaßt werden — den Hof, den Salon, die Räson. Es ist eine Zauberkraft, die noch immer in der Christian Science-Sekte und im New Criticism fortlebt, eine Zauberkraft, die das Vernünftige dem wuselnden Urgrund der Unvernunft enthebt — in jenen unsäglichen Bezirken, aus denen all die Tatsachen, die der Verstand nicht ordnen kann, ausgeschlossen sind und als Irrtum, wilde Horden, Abgötterei und zügelloses Gesindel, als Leidenschaften, Tollheiten, Schwärmereien und schlechte Manieren erscheinen. Die Metapher gilt es auszuräuchern bzw. zu vermeiden (da sie ja die Erfindungsgabe und den Sprachwitz des Autors zur Schau stelle), will man den Verstand vom Poetischen freimachen, wo die Metapher gefährlich nah an ein Paracelsisches Universum seelisch-geistiger Korrespondenzen herangeführt hatte, an eine Lebensform, bei der Menschen und Dinge anfingen, sich zu vermengen und Grenzen des Wissens zu überschreiten. Dichter, die einst Traumvisionen und Offenbarungsmomente hatten, bekennen sich heute nur zu kunstfertigen Stilmitteln und sprachlichem Gepränge. Liebe, einst eine Leidenschaft, sollte sich möglichst als eine zarte Gefühlsregung oder eine bedachte Zuneigung darstellen. Eine verstandesmäßige Frömmigkeit und Achtung Gottes trotzte mit Macht göttlicher Inspiration und dämonischer Besessenheit. Alle Mühe galt dem Ziel, Ideen zu besitzen und nicht von Ideen besessen zu sein. Geschmack, Vernunft und Rationalität führen das Zepter, und dies bittesehr in uneingeschränkter und aufgeklärter Weise, denn hinterm Horizont liegt das Helldunkel, in dem Kräfte ko-operieren und Sympathien und Abneigungen das Miteinander proben. Der Glanz dieses Zaubers hält in unseren Tagen alle vernünftigen Men-

able men today, surrounding them with, and then protecting them from, the shadows cast by the enlightenment, the darkness of possibilities that control cannot manage, the world of thought and feeling in which we may participate but not dominate, where we are used by things even as we use them.

This frame of mind still holds a dominant place today. In literary circles—(literary societies were an expression of this prophylactic genius against experience)—there are so many mentors of wit and taste, of what ought to be, "hoping with glory to trip up the Laureate's feet," whose meters must perform according to rules of iamb and spondee, these phantasms of the convention triumphing over the possible disorder or music that threatens in the contamination of actual stresses in the language.

So, one Miss Drew (selected by me at random from a library recommended-currents shelf to represent up-to-date academic opinion about form in poetry) defining the art of the poet: "A metrical scheme is itself simply a mechanical framework, a convention, within which and against which, the poet orders his individual poetic movement," reacts throughout against any thought that there might be, as Carlyle was not afraid to think, a music in the heart of things that the poet sought. What Carlyle saw was that the key to that music lay in the melody (which we must take it Miss Drew has never heard) of the language itself, where "all speech, even the commonest speech, has something of song in it: not a parish in the world but has its parish-accent;—the rhythm or *tune* to which the people there *sing* what they have to say." But Carlyle in those lectures in 1840 was concerned with the return of the heroic spirit. Miss Drew is a latter-day believer in men cut down to the proper size, a mistress of that critical demon that Pound in his *Cantos* calls Pusillanimity.

Contrast the voice and spirit of Carlyle, where imagination appears as an intuition of the real: "All deep things are Song. It seems somehow the very central essence of us, Song; as if all the rest were but wrappages and hulls! The primal el-

schen in seinem Bann, umgibt sie mit und schützt sie dann vor dem Schatten, den die aufklärerische Erleuchtung wirft, dem Dunkel der Möglichkeiten, welcher die Kontrolle nicht Herr werden kann, der Welt der Gedanken und Gefühle, an der wir teilhaben, aber die wir nicht bestimmen können, wo wir von den Dingen genau so benutzt werden, wie wir sie benutzen.

Diese Geisteshaltung herrscht heute noch vor. In literarischen Kreisen — (das literarische Vereinswesen war Ausdruck dieses erfahrungsprophylaktischen Genies) — gibt es so viele Leute, die kluge Ratschläge über Witz und Geschmack erteilen, über Schicklichkeiten, „in der glorreichen Hoffnung, dem Laureaten ein Bein zu stellen", deren Metren nach den Regeln des Iambus und Spondäus zu funktionieren haben, diesen Hirngespinsten der Konvention, die über die mögliche Unordnung oder Musik triumphieren, welche in ihrer Kontamination tatsächlicher Sprachbetonungen eine Bedrohung darstellt.

Wenn also ein Fräulein Drew (die mein ungezielter Griff in das Bibliotheksregal mit empfohlenen Neuerscheinungen zum Exempel aktueller akademischer Lehrmeinung über Form in der Lyrik erhoben hat) die Kunst des Dichters mit Sätzen wie diesem umreißt: „Ein metrisches Schema ist seinerseits nichts weiter als ein mechanisches Gerüst, eine Konvention, innerhalb derer und in Spannung zu der der Dichter seinen individuellen poetischen Rhythmus anordnet", dann kehrt sie ganz und gar jeglichem Gedanken den Rücken, daß es, wie Carlyle mutig genug war zu denken, im Herzen der Dinge eine Musik geben könnte, nach welcher der Dichter suchte. Carlyle erkannte nämlich, daß der Schlüssel zu jener Musik in der (von Fräulein Drew, wie wir annehmen müssen, nie vernommenen) Melodie der Sprache selbst liegt, von welcher er meinte: „jedes Sprechen, selbst das gewöhnlichste, trägt etwas von einem Lied in sich: es gibt nicht ein Dorf auf der Welt, das nicht eine örtliche Klangfärbung aufzuweisen hätte; — den Rhythmus bzw. die *Melodie*, nach der die Menschen dort das *singen*, was sie zu sagen haben". Doch in jenen Vorlesungen aus dem Jahre 1840 ging es Carlyle um die Wiederkehr des heroischen Geistes. Fräulein Drew dagegen ist eine Gläubige der letzten Tage und glaubt an den auf das Durchschnittsmaß zurückgestutzten Menschen, hörig jenem kritischen Geist, den Pound in seinen *Cantos* KLEINGEIST nennt.

Vergegenwärtigen wir uns zum Vergleich Stimme und Geist eines Carlyle, bei dem Imagination als eine Art innere Wirklichkeitsschau figuriert: „Alle tiefempfundenen Dinge sind Gesang. Er, der Gesang, erscheint uns irgendwie als unser innerstes Wesen; als ob alles Übrige nur Hülle und Verschalung wäre! Unser Ur-Ele-

ement of us; of us, and of all things. The Greek fabled Sphere-Harmonies: it was the feeling they had of the inner structure of Nature; that the soul of all her voices and utterances was perfect music. Poetry, therefore, we call *musical Thought.* The Poet is he who *thinks* in that manner. At bottom, it turns still on power of intellect; it is a man's sincerity and depth of vision that makes him a Poet. See deep enough, and you see musically; the heart of Nature *being* everywhere music, if you can only reach it." Against which the voice and spirit of Miss Drew: "The convention sets up a pattern of recurrent sound effects which is pleasant to the ear. It is an element in a larger movement, his rhythm. Rhythm means flow, and flow is determined by meaning more than meter, by feeling more than feet. It represents the freedom the poet can use within his own self-imposed necessity. It is the personal voice speaking through the formal convention."

What we see in the contrast is, in scope of imagination, style, intellect, unfair perhaps. Carlyle is so obviously a mind troubled by genius; Miss Drew is so obviously a mind troubled only by, as she calls it, "a self-imposed necessity." But the genius of convention, that was brilliant in the 17th and 18th centuries, in our own is liable to come out small or trivial. Carlyle's thought opens a vista toward what our own inspired science of linguistics has made part of our responsibility, if we are concerned with the nature of things. Carlyle's thought going toward the inner structure of Nature had intuitions of the inner structure of language. The science of Sapir and Whorf has its origins in the thought of *The Hero As Poet.* Just as, exemplified in Miss Drew, one of the stands of the conventional, of all reasonable men, is against the heroic.

"Pound's cult of *Imagism,*" Miss Drew goes on, "demanded no rhythmical stress at all, only a clear visual image in lines alleged to be in the pattern of the musical phrase. When read aloud, these patterns couldn't possibly be distinguished

ment; das unsrige, und das aller Dinge. Die Griechen hatten ihren Mythos von den Sphären-Harmonien: es war das Gefühl, das sie für das innere Gefüge der Natur hatten; daß die Seele all ihrer Stimmen und Äußerungen vollkommene Musik sei. Wir bezeichnen Dichtung daher auch als *musikalischen Gedanken*. Der Dichter ist derjenige, der in dieser Weise *denkt*. Letztendlich kommt es immer noch auf die Kraft des Intellekts an; es ist die Unverfälschtheit und Tiefe seiner Schau, die einen Menschen zum Dichter macht. Schau tief genug, und Du schaust auf musikalische Weise; denn das Wesen der Natur *ist wahrlich* überall Musik, wenn Du es nur erreichen kannst". Im Vergleich hierzu nun Stimme und Geist eines Fräulein Drew: „Die Konvention errichtet ein für das Ohr angenehmes Muster wiederkehrender Klangeffekte. Dieses ist ein Element in einer größeren Bewegung, seinem Rhythmus. Rhythmus bedeutet Fließen, und dieses richtet sich eher nach der Bedeutung als nach dem Metrum, mehr nach dem Gefühl als nach Versfüßen. Es ist Zeichen der Freiheit, von welcher der Dichter im Rahmen seiner selbstauferlegten Notwendigkeiten Gebrauch machen kann. Er ist die persönliche Stimme, die durch die steife Konvention hindurchspricht".

Was wir dem Vergleich entnehmen, ist in puncto Imagination, Stil, Intellekt vielleicht nicht fair. Carlyle ist so offenkundig ein vom Genie geplagter Geist; während der Geist eines Fräulein Drew ganz offensichtlich nur von dem, was sie als „selbstauferlegte Notwendigkeiten" bezeichnet, bekümmert wird. Doch der Genius der Konvention, der im siebzehnten und achzehnten Jahrhundert so brillierte, kann sich in unserem Jahrhundert sehr leicht als unbedeutend oder trivial erweisen. Carlyles Denken erschließt eine Blickrichtung, die auf das zulenkt, was unsere eigene ideenreiche Sprachwissenschaft zu einem Teil unserer Verantwortlichkeit gemacht hat, sofern wir uns mit der Natur der Dinge befassen. Denn indem sich Carlyles Denken dem inneren Gefüge der Natur zuwandte und annäherte, wurden ihm Einblicke in das innere Gefüge der Sprache zuteil. Die Wissenschaft von Sapir und Whorf hat ihren Ursprung in den Gedanken von *The Hero as Poet*. Wie umgekehrt, das Beispiel eines Fräulein Drew zeigt es, einer der Standpunkte des Konventionellen, bzw. aller vernünftigen Menschen, in der Gegenposition zum heroischen Prinzip besteht.

„Für Pounds Kult des *Imagismus*", schreibt Fräulein Drew des weiteren, „war rhythmische Betonung überhaupt kein Erfordernis, gefordert war lediglich ein scharfumrissenes visuelles Bild in Zeilen, die angeblich dem Klangmuster der musikalischen Phrase folgten. Beim lauten Lesen waren diese Klangmuster beim

from prose. The result was a flood of poems such as William Carlos Williams' 'Red Wheelbarrow,' which proves perhaps only that words can't take the place of paint."

It is of the essence of the rationalist persuasion that we be protected, by the magic of what reasonable men agree is right, against unreasonable or upsetting information. Here, in order to follow Miss Drew's intelligence, we must be ignorant of (agressively oppose the facts) or innocent of (passively evade the facts) history (what Imagism actually was), poetics (what Pound actually did say about tone and duration, stress and phrase), gestalt (what a pattern actually is in time, and how poetry and music have common characteristics by reason of that extension), linguistics (what the actual patterns of vowel and consonant, stress and pitch, are in the language); and, finally, we must be determined to read "The Red Wheelbarrow" to fit Miss Drew's determination that "these patterns couldn't possibly be distinguished from prose."

The base evil of Miss Drew's mind is that it must depend upon our taking its authority. Her evocation throughout of "mechanical framework," "orders his movement," "determined," "imposed," "alleged" and then "ought" and "ought not," "couldn't possibly," "can't" is the verbal effluvia of a mind holding its own ("self-imposed necessity") against experience. For were we to question her authority in light of the poem, we would find that there is some difference in movement between the poem she seems to have read that went as follows: "So much depends upon a red wheel barrow glazed with rain water beside the white chickens" and the actual poem. But it is part of her conviction that the appearance on the page of a line is a matter of convention, must indicate either following or disobeying what

besten Willen nicht von Prosa zu unterscheiden. Das Resultat war eine Flut von Gedichten wie William Carlos Williams' „Red Wheelbarrow", welches vielleicht einzig und allein beweist, daß Farbe nicht durch Worte zu ersetzen ist".

Es gehört zu den unabdingbaren Glaubenssätzen der rationalistischen Überzeugung, daß wir im Schutze der wundersamen Bannkraft dessen, was vernünftige Menschen übereinstimmend für richtig erklären, gefeit seien gegen unvernünftige oder beunruhigende Informationen. Um den klugen Einsichten von Fräulein Drew folgen zu können, müssen wir hier, was das Geschichtliche betrifft (in der Frage also, was es mit dem Imagismus auf sich hatte), entweder dumm sein (d.h. uns aggressiv gegen die Fakten sperren) oder ahnungslos (d.h. den Fakten passiv ausweichen); dies gilt auch für die Poetik (das, was Pound tatsächlich über Ton und Dauer, Betonung und Phrase sagte), für die Gesamtstruktur (die Frage betreffend, was ein Sprachmuster in der zeitlichen Erstreckung überhaupt ausmacht, und in welcher Hinsicht Dichtung und Musik durch diese Ausdehnung gemeinsame Charakteristika haben), für die Linguistik (die Frage also, welches die eigentlichen Muster der Vokal- und Konsonantenfolge, der Betonung und Tonhöhe in der Sprache sind); und schließlich müssen wir entschlossen sein, das Gedicht „The Red Wheelbarrow" im Einklang mit dem entschiedenen Diktum des Fräulein Drew zu lesen, daß „man diese Muster beim besten Willen nicht von Prosa unterscheiden könnte".

Das abgrundtiefe Übel der Ansichten in Fräulein Drews Denken liegt darin: es setzt unabdingbar voraus, daß wir sie für bare Münze nehmen. Ihr unentwegtes Beschwören von Wendungen wie „mechanisches Gerüst", „ordnet seinen Rhythmus", „richtet sich nach", „auferlegt", „von dem man behauptete", und dazu noch „sollte" und „sollte nicht", „kann man beim besten Willen nicht", „kann man nicht", ist der verbale Erguß eines Geistes, der sich (und seine „selbstauferlegten Notwendigkeiten") gegenüber Wissen und Erfahrung behauptet. Denn sollten wir die Verläßlichkeit ihres Urteils im Lichte des Gedichtes prüfen, so würden wir feststellen, daß es einen nicht unerheblichen Unterschied im Rhythmus gibt zwischen dem Gedicht, das sie anscheinend gelesen hat und das so lautete: „So much depends upon a red wheelbarrow, glazed with rain water, among the white chickens" [„So viel hängt von einem roten Schubkarren ab, von Regenwasser glasiert, inmitten der weißen Hühner"], und dem eigentlichen Gedicht. Doch gehört es zu ihren festen Ansichten, daß die Erscheinungsform einer Zeile auf der Seite eine Sache der Konvention sei, also entweder Konsens oder Dissens mit dem, was Menschen verein-

men have agreed on. Any other meaning, that the line might be a notation of how it is to be read, is intolerable.

So she must overlook or deny the lines as meaningful notation, where syllabic measures of variable number alternate with lines of two syllables to form a dance immediate to the eye as a rhythmic pattern:

four syllables (two one-syllable words + one two-syllable word)
one two-syllable word
three syllables (three one-syllable words)
one two-syllable word
three syllables (three one-syllable words)
one two-syllable word
four syllables (one two-syllable word + two one-syllable words)
one two-syllable word.

She must overlook, fail to hear, or deny the existence of riming vowels in "glazed" and "rain", "beside" and "white" that give a balanced emphasis to the measure in the close; much less an ear for the complex or subtle relations that syncopate the opening lines between "so much" and "barrow," "depends" and "red wheel," "a" and "upon."

At every level her mind was excited to resist against Williams's *so much depends.* Her goal in criticism was not to explore the meaning and form of the poem but to stand against it; to remain independent of red wheelbarrow, vowels and consonants, count of syllables and interchange of stresses, juncture, phrase.

"Whether this kind of thing pleases," she decides firmly, "must be a matter of personal taste, but it should not be called *verse,* since that word means that the rhythm *turns* and repeats itself; just as *prose* means that it runs straight on."

But criticism like this is a monster of poor sort. Though I am unread in contemporary verse of the conventional persuasion outside of the work of Marianne Moore, T.S. Eliot, and Robert Lowell, I realize that beyond these there is marshalled an imposing company of arbiters and camp followers, lady commandos of quatrains right! and myrmidons of the metaphysical stanza, holding the line against

bart haben, anzeigen müsse. Jede andere Bedeutung, beispielsweise, daß die Zeile eine Notation darstellen könnte, wie man sie zu lesen habe, ist unzulässig.

So muß sie also verkennen oder abstreiten, daß die Verszeilen als bedeutungshaltige Notation figurieren, wo sich syllabische Einheiten unterschiedlicher Länge und zweisilbige Verszeilen abwechseln und somit einen Reigen bilden, dessen der Betrachter sofort als einer rhythmischen Figur gewahr wird:

vier Silben (zwei einsilbige Wörter + ein zweisilbiges Wort)
ein zweisilbiges Wort
drei Silben (drei einsilbige Wörter)
ein zweisilbiges Wort
drei Silben (drei einsilbige Wörter)
ein zweisilbiges Wort
vier Silben (ein zweisilbiges Wort + zwei einsilbige Wörter)
ein zweisilbiges Wort.

Sie muß verkennen, überhören oder abstreiten, daß bei „glazed" und „rain", bei „beside" und „white" vokalische Reime vorliegen, die dem Versglied Ausgewogenheit der Betonung verleihen; noch weniger Gespür zeigt sie für die komplexen bzw. subtilen, die Eingangszeilen synkopierenden Beziehungen zwischen „so much" und „barrow", „depends" und „red wheel", „a" und „upon".

Worauf sich auch ihr Verstand richtete, stets war er gierig danach, Williams' *so much depends* Paroli zu bieten. Das Ziel ihrer Kritik war nicht, die Bedeutung und Form des Gedichtes zu erkunden, sondern gegen es Stellung zu beziehen; d.h. erhaben zu sein über rote Schubkarre, Vokale und Konsonanten, über Silbenarithmetik und Wechselwirkungen zwischen Betonungen, Silbengrenzen und Phrasen.

„Ob so etwas gefällt", so ihre dezidierte Endwertung, „bleibt dem persönlichen Geschmack vorbehalten, doch *Versdichtung* sollte man es nicht nennen, denn dieses Wort besagt, daß der Rhythmus *Kehren* zieht und sich wiederholt; so wie das Wort *Prosa* besagt, daß er geradlinig weiterläuft".

Doch derlei Literaturkritik ist ein Monstrum von erbärmlicher Gestalt. Obwohl ich in Gegenwartslyrik, die der Konvention huldigt, unbewandert bin, abgesehen von den Werken von Marianne Moore, T.S. Eliot und Robert Lowell, ist mir klar, daß hinter diesen eine stattliche Heerschar von Arbitern und Hurrah-Rufern, blaustrümpfige Kommandos von Vierzeilern, jawoll! und Myrmidonen der konzettistischen Strophe auf dem Posten steht; diese hält die Stellung gegen jedwelches

any occurrence of, much less the doctrines of, poetic genius or romantic imagination, handing out prizes (booby and otherwise) to balance the accounts and bolster standards. Schoolmarms and professors of literature affronted by the bardic presumptions of Dame Edith Sitwell.

Were our songs of the universe and our visions of that great Love who once appeared to Dante holding his smoking heart in his hand, were our feelings and thoughts that had flowed out of whatever originality they might have had into their origins in phrases of a melody, were our dreams and our achitectures to come home at last, members of no more than a classroom education?

Convention, anyway, in these circles of literary critics and school masters is a proper mode, and seldom rises to any height above the general conventionality, having its roots (like the unconventionality of "beats") in what other men think. But in the vitality of poets, of Marianne Moore or of Robert Lowell, some personal necessity rather than social opportunity gives substance and meaning to their conventional verse. The rigorously counted syllables, the certainty of end rimes, the conformation of stanzas arise along lines, not of a self-imposed necessity but of a psychic need. Stanza must conform to stanza in the work of Marianne Moore wherever the charge of emotion is carried, because awareness at all depends upon a character structure that proves itself in awareness. "Tell me the truth,/ especially when it is/ unpleasant," she says in *Light Is Speech;* and there is the sense of facing the facts, of "Test me, I will resist." Power over things, which is the keynote of the aesthetic of the Man of Reason, is at least related to the power to survive things that inspires Marianne Moore's art. It is not subtlety of movement and interrelation but the challenge of obstacles and particulars that informs her dance. "No more fanatical adjuster," she remarks in lines that keep their own "constant of the plumbline, of the tilted hat/ than Escudero." Her metaphor is never a device but a meaningful disclosure. She is not conventional then by social class or by preju-

konkrete Auftreten — geschweige denn die Doktrin — poetischen Genies oder romantischer Imagination; sie verteilen Preise (Trostpreise und anderes), um zu einem ausgeglichenen Abschluß zu gelangen und die Standardwerte zu stärken. Schulfräuleins und Professoren der Literatur, für die Dame Edith Sitwells Anmaßung des bardischen Gestus einen Affront bedeutet.

Sollten etwa unsere Lieder vom Universum und unsere Visionen jenes großen Amor, der einst, dessen flammendes Herz in Händen haltend, Dante erschien, sollten unsere Gefühle und Gedanken, die, von welchem persönlichen Urgrund aus auch immer, in melodischen Phrasen zu ihrem ureigenen Quellaustritt fanden, sollten unsere Träume und Gedankengebäude am Ende ihren Stammplatz als bloße Bestandteile eines College-Curriculums einnehmen?

Jedenfalls stellt die Konvention in diesen Kreisen von Literaturkritikern und Schullehrern eine Disziplin für sich dar und ragt selten über die allgemeine Konventionalität heraus; sie hat ihre Wurzeln (so wie die Unkonventionalität der 'Beats') in dem, was andere Menschen denken. Doch bei den voll aus dem Leben schöpfenden Dichtern, bei Marianne Moore oder bei Robert Lowell, verleiht eher ein gewisses persönliches Bedürfnis als der Handschlag mit der Öffentlichkeit ihrer der Konvention verpflichteten Lyrik Substanz und Bedeutung. Die mit peinlicher Genauigkeit abgezählten Silben, die Selbstverständlichkeit der Endreime, und die Gleichförmigkeit im Strophenbau gehorchen nicht einer selbstauferlegten Notwendigkeit, sondern einem dringenden psychischen Bedürfnis.

Im Werk von Marianne Moore muß eine Strophe der anderen gleichen, wohin auch immer die Emotionsladung fließt, denn Grundvoraussetzung für Bewußtheit überhaupt ist eine Persönlichkeitsstruktur, die sich durch Bewußtheit bewährt. „Sag mir die Wahrheit,/ vor allem dann, wenn sie/ unangenehm ist", sagt sie in *Light Is Speech*; und man hat den Eindruck einer Unerschrockenheit angesichts der Fakten, eines „Prüfe mich, ich werde standhalten". Die Macht über Dinge, Leitprinzip der Ästhetik des VERSTANDESMENSCHEN, ist zumindest verwandt mit der Kraft, Dinge zu überleben, die die Kunst Marianne Moores inspiriert. Es ist nicht die Subtilität von Bewegung und Binnenstruktur, sondern die Herausforderung durch die Einzelheiten und zu überwindenden Hindernisse, die ihren Tanz prägt. „Es gibt keinen fanatischeren Gleichrichter", bemerkt sie in Zeilen, die sich behaupten, „der dem Senkblei treubleibt, dem gekippten Hut,/ als Escudero". Ihre Metapher ist nie eine bloße Sprachfigur, sondern eine bedeutungsvolle Enthüllung. In diesem Sinne schreibt sie nicht aus Gründen der gesellschaftlichen Stellung oder aus einem Vorurteil

dice, but by nature. But to be conventional by nature leaves her personal and vulnerable, erecting around herself an armored modesty, that can show also an irritable sense of possible violation. In her strength and in her weakness she shows her likeness to this constellation, I have been drawing of the genius of defensive Reason.

Robert Lowell, too, is not merely conventional as a matter of what men approve but holds his line and establishes his rime at the edge of disaster. His precisions arise not from a love of the melos, the particles that contribute to the melody, but from a mistrust throughout of free movements. When in *Life Studies* his line grows irregular, it conforms to the movement straining for balance that a drunk knows. Betrayal is immanent:

> In the ebb-
> light of morning, we stuck
> the duck
> -'s web-
> foot, like a candle, in a quart of gin we'd killed.

The notation of these lines is as accurate as in William Carlos Williams, and the art as admirable. But the concept of the verse is not free, but fearful. Where in the later poetry of Williams the end juncture makes possibe a hovering uncertainy in which more may be gathered into the fulfillment of the form, in the *Life Studies* of Lowell the juncture appears as a void in measure that is some counterpart of the void in content. How/ we feel/ can this/ foot/ get across to/ that/ line. There.

In *O To Be a Dragon* Marianne Moore sees in "Combat Cultural" terms which relate directly to the rise in the 17th and 18th centuries of the Reasonable Convention confronted by intolerable threat:

heraus konventionell, sondern aus Veranlagung. Aber die Tatsache, daß sie von Natur aus konventionell ist, macht sie letztendlich ich-bezogen und verwundbar, so daß sie um sich herum einen Schutzpanzer von Bescheidenheit errichtet, der ebenso auch ein reizbares Bewußtsein seiner eigenen möglichen Verletzbarkeit zeigen kann. In ihrer Stärke und in ihrer Schwäche zeigt sie ihre Verwandtschaft zu jener Konfiguration von Merkmalen, mit der ich das Genie des wohlverschanzten VERSTANDES umrissen habe.

Auch Robert Lowell ist nicht nur hinsichtlich dessen, was Menschen für recht und billig halten, konventionell, sondern behauptet seine Zeile und errichtet seinen Reim am Rande des Desasters. Die Präzision seiner Wendungen rührt nicht von einer Liebe zum Melos her, zu jenen Wortpartikeln, die zur Melodie beitragen, sondern von einem allgegenwärtigen Mißtrauen gegenüber freien Rhythmen. Wenn seine Zeile in *Life Studies* unregelmäßig wird, dann gleicht sie jener mühsam nach Balance strebenden Bewegung, wie sie ein Betrunkener kennt. Die Möglichkeit des Verrats wohnt den Zeilen inne:

> Im Glimm-
> licht des Morgens versenkten wir
> des Ententier-
> es Schwimm-
> fuß, wie eine Kerze, in einer niedergemachten Flasche Gin.

Die Notation dieser Zeilen ist so akkurat wie bei William Carlos Williams, und die Kunstfertigkeit ebenso bewundernswert. Doch die Konzeption der Verszeile ist nicht frei, sondern ängstlich. Während in der späteren Lyrik von Williams die Silbe an der Zeilengrenze eine schwebende Ungewißheit ermöglicht, in der mehr für die Vollendung der Form eingelesen werden kann, erscheint in den *Life Studies* von Lowell die Zeilengrenze als ein metrisches Vakuum, das ein gewisses Pendant zum inhaltlichen Vakuum darstellt. Wie/ wir merken/ kann dieser/ Fuß/ übersetzen zu/ jener/ Zeile. Na bitte.

In dem Gedicht „Combat Cultural" aus dem Band *O To Be a Dragon* sieht Marianne Moore Verhältnisse, die unmittelbar mit dem Aufstieg der Partei des VERNÜNFTIG-REGELHAFTEN im siebzehnten und achzehnten Jahrhundert zu tun haben und einer unerhörten Bedrohung gegenüberstehen:

I recall a documentary
of Cossacks: a visual fugue, a mist
of swords that seemed to sever
heads from bodies—feet stepping through
harp-strings in a scherzo.

As, perhaps another conventional soul, Charles Bell, writing in *Diogenes* 19, speaks of "the transformations of Renaissance and Baroque" that filled architecture of churches "with voluptuous riot," bringing religion into a vertigo, "the dramatic contrasts of assertive ego of later religious music, of Gabrielli and Bach." And we recall that the rationalist aesthetic was an heroic effort to find balance against this admission of vertigo, against the swirl of a vastly increased vision of what man might be.

"However," Marianne Moore pauses, and begins her next stanza:

the quadrille of Old Russia for me:
with aimlessly drooping handkerchief
snapped like the crack of a whip;

The tension, the reality of the verse, depends upon its being sufficiently haunted by the thought of its energy as a violence and the thought of its form as repose for the poet to take her stance. But the "aimlessly drooping handkerchief/ snapped like the crack of a whip" is an image of the unnecessary conventionality of Marianne Moore's later work where recognition and admiration have disarmed her of the struggle that gave reality to her vigorous lines. Challenged, she may be aroused to display her backbone, to bristle her armatures. But window shopping among the ads of the *New Yorker*, it is not to the aepyornis or rock challenged by time that the figure refers but to the qivies with winning ways.

In her career Marianne Moore began, in certain poems like "An Octopus" or "In the Days of Prismatic Color," with some promise of a free verse, where movement

Ich entsinne mich eines Dokumentarfilms
über Kosaken: eine Fuge aus Bildern, ein Nebel
von Schwertern, die, so schien es,
Köpfe von Körpern trennten — Füße Schritt für Schritt durch
Harfensaiten in einem Scherzo.

Schreibt doch auch Charles Bell, den man zu der Gemeinde der Konventionsgläubigen rechnen mag, in *Diogenes* 19 von den „Umwandlungen der Renaissance und des Barock", welche die Kirchenarchitektur „mit einem Aufruhr der Sinne" erfüllten und damit die Religion in schwindelnde Bahnen führten, zu „den dramatischen Gegensätzen der auftrumpfenden Egos der späteren sakralen Musik, nämlich Gabrielli und Bach". Und wir rufen uns in Erinnerung, daß die rationalistische Ästhetik eine heroische Anstrengung bedeutete, einen Halt gegen jene Hingabe an den Schwindel zu finden, gegen den Strudel einer ungemein gesteigerten Vision dessen, was der Mensch sein könnte.

„Und dennoch", hält Marianne Moore inne, und beginnt ihre nächste Strophe:

die Quadrille des Alten Rußland ist mein Tanz:
wo man das absichtslos herunterhängende Taschentuch
knallte wie eine Peitsche;

Die Spannung, der Wirklichkeitsgrad der Gedichtzeilen, hängt davon ab, inwieweit sie genügend heimgesucht werden von dem Gedanken, daß ihre Energie eine gewalttätige Kraft darstellt, sowie dem Gedanken, daß ihre Form der Dichterin einen festen Boden bereitet, auf dem sie in Ruhe ihre Position einnehmen kann. Doch „das absichtslos herunterhängende Taschentuch/ knallte wie eine Peitsche" ist ein Bild der unnötigen Konventionalität des Spätwerks von Marianne Moore, wo Anerkennung und Bewunderung sie der Waffen ihres Kampfes beraubt haben, der einst ihren energischen Zeilen Authentizität verlieh. Wenn man sie angreift, dann ist sie zuweilen so gereizt, daß sie ihr Rückgrat zeigt, ihren Borstenpanzer aufstellt. Doch wie beim Schaufensterbummel durch die Anzeigen des *New Yorker* ist es nicht der vom Zahn der Zeit bedrohte Aepyornis oder Fels, auf den sich die Sprachfigur bezieht, sondern die Kiwis mit gewinnendem Wesen.

Zu Beginn ihrer Laufbahn ließ Marianne Moore in bestimmten Gedichten wie „An Octopus" oder „In the Days of Prismatic Color" in ihrem Zeilenstil verheißungsvolle Anzeichen von Freivers erkennen, wo der Sprachrhythmus noch die

of language had the vigor of a feeling and thought that was not self-conscious. Here the number of lines in the stanza can vary with the immediate sense of movement, and the actual kept feeling of the tempo gives measure rather than the systematic repeated count of syllables or the emphasis of rimes at the end of lines. It is the uneasy definition of what is "sophistication" and what are "the initial great truths" that is one proposition of the poem; it is "the days of Adam and Eve," of "complexity . . . committed to darkness," of smoke, modified color, even murkiness, on the one hand; and "when Adam was alone," where color keeps its place in "the blue-red-yellow band/ of incandescence" on the other. These poems imagine terms of a nature where things may mingle still, though the soul is troubled and the mind already resolved to outlast unsureness.

But in the work in which she found what was typical or original, the metaphor is that of animal or hero who survives by resistence of his spine (backbone) and his spiney armature (protective character structure). Conventionality breeds personality. She conforms to her own society. Individuality, yes, but dependent thruout upon rules and orders even as it insists upon its individuality. Her splendid achievement is to excite our admiration of her performance, her risky equilibriums, and her resistence to deeper thought and feeling where personality is lost. Her skill and her craft are unexcelled. But they depend upon increased self-consciousness, and they divert then the attention of the poet and our attention in reading from the question they beg of the avoidance of emotions too common to be personalized.

In the resolution of "In the Days of Prismatic Color" we note the conditions were already potential where truth is identified with what resists but not with the experience that is resisted: "The wave may go over it if it likes," she says, where "it" is Truth and the wave is experience. "Know that it will be there when it says,

Lebendigkeit von Gefühlen und Gedanken besaß, die frei von jeder Selbstbefangenheit war. Hier kann die Anzahl der Zeilen in der Strophe entsprechend dem unmittelbaren rhythmischen Bewegungsgefühl unterschiedlich ausfallen, und das in seiner tatsächlichen Gegenwart gewahrte Gefühl für das Tempo sorgt eher für rhythmisches Maß als es das systematisch perpetuierte Silbengezähle oder die Reimemphase an den Zeilenenden tun. Die etwas unsichere Bestimmung dessen, was „Verfeinerung" ist und was die „großen Urwahrheiten" sind, stellt eines der thematischen Anliegen des Gedichtes dar; auf der einen Seite sind es „die Tage von Adam und Eva", von „Komplexität, ... der Dunkelheit anheimgegeben", von Rauch, eingetrübter Farbe, sogar von Undurchdringlichkeit; und auf der anderen Seite ist es die Zeit, „als Adam allein war", wo Farbe ihren Platz in „dem blau-rot-gelben Band/ aus Lohe" einbehält. Diese Gedichte imaginieren Bedingungen einer Natur, in der sich Dinge noch gegenseitig durchwirken können, wenn auch schon die Seele betrübt und der Verstand bereits entschlossen ist, die Zeit der Ungewißheit zu überdauern.

Doch in jenen Arbeiten, in denen sie Typisches oder Originelles entdeckte, ist die Hauptmetapher die eines Tieres oder heroischen Wesens, das durch die Widerstandskraft seiner Wirbelsäule (seines Rückgrats) und seiner stacheligen Bepanzerung (seiner schützenden Persönlichkeitsstruktur) überlebt. Konventionalität ist der Nährboden von Ich-Bezogenheit. Sie [Marianne Moore] geht mit ihrer gesellschaftlichen Umgebung konform. Individualität, durchaus vorhanden, doch durch und durch auf Regeln und Bestimmungen angewiesen, selbst da, wo die Individualität auf sich selbst insistiert. Ihre [Marianne Moores] große Leistung liegt darin, unsere Bewunderung zu wecken für ihre Kunstfertigkeit, ihre gewagten Balanceakte und ihren Widerstand gegen tiefere Gedanken und Gefühle, den Bereich, wo Ich-Bezogenheit verlorengeht. Ihre technische Meisterschaft ist unübertroffen. Doch steht und fällt sie mit einer gesteigerten Selbstbefangenheit, und zudem lenkt sie die Aufmerksamkeit der Dichterin wie auch unsere Aufmerksamkeit beim Lesen von der stillschweigenden Selbstverständlichkeit ab, mit der Gefühle vermieden werden, die zu verbreitet sind, um sie in einem persönlichen Gewand zu zeigen.

In den Schlußsentenzen von „In the Days of Prismatic Color" stellen wir fest, daß jene Bedingungen dort schon angelegt waren, in denen Wahrheit mit dem Widerstandsfähigen identifiziert wird, nicht aber mit der Erfahrung, der widerstanden wird: „Die Welle mag beliebig über sie hinwegspülen", sagt sie, wobei „sie" für Wahrheit steht und die Welle Erfahrung bedeutet. „Wisse, sie wird dasein, wenn sie

'I shall be there when the wave has gone by.'" She evokes in her most famous poetry, with its images of rigorists and armored animals, a heroism of the isolated remnant, a constantly reiterated picture of her own personality as determined in a "little-winged, magnificently speedy running-bird" poetry, increasingly specialized. These poems were practices meant to insure habitual virtues. Vision and flight of the imagination were sacrificed to survival in terms of personal signature.

In pieces like "Hometown Piece for Messrs. Alston and Reese, Enough," and "In the Public Garden," she sacrifices character to the possibilities of what America loves in public personality. What had been a display of boney determination and admirable protective structure becomes now a projection of loveable peculiarity, a profession of charming helplessness. In her career she has performed a range that once in history had its hopeful beginnings in Dryden, then its heroic dimensions in the rage of Pope and Swift, and at last, its social occasions in our own day when "a British poet," as Auden writes in the Introduction to his 1956 *Book of Modern American Verse*, "can take writings more for granted and so write with a lack of strain and over-seriousness." We remember, for it applies here too, the "aimlessly drooping handkerchief" of "Combat Cultural" in this professional lack of over-seriousness, which is the secret superior possibility for Auden.

The vital phase of Rational Genius came as it met straight on the threat of an overwhelming expansion in consciousness that followed the breakthrough in the Renaissance on all levels. The inspiration of Reason was to close off consciousness in an area that was civilized, European, superior in race, practical and Christian (or at least rational in religion). The neo-Platonism and Hermeticism that had begun with Gemisthus Plethon, Ficino, and Pico della Mirandola and appeared in the Rosicrucianism of the early 17th century carried men's religious thought across barriers of right belief, church and civilization, into realms of imaginative

spricht: 'Ich werde dasein, wenn die Welle sich verläuft'". In ihren berühmtesten Gedichten, wo uns eine Bilderwelt von Rigoristen und gepanzertem Getier entgegentritt, evoziert sie einen Heroismus des isolierten Überlebenden, ein in ständiger Neuauflage wiederholtes Bild ihrer eigenen Persönlichkeit als beschlossen in einer — zunehmend spezialisierten — Dichtung „mit kleinen Schwingen, doch phantastisch schnellen Laufvogelfüßen". Diese Gedichte waren Etüden, die gewohnheitsmäßig geübte Tugenden sicherstellen sollten. Vision und Flug der Imagination wurden auf dem Altar des Weiterlebens im Sinne einer persönlichen Handschrift geopfert.

In Gedichten wie „Hometown Piece for Messrs. Alston and Reese, Enough" und „In the Public Garden" opfert sie den persönlichen Charakter zugunsten der Möglichkeiten dessen, was Amerika an einer Personality zu schätzen und lieben weiß. Was einst als knochenkantige Entschlossenheit und bewundernswerte Defensivbauweise zur Schau gestellt wurde, wird nun zu einer Projektion liebenswerter Exzentrik, zu einer professionellen Offenbarung charmanter Hilflosigkeit. In ihrer Laufbahn hat sie sich durch eine weitgespannte Tradition bewegt, die in geschichtlichen Zeiten einst in Dryden ihre hoffnungsvollen Anfänge hatte, im Zorn von Pope und Swift sodann ihre heroische Dimensionen, und schließlich ihre gesellschaftlichen Anlässe in unseren Tagen, in denen „ein britischer Dichter", wie Auden in der Einleitung zu seinem 1956 edierten *Book of Modern American Verse* schreibt, „literarische Erzeugnisse viel eher als etwas Selbstverständliches betrachten und damit frei von Verkrampfung und Überernst schreiben kann". Wir erinnern uns, denn dies trifft auch hier zu, an das „absichtslos herunterhängende Taschentuch" aus „Combat Cultural" bei diesem professionellen Mangel an Überernst, der für Auden die heimliche Krönung aller Möglichkeiten darstellt.

Die entscheidende Phase RATIONALISTISCHER GEISTESHALTUNG kam zu dem Zeitpunkt, als sie sich unmittelbar der Bedrohung einer überwältigend großen Bewußtseinserweiterung stellte, die auf den sich in allen Bereichen vollziehenden Durchbruch der Renaissance folgte. Die geniale Idee der VERNUNFT war es, Bewußtsein in einer Zone einzuriegeln, die zivilisiert, europäisch, von höherer rassischer Abkunft, praktisch und christlich (oder zumindest im Religiösen vernunftgläubig) war. Der Neo-Platonismus und der Hermetizismus, der mit Gemisthus Phleton, Ficino und Pico della Mirandola seinen Anfang genommen hatte und im Rosenkreuzertum des frühen siebzehnten Jahrhunderts in Erscheinung trat, trug das religiöse Denken der Menschen über die Schranken von rechtem Glauben, Kirche und Zivilisation hin-

synthesis. The agreement of reasonable men was to quarantine the fever of thought. Rationalism erected a taboo of social shame that still lasts against the story of the soul, against the dream and inner life of men the world over, that might be read were the prejudices of what's right and what's civilized lost. Only in the fairy-tales and lore of the common people or in the ritual and lore of cults whose members incurred the cost in their thought of their being outcast and shamed did the great imagination survive. Church-goer or atheist, the rational man was immune to revelation.

Ideas of race, of nation and progress, held and still in many circles hold against the recognition that mankind is involved in one life. Respectable critics and versifiers have been as shocked by the "Buddhism" of Allen Ginsberg or Kerouac as they are by the "sex." When the wall broke, and where it broke, orthodoxy or atheism was swept aside, and men began again to read inner meaning and experience in the arts of all places and times, the message of the soul in African masks, in Aeschylus or in Lady Murasaki, even as they read it in the lore of Catholic saints and Protestant mystics, letting the light from Asia come into their souls to wed and mingle with the light from Rome. It was against this flood of information that threatened once men began to explore the world that the genius of Reason was evoked. Against the imagination then.

The plagues and panics that swept men in their physical existence after 1492 had their counterparts in the plaguing contacts with fellow civilizations in America, Africa and Asia, and the panic that swept Christendom as time before Christendom and space beyond Christendom began to be real and men found their psychic resistences invaded. Up swirled minds and emotions, sciences and art, in a convulsive imagination. There were fearful architectures, gestures, efforts to hold what was not understood and might not be tolerable—in one swirling rhythm. So, in Milton's thundering syntax, the heaped-up effort at architecture, majesty and

weg und führte es in Gefilde imaginativer Synthese. Der Konsens der Vernunftgläubigen hatte die Aufgabe, diese Fieberkrankheit des Denkens in Quarantäne zu legen. Der Rationalismus errichtete ein Tabu gesellschaftlicher Scham, das sich noch immer hält: gegen die Selbstmitteilung der Psyche, gegen den Traum und das innere Leben der Menschen weltweit, all dies etwas, das man entziffern könnte, wenn die Vorurteile darüber, was richtig und zivilisiert ist, verschwunden wären. Nur in Märchen und im Sagenschatz der einfachen Leute oder im Ritual und überlieferten Wissen von Kultgemeinschaften, deren Mitglieder in ihrem Denken den Preis auf sich nahmen, stigmatisiert und mit Schande überhäuft zu werden, hat die großartige Imagination überlebt. Ob Kirchgänger oder Atheist, der vernunftgläubige Mensch war gegen Offenbarung gefeit.

Vorstellungen von Rasse, Nation und Fortschritt behaupteten und behaupten sich immer noch in vielen Kreisen gegen die Erkenntnis, daß die Menschheit Teil des einen Lebens ist. Angesehene Kritiker und Dichterlinge sind vom 'Buddhismus' eines Allen Ginsberg oder Kerouac ebenso schockiert wie vom 'Sex'. Als die Dämme brachen, und dort, wo sie brachen, wurden Orthodoxie und Atheismus fortgespült, und die Menschen begannen erneut, aus den Künsten aller Länder und Epochen innere Bedeutung und Erfahrungsinhalte herauszulesen, die Botschaft der Seele aus afrikanischen Masken, aus Aischylos oder Lady Murasaki, ganz so wie sie dies mit den Legenden von katholischen Heiligen und protestantischen Mystikern taten, indem sie nämlich das Licht aus Asien in ihre Seelen kommen ließen, damit es sich mit dem Licht aus Rom vermähle und verquicke. Diese Flut an Neuigkeiten, die als Gefahr drohte, sobald einmal die Menschen anfingen, die Welt zu erkunden, war es, gegen die das Genie der RATIO auf den Plan gerufen wurde. Gegen die Imagination also.

Die Seuchen und Schrecken, welche die Menschen nach 1492 in ihrer physischen Existenz hinwegrafften, hatten ihr Pendant in den heimsuchenden Begegnungen mit anderen Zivilisationen in Amerika, Afrika und Asien und dem panischen Schrecken, der das Christentum erfaßte, als die Zeit vor dem Christentum und der Raum jenseits der Christenheit Realität gewannen und die Menschen ihre psychische Widerstandsfähigkeit angegriffen fanden. Empor wirbelten Gedanken und Gefühle, Wissenschaften und Kunst, in einer von Krämpfen geschüttelten Imagination. Es gab furchterregende Architekturen, Gesten, Bemühungen, um das, was nicht verstanden wurde und was unerträglich sein mochte — in einen einzigen wirbelnden Rhythmus zu bannen. So macht in Miltons donnernder Syntax das aufge-

vastness, takes over the drama from even Satan, and leaves Adam and Eve impoverished in their identity and as overwhelmed as they are disobedient. How Eve is dwindled in conception from the vital conception of Lady Macbeth or Cleopatra.

There is then a lovely release in the Restoration. The beauty of what the Age of Enlightenment meant we can hear still in the "Ode on the Death of Henry Purcell," where Dryden and John Blow build their music monument to the genius of art over chaos. Angels sing where demons had lurked in chaos. Had it held, had the lights and shadows played as they do in Watteau's pastoral charades, had all of humanity come in under the charm of the rational imagination, masked and playing in a masque, Eskimos and Congo warriors in costumes of the Commedia dell'Arte, might it have been like that? a lovely surety gathering its strength in chaos and uncertainty, to banish care? But the art was based on care. Convention, as long as it was heroic, something greater and finer than what we mean today by conventional verse and conventional manners, held its own and needed care, could take nothing for granted. Those shepherds and milkmaids were what could stand against any thought of those who actually herded the sheep or milked. In a painting by Longhi, Venetian revellers give dimension that is real to a rhinoceros, an animal nature momentarily held in its place.

The crisis of the Enlightenment was the crisis that Keats saw recapitulated in Coleridge's collapse from the inspiration of "The Ancient Mariner" and "Christobel" to the psychic despair, the rationalist obsession, of later years. "The Ancient Mariner" had evoked the revelation of the soul in terms of world exploration; "Cristobel" had evoked the revelation of the soul in the terms of psychic threat that came from sexual lore condemned by Christendom.

"*Negative Capability,*" Keats wrote in a letter, December 21st, 1817: "that is, when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason—Coleridge, for instance, would let go-by a

türmte Bemühen um kunstvollen Bau, Erhabenheit und Weite die dramatische Hauptrolle selbst Satan streitig und läßt Adam und Eva in ihrer Identität verarmt dastehen und genauso überwältigt wie ungehorsam. Wie ist doch Eva konzeptionell geschrumpft, geht man von der vitalen Konzeption von Lady Macbeth oder Cleopatra aus.

Es folgt dann eine herrliche Entfesselung in der Restaurationsepoche. Die Schönheit dessen, was das Zeitalter der Aufklärung bedeutete, können wir noch immer in der „Ode on the Death of Henry Purcell" hören, in welcher Dryden und John Blow dem über das Chaos triumphierenden Genie der Kunst ihr musikalisches Denkmal errichten. Engel singen, wo einst Dämonen im Chaos lauerten. Wäre es so geblieben, hätten dann Lichter und Schatten ihr Spiel getrieben, wie sie es in Watteaus pastoralen Charaden tun, wäre dann die gesamte Menschheit in den Zauberbann der rationalen Imagination geraten, maskiert und in einem Maskenspiel begriffen, Eskimos und Kongokrieger in Kostümen der Commedia dell' Arte, hätte es so gewesen sein können? eine schöne Sicherheit, die ihre Stärke in Chaos und Ungewißheit sammelte, um die Sorge zu verbannen? Aber die Kunst wurde auf Sorgfalt gegründet. Die Konvention, so lange sie heroisch war, etwas Größeres und Edleres als was wir heute unter konventioneller Dichtung und konventionellen Umgangsformen verstehen, wußte sich zu behaupten und benötigte Sorgfalt, konnte nichts als selbstverständlich annehmen. Jene Hirten und Milchmädchen waren dazu gut, jedwelchen Gedanken an diejenigen fernzuhalten, welche die Schafe tatsächlich hüteten und molken. In einem Gemälde von Longhi verleihen venezianische Festgänger einem Rhinozeros eine Dimension des Wirklichen, eine Tiernatur, die momentan an ihrer Stelle festgehalten ist.

Die Krise der Aufklärung war jene Krise, die Keats bei Coleridge sich in gleicher Weise wiederholen sah, nämlich in dessen Sturz aus der Inspiration von „The Ancient Mariner" und „Christabel" in die psychische Verzweiflung, die rationalistische Besessenheit der späteren Jahre. „The Ancient Mariner" hatte die Offenbarung der Seele durch die Metapher einer Weltentdeckungsreise evoziert; „Christabel" hatte die Offenbarung der Seele anhand von Vorstellungen von psychischer Bedrohung evoziert, die aus den vom Christentum verurteilten erotischen Überlieferungen stammten.

„*Negativitäts-Befähigung*", schrieb Keats in einem Brief vom 21. Dezember 1817, „das heißt, wenn ein Mensch dazu fähig ist, in Ungewissheit, Geheimnis und Zweifel zu verharren, ohne nervös nach Tatsachen und Begründungen zu lech-

fine isolated verisimilitude caught from the Penetralium of mystery, from being incapable of remaining content with half-knowledge."

Science, too, in Newton, sought fact and reason, some order that did not verge upon uncertainty. Whitehead in *Adventures in Ideas* notes that "Literature preserves the wisdom of the human race; but in this way it enfeebles the emphasis of first-hand intuition." It is against some first-hand intuition that men strove to render wisdom sensible and the immediate experience passing, haunted by some premonition of the uncertainty principle in physical measurements that our own science must face, of the uncertainty of self-knowledge in terms of our psychology and physiology, of the uncertainty of our role in life raised by information of evolution. A psyche that is not all to be lightened! a universe that is not all to be ours!

Fact and reason are creations of man's genius to secure a point of view protected against a vision of life where information and intelligence invade us, where what we know shapes us and we become creatures, not rulers, of what is. Where, more, we are part of the creative process, not its goal. It was against such intolerable realizations that these men took thought. The rationalist gardener's art is his control over nature, and beauty is conceived as the imposed order visible in the pruned hedge-row and the ultimate tree compelled into geometric globe of pyramid that gives certainty of effect.

The poet's art was one of control over the common speech, forcing natural metaphor from all hint of meaningful experience or intuition of the universe and maintaining it as a form of speech, and disciplining syntax and line away from the energies of the language itself into balanced phrases, regular metres and heroic couplets. —As, too, in military arts, manoeuvres and disciplines occupy the conscious mind. Men are drilled in order that there be an authority, removing them from im-

zen — Coleridge, zum Beispiel, würde eine treffliche Einzelwahrscheinlichkeit, erhascht aus dem innersten Schrein geheimen Wissens, an sich vorübergehen lassen, nur weil er dazu unfähig ist, sich mit Halbwissen zufrieden zu geben".

Auch die Wissenschaft, bei Newton, bemühte sich um Fakten und Gründe, um eine Ordnung, die nicht auf der Kippe zur Ungewißheit stand. In *Adventures in Ideas* bemerkt Whitehead: „Literatur hütet und bewahrt die Weisheit der menschlichen Rasse; aber dadurch schmälert sie die Gewichtigkeit von Intuition aus erster Hand". Es ist so etwas wie Intuition aus erster Hand, wogegen sich die Bemühungen richteten, Weisheit vernünftig zu machen und die unmittelbare Erfahrung als vorübergehend hinzustellen, war man doch geplagt von Vorahnungen des Ungewißheitsprinzips bei physikalischen Messungen, dem sich unsere eigene Wissenschaft gegenüber sieht, Vorahnungen der Ungewißheit der Selbst-Erkenntnis im Sinne unserer Psychologie und Physiologie, Ahnungen von der Ungewißheit, welche Rolle wir im Leben spielen, eine Frage, die der Wissensbefund von der Evolution aufwarf. Eine Psyche, die sich nie voll und ganz aufhellen lassen wird! ein Universum, das nie voll und ganz unserem Zugriff unterliegen wird!

Fakten und Gründe sind Produkte der genialen Befähigung des Menschen, eine Perspektive abzusichern vor der Gefahr einer Lebensanschauung, bei der uns Informationen und Einsichten überfallen, bei der uns das, was wir wissen, prägt und wir zu Geschöpfen, nicht Beherrschern, des Seins werden. Bei der wir zudem nur Teil des Schöpfungsprozesses sind, nicht dessen Ziel. Vor unerträglichen Einsichten solcher Art nahmen diese Menschen Zuflucht beim Verstand. Die Kunst des Gärtners im rationalistischen Zeitalter besteht in seiner Kontrolle über die Natur, und man begreift Schönheit als die auferlegte Ordnung, wie sie sich in der gestutzten Heckenzeile zeigt und in dem Schlußbaum, der, in die Form einer gerundeten Pyramide gezwungen, die Wirkung garantiert.

Die Kunst des Dichters bestand in der Kontrolle über das Allgemeingut Sprache; sie übte sich zum einen darin, natürliche Metaphern von jeglichem Anschein bedeutsamer Lebens- oder intuitiver Welterfahrung abzuschneiden und sie dann als Sprachformen aufrechtzuerhalten; zum anderen galt es, Syntax und Verszeile im sicheren Abstand von den dynamischen Kräften der Sprache selbst dem strengen Regiment von ausbalancierten Phrasen, regulären Metren und *heroic couplets* zu unterwerfen. — Ganz ähnlich verhält es sich in der Kriegskunst, wo Manöver und Disziplin das Bewußtsein in Beschlag nehmen. Menschen werden gedrillt, damit es eine Befehlsgewalt geben kann, wodurch sie von der unmittelba-

mediate concern in the acts of killing and destruction involved. A Frederick the Great may be on the edge of knowing that his wars are devastations, not drills. But to such modern triumphs of the conventional mind as Roosevelt or Eisenhower decisions are matters of reason and plan. Disease, death, terror and the ruin of cities are not experienced but dealt with, where rational theory wages its war. The question of the use of disease as a weapon has already been decided by reasonable men who developed the diseases to use and who appointed the military power to use them. Wrathful inspiration (divine or demonic) will not move our rulers to war, nor will some romantic drive to power or suicidal imagination: it is convention, what reasonable men agree upon, that will decide all. War, too, becomes rational.

The game of tennis and the minuet both subject the Yahoo of the animal man to the manners and rules of a court and give authority to that trained horse (and house-broken, too, I hope) of the rational faculty that is a Houyhnhnm. But this Yahoo and this Houyhnhnm is one man divided against himself, phantasy of the Enlightenment in his formal wig performing his ritual dance towards the riddance of Yahoos who know nothing of tennis or minuet. I think of those wigs that marked men of fashion and wit from the uneducated and impoverished mob, the conventional wig and the unconventional cap alike perched on the universally lousy scalp.

But my point here is that the minuet, the game of tennis, the heroic couplet, the concept of form as the imposing of rules and establishing of regularities, the theories of civilization, race, and progress, the performances in sciences and arts to rationalize the universe, to secure balance and class—all these are a tribal magic against a real threat of up-set and things not keeping their place.

ren Betroffenheit bei den anstehenden Tötungs- und Vernichtungsakten befreit werden. So jemand wie Friedrich der Große mag schon mit halbem Fuß auf dem Boden der Erkenntnis stehen, daß seine Kriege Verheerungen sind und keine Ausbildungsroutine. Aber für so neuzeitliche Glanzlichter der konventionsgläubigen Gesinnung wie Roosevelt oder Eisenhower sind Entscheidungen eine Sache von Vernunft und Planung. Krankheit, Tod, Terror und die Vernichtung von Städten werden nicht erfahren, sondern sind Anlässe für Maßnahmen, nämlich auf dem Terrain, auf dem die rationale Theorie ihren Krieg führt. Die Frage der Verwendung von Krankheitserregern als Waffe ist bereits von vernunfthörigen Menschen entschieden worden, die die zu verwendenden Krankheitserreger entwickelt haben und die das Militär angewiesen haben, sie zu verwenden. Eingebungen eines (göttlichen oder dämonischen) Zorns werden unsere Regierungsspitzen nicht zu einem Krieg bewegen, auch nicht ein romantischer Machttrieb oder eine selbstmörderische Phantasie: allein die Konvention, der Konsens vernunftgläubiger Menschen, wird alles entscheiden. Auch der Krieg wird zu einer rationalen Angelegenheit.

Das Tennisspiel und das Menuett unterwerfen zum einen den Yahoo des Tieres Mensch dem Gebot der Umgangsformen und Verhaltensregeln einer Hofgesellschaft und verleihen zum anderen Machtbefugnisse an jene abgerichteten (und, wie ich hoffe, stubenreinen) Pferde des rationalen Denkvermögens, die Houyhnhnms genannt werden. Aber jener Yahoo und jener Houyhnhnm sind im Grunde *ein* Mensch, der mit sich selbst uneins ist, ein Phantasieprodukt der Aufklärungszeit, der in seiner Staatsperücke seinen rituellen Tanz zelebriert, um die lästigen Yahoos loszuwerden, die nichts von Tennis und Menuetten verstehen. Ich denke an jene Perücken, die den Mann von Welt und Geist vom Pöbel der Ungebildeten und Mittellosen abhoben, wobei die förmlich-konventionelle Perücke und die konventionswidrige Mütze gleichermaßen auf dem hier wie dort verlausten Haupte saß.

Was ich in diesem Zusammenhang eigentlich sagen will, ist folgendes: das Menuett, das Tennisspiel, das *heroic couplet*, die Vorstellung, daß Form im Aufzwingen von Regeln und im Einrichten von Regelmäßigkeiten zu bestehen habe, die Theorien von Zivilisation, Rasse und Fortschritt, die Leistungen im Bereich von Wissenschaft und Kunst, die auf eine Rationalisierung des Universums abzielen, auf ein Sicherstellen der gesellschaftlichen Balance und der Klassenordnung — sie alle sind Stammesmagie zur Abwehr der realen Gefahr einer Ordnungsstörung und einer Instabilität in der Position der Dinge.

The tonal scale of Mozart, where, even among the given notes on the piano, scales are established, so that certain notes are heard as discordant in relation to other notes, threatening to harmony, is a scale imagined to hold its own against threat. A change in mode, in what was permitted, once threatened demonic disorder. Now, unconventional usages threatened loss of reason or insurrection. It is an architecture built up of symmetries, for the mind feels even visual departures from the norm will bring vertigo and collapse. There must be regular sequences and a repetition of stanzas, because thought must not wander, possibility must contain the reassurance of an end to possibilities.

Even in that beginning that I pictured as a kind of health realized by this creation of "Reason" after the whirling orders of the early seventeenth century, there is an uneasy strain. Dryden in his Preface to *All for Love* needs the reassurance of "a subject which has been treated by the greatest wits of our nation" and "their example has given me the confidence to try myself." Then there must be—why?—"the middle course," "motive," "the excellency of moral," "all reasonable men have long since concluded"—these are the terms of the conventional art at its youthful beginning. The tenor throughout is prophylactic. "*Since our passions are, or ought to be, within our power,*" Dryden proposes. In all fields, in poetry as in government or religion, the goal is system or reason, motive or morality, some set of rules and standards that will bring the troubling plenitude of experience "within our power." As long as the battle is for real, where so much depends upon control of self or of environment, there is pathos and even terror in the reasonable man, for there is so much in man's nature and experiences that would never be within his authority.

Frost is right in his sense that the meters and rimes of regulation verse have a counterpart in the rules, marked areas of the court (establishing bounds and out-of bounds), and net of the tennis game. ("I would as soon write free verse as play ten-

Mozarts Tonraum, bei dem selbst zwischen den vorgegebenen Tönen des Klaviers Tonreihen errichtet werden, so daß man gewisse Töne im Verhältnis zu anderen Tönen als Dissonanzen und somit als eine Gefährdung der Harmonie wahrnimmt, ist ein Tonraum, der als beständig gegen die Gefährdung konzipiert wurde. Eine Änderung des Modus bzw. dessen, was zulässig war, drohte einst, in dämonische Unordnung auszuarten. Nun drohten bei unkonventionellen Gestaltungsweisen Einbußen des Verstandes oder Aufruhr und Empörung. Es ist eine Struktur, die aus Symmetrien gebaut ist, denn das Bewußtsein ahnt, daß selbst visuelle Abweichungen von der Norm Schwindelgefühl und Zusammenbruch herbeiführen werden. Es muß regelmäßig gebaute Sequenzen und strophische Wiederholungen geben, denn die Gedanken dürfen nicht spazierengehen, das Mögliche muß die beruhigende Gewähr einer Grenze der Möglichkeiten enthalten.

Selbst in jenen Anfängen, die ich als eine Art gesunden Zustand dargestellt habe, der durch jene im Anschluß an den wirren Tanz der Ordnungen des frühen siebzehnten Jahrhunderts in die Welt gesetzte 'Ratio' erzielt wurde, gibt es eine unbehagliche Angespanntheit. Dryden benötigt in seinem Vorwort zu *All for Love* beruhigende Beteuerungen wie „ein Thema, das von den geistreichsten Männern unserer Nation behandelt worden ist" und „ihr Vorbild hat mir die Zuversicht verliehen, selbst einen Versuch zu wagen". Selbstverständlich — warum nur? — gibt es dann noch Floskeln wie: „der Kurs der Mitte", „Beweggrund", „die Vortrefflichkeit des Sittlichen", „eh und je schon haben alle vernunftbegabten Menschen übereinstimmend festgestellt" — dies sind die Spielregeln der konventionellen Kunst bei ihrem jugendlichen Aufbruch. Die allseitige Grundhaltung ist die des Vorbeugens. „*Da unsere Leidenschaften in unserer Macht sind, oder sein sollten*", hebt Dryden an. In allen Bereichen, in der Dichtung wie in der Staatskunst oder Religion, ist System oder Ratio das Ziel, Beweggrund oder Sittlichkeit, irgendein Satz von Regeln und Maßstäben, die die bedenkliche Fülle von Lebenserfahrungen „in unsere Macht" bringen werden. Solange es sich um einen wirklichen Kampf handelt, wo so viel von der Beherrschung der eigenen Person oder der Umwelt abhängt, kennt der vernunftgläubige Mensch Gefühle von Leidenschaft, ja sogar Furcht, denn in der Natur und den Erfahrungen des Menschen gibt es so vieles, das niemals seiner Kontrollmacht unterliegen wird.

Frost hat recht mit seiner Auffassung, daß die Metren und Reime einer vorschriftsmäßig gebauten Versdichtung ein Pendant in den Regeln, der Spielfeldeinteilung (mit ihrer Grenzziehung zwischen innerhalb und außerhalb) und dem Netz

nis with the net down.") But, for those who see life as something other than a tennis game, without bounds, and who seek in their sciences and arts to come into that life, into an imagination of that life, the thought comes that the counterpart of free verse may be free thought and free movement. The explorer displays the meaning of physical excellence in a way different from that displayed by the tennis player.

Linnaeus, who, as Ernst Cassirer describes him in *The Philosophy of the Enlightenment,* "selected arbitrarily certain qualities and features according to which he tries to group the plant world," removing his specimens from the field in which they had their living significance, has a counterpart in anthologists of our day who strive to rise above schools and movements, to remove poetry from any reference to its environment and living associations, and present what suits their taste—orders that display their acumen and avoid any reference to what is. The stamp or flower collection, the tasteful anthology, the values, weights, standards—all these are justly subject, if we are concerned not with what "all reasonable men have long since concluded" is good, but with what is actually happening, to the criticism science had to make in time of Linnaeus. As given by Cassirer: "He thinks he can give us a picture of the sequence, organization, and structure of this world on the basis of this procedure of mere arrangement, of analytical classification. Such a picture is possible only by a reversal of his procedure. We must apply the principle of connection rather than that of analytical differentiation; instead of assigning living creatures to sharply distinguished species, we must study them in relation to their kinship, their transition from one type to another, their evolution and transformations. For these are the things which constitute life as we find it in nature."

So, a Cecil Hemley wishes that a Donald Allen's anthology had shown better taste, and would group the "best" of Allen's anthology with poets who never in

beim Tennis haben. („Dichtung in freien Versen ist für mich wie Tennis ohne Netz".) Doch denjenigen, die das Leben als etwas anderes als ein Tennisspiel betrachten, als etwas ohne Begrenzung, und die mit ihren wissenschaftlichen und künstlerischen Betätigungen in dieses Leben eintreten wollen, in eine Vorstellung von diesem Leben, kommt der Gedanke, daß das Pendant zum freien Vers freies Denken und freie Bewegung sein könnte. Wer auf Entdeckungsreisen geht, der demonstriert die Bedeutung physischer Hochform in einer anderen Art und Weise als der Tennisspieler.

Linnaeus, der nach Ernst Cassirers Beschreibung in *Die Philosophie der Aufklärung* „willkürlich irgendwelche Eigenschaften und Merkmale heraus[griff], nach denen [er] die Pflanzenwelt zu gruppieren sucht[e]", wobei er seine Exemplare aus dem Umfeld entfernte, in dem sie ihre biologische Bedeutung hatten, findet verwandte Geister in den Anthologie-Herausgebern unserer Tage, die darauf aus sind, sich über Schulen und Bewegungen zu erheben, Lyrik von jeglicher Referenz auf ihr Umfeld und ihre lebensweltlichen Anknüpfungspunkte zu entfernen, und dasjenige zu präsentieren, was ihrem Geschmack entspricht — gegliederte Anordnungen, die ihren kritischen Scharfsinn unter Beweis stellen sollen und die jegliche Bezugnahme auf tatsächliche Gegebenheiten vermeiden. Die Briefmarken- oder Pflanzensammlung, die geschmackvolle Anthologie, die Werte, Gewichtungen, Standards — all dies, wenn man es recht betrachtet, wenn es uns also nicht um das geht, von dem „eh und je alle vernunftgläubigen Menschen übereinstimmend festgestellt haben", daß es gut sei, sondern um das, was tatsächlich vor sich geht, unterliegt der Kritik, die die Wissenschaft zu Linnaeus' Zeiten äußern mußte. In den Worten Cassirers: „[Er] glaubt, mit diesem Verfahren der bloßen Einteilung, der analytischen Klassenbildung ein Bild ihres Zusammenhangs, ihrer Organisation und Gliederung vor uns hinstellen zu können. Aber ein derartiges Bild können wir erst dann gewinnen, wenn wir uns zu einer prinzipiellen Umkehr des hier eingeschlagenen Verfahrens entschließen. Wir müssen statt auf analytische Sonderung vielmehr auf Verknüpfung ausgehen; wir müssen die Lebewesen, statt sie bestimmten scharf geschiedenen Arten zuzuweisen, in ihrer Verwandtschaft, in ihrem Übergang, in ihrer Entwicklung und Umbildung kennen lernen. Denn hierin besteht das eigentliche Leben der Natur".

Nun bedauert ein gewisser Herr Cecil Hemley also, daß die Anthologie eines Donald Allen nicht von besserem Geschmack zeuge, und er würde die „Besten" aus Allens Anthologie mit Dichtern gruppieren, die nie in ihrem Leben oder ihren

their lives or thoughts were connected with Olson or Creeley or myself or Denise Levertov. Cecil Hemley reflects that he does not have a "taste" for the work of Robert Creeley. Since he has no other conceivable route to knowledge of that work, taste must suffice. But I can have no recourse to taste. The work of Denise Levertov or Robert Creeley or Larry Eigner belongs not to my appreciations but to my immediate concerns in living. That I might "like" or "dislike" a poem of Zukofsky's or Charles Olson's means nothing where I turn to their work as evidence of the real. Movement and association here are not arbitrary, but arise as an inner need. I can no more rest with my impressions of *Maximus* than I can indulge my impressions at any vital point: I must study thru, deepen my experience, search out the challenge and salvation of the work.

What form is to the conventional mind is just what can be imposed, the rest is thought of as lacking in form. Taste can be imposed, but love and knowledge are conditions that life imposes upon us if we would come into her melodies. It is taste that holds out against feeling, originality that tries to hold out against origins. For taste is all original, all individual arbitration. Dryden's "reasonable men" who "have long since concluded" are a bogie of his own invention (though they may be devoutly believed in at Oxford or Harvard today) and lead at last to the howling dismay and scorn of Pope, Swift and Gibbon who must hold out everywhere against rampant Stupidity, Madness, and Superstition in the universe of man's psychic life. In the "Ode on the Death of Henry Purcell" the illusion is fresh, and the conflicts of conscience and intellect have not yet appeared, or, perhaps, are subsumed in the honest fact that the work is a tomb or memorial to its own genius.

How strangely Shakespeare's voice in Prospero's contrasts with Dryden's in that period when charm (a device, yes, but a reality of the psyche, no) is replaced by wit:

Gedanken mit Olson oder Creeley oder mit mir selbst oder Denise Levertov verbunden waren. Cecil Hemley reflektiert, er finde keinen „Geschmack" am Werk von Robert Creeley. Da er sich keinen anderen Weg zur Kenntnis dieses Werkes vorstellen kann, muß der Geschmack genügen. Ich jedoch kann nicht Zuflucht im Geschmack suchen. Die dichterische Arbeit von Denise Levertov oder Robert Creeley oder Larry Eigner gehört nicht zur Sammlung meiner Wertschätzungen, sondern zu meinen unmittelbaren Lebensbelangen. Der Umstand, daß ich ein Gedicht von Zukofsky oder Charles Olson 'mögen' oder 'nicht mögen' könnte, hat nichts zu besagen, wenn ich mich ihren Werken als Zeugnissen des Wirklichen zuwende. Rhythmus und Assoziation sind hier nicht willkürlich, sondern treten als ein inneres Bedürfnis hervor. Ich kann mich mit meinen Eindrücken der *Maximus*-Gedichte ebensowenig zufriedengeben, wie ich mich meinen Eindrücken an irgendeinem entscheidenden Punkt genüßlich anheimgeben kann: ich muß sie durch und durch studieren, meine Erfahrung vertiefen, die Herausforderung und das Heil des Werks suchen.

Was Form für den konventionsgläubigen Geist bedeutet, ist lediglich das, was man auferlegen kann, alles Übrige wird als ein Mangel an Form erachtet. Geschmack kann man auferlegen, doch Liebe und Wissen sind Bedingungen, die uns das Leben auferlegt, wenn wir in seine Melodie eintreten wollen. Es ist der Geschmack, der sich gegen das Gefühl wehrt, es ist der Anspruch der Originalität, der sich gegen das Ursprüngliche zu behaupten versucht. Denn Geschmack ist ganz und gar originell, ganz und gar individuelles Urteil. Drydens „vernunftgläubige Menschen", die „eh und je übereinstimmend festgestellt haben", sind ein Phantom seiner eigenen Erfindungsgabe (auch wenn man heute in Oxford oder Harvard voller Ehrfurcht an sie glauben mag) und führen schließlich zum Aufschrei des Entsetzens und zur Verachtung bei Pope, Swift und Gibbon, die sich auf allen Seiten gegen die Giganten Dummheit, Tollheit und Aberglauben im Universum des menschlichen Seelenlebens behaupten mußten. In „Ode on the Death of Henry Purcell" ist die Illusion taufrisch, und die Konflikte des Gewissens und des Verstandes sind noch nicht in Erscheinung getreten oder sind möglicherweise in dem ehrbaren Umstand einbegriffen, daß das Werk ein Grab- oder Denkmal seiner eigenen Genialität darstellt.

Wie außerordentlich unterscheidet sich doch die Stimme Shakespeares in Prosperos Worten von der eines Dryden in jener Zeit, in der Zauber (als Kunstgriff, das ja, aber nicht als eine Wirklichkeit der Seele) durch schieren Esprit ersetzt wird:

Now my Charmes are all ore-throwne,
And what strength I have's mine owne.

contrasted with Dryden's "their example has given me the confidence to try myself." Shakespeare who imagined something of that Negative Capability that Keats defines must rest not upon example but upon prayer, having his art by a grace that was not the grace Dryden knew of men's manners, but a mystery.

Now I want
Spirits to enforce; Art to inchant,
And my ending is despaire

The Enlightenment was to correct even the spelling in its effort to postpone the knowledge.

Kulchur No. 4, 1961

Hin sind meine Zauberein:
Was von Kraft mir bleibt, ist mein,

gegenüber Drydens „ihr Vorbild hat mir die Zuversicht verliehen, selbst einen Versuch zu wagen". Shakespeare, dem etwas von jener Negativitäts-Befähigung, die Keats definiert, im Geiste vorschwebte, mußte sich nicht auf Vorbilder, sondern auf das Gebet verlassen, denn seine Kunst war begnadet und hatte nichts von jener zeremoniellen Gnädigkeit, wie sie Dryden bei den menschlichen Umgangsformen kannte, sondern verdankte sich einem Mysterium.

Zum Zaubern fehlt mir jetzt die Kunst;
Kein Geist, der mein Gebot erkennt;
Verzweiflung ist mein Lebensend'

In ihren Bemühungen um einen Wissensaufschub sollte die Epoche der Aufklärung dafür sorgen, daß man selbst die Orthographie zurechtrückte.

Übersetzt von Wolfram Donat

Robert Duncan

OFTEN I AM PERMITTED TO RETURN TO A MEADOW

as if it were a scene made-up by the mind,
that is not mine, but is a made place,

that is mine, it is so near to the heart,
an eternal pasture folded in all thought
so that there is a hall therein

that is a made place, created by light
wherefrom the shadows that are forms fall.

Wherefrom fall all architectures I am
I say are likenesses of the First Beloved
whose flowers are flames lit to the Lady.

She it is Queen Under The Hill
whose hosts are a disturbance of words within words
that is a field folded.

It is only a dream of the grass blowing
east against the source of the sun
in an hour before the sun's going down

whose secret we see in a children's game
of ring a round of roses told.

Often I am permitted to return to a meadow
as if it were a given property of the mind
that certain bounds hold against chaos,

that is a place of first permission,
everlasting omen of what is.

Robert Duncan

OFT WIRD MIR GEWÄHRT, AUF EINE WIESE ZURÜCKZUKEHREN

als wär's ein Schauplatz, erfunden vom Geist,
der nicht meiner ist, sondern ein geschaffener Ort ist,

der meiner ist, er ist dem Herzen so nahe,
eine zeitlose Weide, eingehegt in allem Denken,
so daß auch ein Gutshaus sich darin befindet

ein geschaffener Ort, erzeugt von Licht,
von dem die Schatten, die Formen sind, fallen.

Von dem alle Strukturen fallen, die ich bin,
Ebenbilder sind — wie ich sage — des Ersten Geliebten,
dessen Blumen Flammen sind, zu Ehren der heiligen Mutter entzündet.

Sie ist es, Königin-unter-dem-Hügel,
deren Heerscharen ein Tumult von Wörtern unter Wörtern sind,
was ein eingehegtes Feld ist.

Es ist nur ein Traum, in dem das Gras gen Osten
weht, dem Quell der Sonne entgegen,
zu einer Stunde eh' die Sonne untergeht,

deren Geheimnis wir in einem Kinderspiel erkennen,
im Ringel-Reihen der aufgezählten Rosen.

Oft wird mir gewährt, auf eine Wiese zurückzukehren
als wär's dem Geiste eigen, naturgegeben,
von gewissen Grenzen gegen das Chaos behauptet,

die ein Ort des ersten Gewährens ist,
ewiges Omen dessen, was ist.

Ü: W. Donat

Robin Blaser

THE STADIUM OF THE MIRROR

Unless the *Image-Nations* are read by image, there is no saving grace. They will be stopped by a diminished and interruptive present, a misreading of the one here that is flowing in every direction. Their effort to recover the primary language in which the world and the sacred are alive will go unrecognized. The reader will be pushed into an argumentative unknown, which he will not believe because he has separated it out, as he wants to do with what he knows. The fragmentary angelology of the poems will look like gilt. Unless. When I have moved out to speak with the languageless men, their phrases coil—"Fuck the verbal shit"—"It isn't there"—"What am I to do with that?" Suddenly one is turned backward. "Those who have lost the good of the intellect!" Blank is day night, winter summer, war peace, satiety hunger and undergoes alteration in the way that fire, when it is mixed with spices, is named according to the scent of each of them (Heraclitus, fragment 67.) The names are alive, out of jars (H.D.) "The e of Eros closes and reopens the rose."

Here, at the back of the book, I ask permission to read the counsel of my own poems, rather than simply to go back to them. Here, I've drawn all the *Image-Nations* to date together, 1962-1973. This arrangement changes the way they voice themselves. In their original context, they are intermittent events in the narrative of *The Holy Forest.* Noises in the forest. Forests are where one is lost, and sometimes found. For any man, they are very dense in the West where the mind goes. I see the first 5 poems poised in a disorder – syntactically incomplete. And so, would bring forward their troublesomeness. Syntax is the order of a man's words, the arrangement he makes in a work. It may be largely unconscious and tied to the invisible violence of the Language we enter. That the order of our words is not our discourse is plain enough, even sure-footed, in nursery rhymes. It belongs to a permanence in language that surrounds the impermanence of our words. It is older

Robin Blaser

DAS SPIEGEL-STADION

Wenn die *Image-Nations* nicht bildweise gelesen werden, so werden sie durch nichts zu retten sein. Sie werden durch eine reduzierte und störende Gegenwart aufgehalten werden, eine Fehlrezeption des einen hier und jetzt, das in alle Richtungen fließt. Der Versuch der Gedichte, die Ursprache wiederzubeleben, in der die Welt und das Heilige lebendig sind, wird dann unbemerkt bleiben. Der Leser wird in ein argumentatives Unbekanntes gedrängt, was er nicht glauben wird, weil er es sortiert hat, so wie er mit alledem, was er kennt, verfahren will. Die fragmentarische Angelologie der Gedichte wird wie ein Goldrand aussehen. Es sei denn. Wann immer ich auszog, um mit den Menschen zu sprechen, die ohne Sprache sind, rollten sich ihre Sätze ein — „Zum Teufel mit dem Wortscheiß!" — „Es fehlt was" — „Was soll ich denn damit?" Plötzlich wird man zurückgestoßen. „Diejenigen, die den guten Teil des Verstandes verloren haben!" Leer ist Tagnacht, Wintersommer, Kriegfrieden, Sattheithunger, und ist Veränderungen ausgesetzt, so wie Feuer, wenn es mit Gewürzen vermischt wird, nach deren jeweiligem Duft benannt wird (Heraklit, Fragment 67). Die Namen sind lebendig, aus Gefäßen strömend (H.D.). „Das *e* von Eros schließt die Rose und öffnet sie wieder".

An dieser Stelle, ganz hinten im Buch, bitte ich um die Erlaubnis, die Lehre meiner eigenen Gedichte vortragen zu dürfen, statt einfach auf sie selbst zurückzukommen. Hier habe ich alle *Image-Nations*, die es bis heute gibt, von 1962 bis 1973, zusammengetragen. Diese Anordnung ändert die Art und Weise, wie sie sich artikulieren. In ihrem ursprünglichen Kontext sind sie eingeschobene Ereignisse in der Erzählfolge von *The Holy Forest* [Der heilige Wald]. Geräusche im Wald. Wälder sind Orte, wo man sich verirrt und manchmal gefunden wird. Für jedermann sind sie sehr dicht im Westen, wo die Gedanken hinwandern. Ich sehe die ersten 5 Gedichte in schwebender Ordnungslosigkeit — syntaktisch unvollständig. Und so möchte ich ihre Widerspenstigkeit hervorheben. Syntax ist das Ordnungsprinzip der Wörter eines Menschen, der Aufbau, den er einem Werk gibt. Sie mag weitgehend unbewußt und mit der unsichtbaren Gewalt der SPRACHE, auf die wir uns einlassen, verbunden sein. Daß die Reihenfolge unserer Wörter nicht gleich unserem Diskurs ist, wird offensichtlich, ja eindeutig in Kinderreimen. Sie hängt mit einer Beständigkeit der Sprache zusammen, welche die Unbeständigkeit unserer Wörter

than we are and seated elsewhere. It is a misapprehension to enter this movement, empowered to order it, and then not recognize that the order of your will is only yourself. And an aggrandizement. If we take the order of language to be the arrangement of words without noting the silence between words and at the beginning and end of sentences, we have lost the protagonist language is,—to make of it a totality of wisdom that does not compose the real, but imposes upon it. A transcendent or 'creative' language, which is true only to itself. All language is musical, even idle talk, but the rhythm of poetry brings forward the silence and tension of words—rhymes and older metered patterns did not originally close lines, but open their silence, as if the words burst into flame out of an absence of words. The Language is not a consciousness of ourselves, but rather an inherence in the world. The first *Image-Nations* began a movement that became a consciousness. A reversal of the consciousness I did not believe, but had been taught—the ownership of the poet, the transparency of the language, the imposition of form upon the real, the cogito. Form is alive, not a completion of the heart or of the mind. The first tentative effort was to remove that syntax which had been a misapprehension—in order to let the image speak out of the absence the Other had become.

> *I am not, there where I am the plaything of my thought. I think about what I am there where I do not think I am thinking.*
>
> (Lacan, *Image-Nation 10*)

Before these poems—around 1957—Charles Olson, in one of those wild conversations—wild because they were a composition of a world and not an imposition of himself—commented that he'd trust me anywhere with image, but I had no syntax. As if the world spoke a sentence and I had not caught it. I could then hardly articulate my disbelief in the cogito of most poetics. Jack Spicer was working it out inside a costly and necessary dictation (*Song for Bird and Myself* and *A Poem to the Reader of the Poem*, 1956). I did not miss Charles' meaning or the stake of

umgibt. Sie ist älter als wir und hat ihre Wurzeln woanders. Es ist eine Fehlauffassung, sich in diese Bewegung hineinzubegeben, mit der Macht, sie zu ordnen, und dann nicht zu erkennen, daß das einzige Ordnungsprinzip des Willens man selbst ist. Und eine Selbst-Überhebung. Wenn wir die Ordnung der Sprache für das Arrangement der Wörter halten, ohne die Stille zwischen den Wörtern und an Anfang und Ende eines Satzes zu bemerken, dann haben wir den Protagonisten 'Sprache' aus dem Auge verloren — um aus ihr eine Gesamtsumme von Weisheit zu machen, die das Wirkliche nicht aufbaut, sondern sich ihm aufzwingt. Eine transzendente oder 'kreative' Sprache, die nur sich selbst treu ist. Jegliche Sprache ist melodisch, sogar leeres Geschwätz, aber der Rhythmus der Lyrik rückt die Stille und Spannung von Wörtern in den Vordergrund — Reime und ältere metrische Strukturen haben ursprünglich nicht etwa Zeilen abgeschlossen, sondern ihre Stille geöffnet, so als entflammten die Wörter an einem Mangel an Wörtern. Die SPRACHE ist nicht ein Bewußtsein unserer selbst, sondern vielmehr eine Inhärenz in der Welt. Die ersten *Image-Nations* starteten eine Bewegung, die zu einem Bewußtsein wurde. Eine Umkehrung jenes Bewußtseins, an das ich zwar nicht glaubte, das mir aber beigebracht worden war — das Besitzrecht des Dichters, die Transparenz der Sprache, das Aufzwingen von Form auf Realität, das Cogito. Die Form lebt, ist keine Vervollständigung durch Herz oder Verstand. Der erste vorsichtige Versuch bestand darin, jene Syntax zu entfernen, die eine Fehlauffassung gewesen war — um das Bild aus der Abwesenheit heraus sprechen zu lassen, zu der das ANDERE geworden war.

> *Ich bin nicht, da wo ich Spielball meines Denkens bin, denke ich darüber nach, was ich dort bin, wo ich nicht denke, daß ich denke.*
>
> (Lacan, *„Image-Nation 10"*)

Vor diesen Gedichten — um 1957 — bemerkte Charles Olson in einer jener wilden Unterhaltungen — wild, weil sie im Aufbauen einer Welt bestanden und nicht im Aufzwingen seiner selbst —, daß er mir bei Bildern grenzenlos vertrauen würde, aber Syntax hätte ich keine. Als spräche die Welt einen Satz, und ich hätte ihn nicht mitgekriegt. Damals konnte ich es kaum artikulieren, daß ich nicht an das Cogito der meisten Poetiken glaubte. Jack Spicer war damals dabei, die Sache im Rahmen eines aufwendigen und notwendigen Diktats herauszuarbeiten („Song for Bird and Myself" und „A Poem to the Reader of the Poem", 1956). Ich hatte

it in his work. I'd read him a poem. In it, I wore one of those huge pumpkin flowers on my head that grow in the White Mountains, big as a hat, and I'd whirled out of the patch into the trees. That was all there was to it, yet I'd added this and that so the laughter of the poem disappeared into a significance. The arrangement of words, as I had learned it along with every body else, offered a logic from the self, which perjures, or a transparent knowledge, which imposes, removes the real, and turns out to be ourselves on a power trip. Under the furniture, the floors become mirrors. (I won't become obscene about it.) Feeling and the thought that is said to be without feeling may both overlay the real and steal it. There is a visibility in such language, comfortable and apparently complete without the risk of the invisibility that surrounds it—of whatever order. This visibility ends up seated in a high-minded garden or by a swimming pool, where an ideality makes up for the real or rocks the wreckage of my visibility as it is invaded by whatever is invisible to it. In grand matters—for example, the 2/3rds of the world's population that lives at the edge of starvation and the man, woman or child that dies of it just a little under every 6 seconds—my pity could drink the death up into my feeling, which is hardly their terror, or my thought could make it transparent like gossip. No wonder there are men who prefer deeds without words, who hate the utopianism of a certain kind of art, as if the spiritual were a day-dream rather than active in the composition of the real. They are, whether they know it or not, against the language that is only ourselves speaking. They err in the imposition of a language which promises a redeemed manhood, but in it the words are devoured by his needs. At the end of those deeds which will 'fix' it, he will have been spoken, his visibility unattached to the sentence that is speaking. Ptolemaic language. Anthropomorphic dead-ends.

It is my purpose to make it difficult for the first *Image-Nations*. Their small lighted words seem very distant in this composing context. Their fragmentation and lack of syntax disturb, as if the poems wished to stop. Helpless. Five has been erased—it moved so negligent, uneasy, inarticulate. I wish in this way to suggest

nicht mißverstanden, was Charles meinte oder was dabei in seinen Arbeiten auf dem Spiel stand. Ich hatte ihm ein Gedicht vorgelesen. Darin trug ich eine jener großen Kürbisblüten auf dem Kopf, die in den White Mountains wachsen, groß wie ein Hut, und ich wirbelte aus dem Kürbisfeld heraus in den Wald. Mehr war da nicht, aber ich hatte dies und das hinzugefügt, so daß das Lachen des Gedichtes sich in einer Bedeutung auflöste. Die Anordnung von Worten, wie ich sie mit allen anderen gelernt hatte, bot eine Logik aus dem Selbst, die verlogen ist, oder ein transparentes Wissen, das sich aufdrängt, das Wirkliche verschwinden läßt und sich als wir selbst auf einem Macht-Trip entpuppt. Unter den Möbeln werden die Böden zu Spiegeln. (Ich werde jetzt nicht gleich obszön.) Gefühl und Reflexion, die angeblich keine Gefühle enthält, können beide das Wirkliche überlagern und es stehlen. Es liegt eine Sichtbarkeit in solch einer Sprache, bequem und scheinbar vollständig, ohne das — wie auch immer geartete — Risiko der Unsichtbarkeit, die sie umgibt. Diese Sichtbarkeit sitzt am Ende in einem hochmütigen Garten oder an einem Swimmingpool, wo eine Idealität das Wirkliche ersetzt oder die Trümmer meiner Sichtbarkeit erschüttert, wenn sie von alledem, was sie nicht sehen kann, überfallen wird. Bei großen Dingen — z.B. die zwei Drittel der Weltbevölkerung, die am Rande des Hungertods leben, und der Mann, die Frau, das Kind, die alle knapp sechs Sekunden verhungern — da könnte mein Mitleid den Tod in mein Gefühl aufsaugen, was kaum deren nackter Angst entspricht, oder meine Reflexion könnte das so transparent wie Tratsch machen. Kein Wunder, daß es Menschen gibt, die Taten ohne Worte vorziehen, die den Utopismus einer gewissen Kunstrichtung hassen, so als sei das Geistige eher ein Tagtraum als etwas, das aktiv das Wirkliche aufbaut. Sie sind, ob sie es wissen oder nicht, gegen jene Sprache, die nur ein Sprechen unseres Selbst ist. Sie gehen fehl darin, daß sie eine Sprache aufzwingen, die ein erlöstes Menschsein verspricht, dabei werden aber die Worte durch das, was der Mensch braucht, verschlungen. Er wird ausgesprochen worden sein, nach all jenen Taten, die alles 'ins Reine bringen', aber seine Sichtbarkeit wird keine Verbindung zu dem Satz haben, der spricht. Ptolomäische Sprache. Anthropomorphe Sackgassen.

Mein Ziel besteht darin, es den ersten *Image-Nations* schwer zu machen. Deren kleine, helle Worte scheinen sehr fern in diesem Kompositions-Kontext. Ihre Bruchstückhaftigkeit und ihr Mangel an Syntax wirken störend, als wollten die Gedichte aufhören. Hilflos. Fünf wurde gestrichen, es bewegte sich so nachlässig, so linkisch, so wenig beredt. Auf diese Weise möchte ich andeuten, was sie eigent-

what it is that haunted their composition. I could have wound up there inside the lyric logic of the disappearance—of myself, a syntax, the whole damn cultural grid. While then the image would have remained the possibility of an entrance, magically, still the danger was that the I, the poet, and the manhood of the poems in the distance of the work would become only a spectator. Like the naiveté of trying to gain outwardness, or rather its semblance, by erasing all the I's of a poem and substituting other pronouns. Or like the tendency of some to dress up a simple love lyric, sexually viable perhaps, to look like a cosmology by adornment. The Other is not an object, but acts chiasmatically (Merleau-Ponty's word). Not a stillness. Not a rest. Always the opposite and companion of any man's sudden form. This is the unrest given to thought. And to our invisibility. Perhaps this is also the life of Beauty whose companion is Terror or a coldness.

The wild-logos
the reversability of experience and language
neither experience nor language is a reality that
will suffice to itself alone
two aspects of the reversability which is ultimate
truth
there is no frontier between language and world
A wild-logos *to recognize the movement that*
prevents the fixing of the meaning of the thing,
visible or invisible, and makes arise indefinetely,
beyond the present given, the latent content of the
world

(Lefort, Merleau-Ponty)

The work is always the passage of a wildness. The suddenness of the man I watch is both visible and invisibly continuous. At an edge. At the edge of his thought and feeling. I am reminded of a passage:

lich bei ihrer Entstehung heimsuchte. Ich hätte mich am Ende in der lyrischen Logik des Verschwindens wiederfinden können — meines Selbst, einer Syntax, des ganzen verfluchten kulturellen Rasters. Während so das Bild als möglicher Zugang auf wundersame Weise erhalten geblieben wäre, bestand doch immer noch die Gefahr, daß das Ich, der Dichter, und das Menschsein der Gedichte mit dem Abstand vom Werk zum bloßen Zuschauer werden würde. So wie bei dem naiven Versuch, Außengerichtetheit oder vielmehr deren Anschein zu erzeugen, indem man alle *Ichs* eines Gedichts streicht und durch andere Pronomina ersetzt. Oder wie die Neigung mancher, ein einfaches Liebesgedicht, eines, das vielleicht Sexualität auszudrücken vermag, so aufzudonnern, daß es durch seinen Schmuck wie eine Kosmologie aussieht. Das ANDERE ist kein Objekt, sondern handelt chiasmatisch (Merleau-Pontys Ausspruch). Keine Unbeweglichkeit. Oder Ruhe. Stets das Gegenteil und der Gefährte eines jeden Menschen plötzlicher Form. Dies ist die Unruhe, die dem Denken eigentümlich ist. Und unserer Unsichtbarkeit. Vielleicht ist es auch das Leben der SCHÖNHEIT, deren Gefährte der SCHRECKEN oder eine Kälte ist.

Der Wild-Logos
die Umkehrbarkeit von Erfahrung und Sprache
weder die Erfahrung noch die Sprache sind Realitäten,
die sich selbst genügen
zwei Aspekte der Umkehrbarkeit,
die endgültige Wahrheit bedeutet
es gibt keine Grenze zwischen Sprache und Welt
Ein Wild-Logos *die Bewegung zu erkennen, die*
die Festschreibung der Bedeutung der Sache verhindert,
sichtbar oder unsichtbar, und die, über die gegebene Gegenwart hinaus den latenten Inhalt der Welt
ins Unbestimmte emporsteigen läßt.

(Lefort, Merleau-Ponty)

Das Werk ist stets das Durchqueren einer Wildheit. Die Plötzlichkeit des Mannes, den ich beobachte, ist zugleich sichtbar und unsichtbar fortdauernd. An einem Rand. Am Rand seines Denkens und Fühlens. Ich werde an eine Passage erinnert:

He is free to go or not to go onto that terrifying promontory of thought from which darkness is perceived—if he goes on that peak he is caught. The profound waves of the marvelous have appeared to him.

(Hugo)

But just now he is not free not to go there. The whole culture has brought him there at the edge of himself. It seems odd to me that it is not the most public language. The great public Greek drama is difficult to understand. They watched, not, as we do, the characteristics of a humanism, but the images of an action—there for the sake of the action, not in the art vice-versa (Aristotle). I speak entering what is speaking—at an edge. I enter many directions, the synchron or coming together of time, in order to find words which are not alone. The humanism, which destroys our thought, must know what it has said. The beloved suddenness, the body, is polar to language and not absent from it, as one is polar to happiness but not absent from it. A wildness. The edge is absence which meets any presence.

Poetry always has to do with consciousness. Its restlessness is what we have called the unconscious, expecting the past and future from the present. The man I watch with all my heart is both visible, a stop, and invisibly continuous. The static is oneself alone or translated into the mass where we are all alike.

The true is the Bacchantic frenzy in which no friend is not drunken; and because each as soon as it differentiates itself, immediately dissolves—the frenzy is as if transparent and simple repose.

(Hegel)

Poetry, for all its snazz, reverses into the simple birthright—that one does step into a cosmos.

Those small lighted words I look back on are posed in an absence. They are meant to act into present form—their presence, a nexus of what is absent. The

Es steht ihm frei, sich auf diesen angsteinflößenden Felsvorsprung des Denkens, von dem aus die Dunkelheit wahrgenommen werden kann, zu begeben oder auch nicht — wenn er auf diesen Gipfel steigt, dann gibt es keine Umkehr. Die tiefen Wellen des Wunderbaren sind ihm erschienen.

(Hugo)

Aber gerade jetzt steht es ihm nicht frei, nicht dorthin zu gehen. Die ganze Kultur hat ihn dorthin gebracht, an den Rand seiner selbst. Es erscheint mir merkwürdig, daß dies nicht die alleröffentlichste Sprache ist. Das große öffentliche griechische Drama ist schwer zu verstehen. Sie beobachteten nicht etwa, so wie wir, die Charakteristika eines Humanismus, sondern die Bilder einer Handlung — die wegen der Handlung da waren, nicht umgekehrt in der Kunst (Aristoteles). Ich spreche, indem ich in das, was spricht, eindringe — an einem Rand. Ich dringe in viele Richtungen, das Synchrone oder die Zusammenkunft der Zeit, um Worte, die nicht allein sind, zu finden. Der Humanismus, der unser Denken zerstört, soll wissen, was er gesagt hat. Die geliebte Plötzlichkeit, der Körper, steht polar zur Sprache und ist ihr nicht etwa völlig fern, so wie man polar zum Glück steht und ihm nicht völlig fern ist. Eine Wildheit. Der Rand ist Abwesenheit, die jedweder Gegenwärtigkeit begegnet.

Lyrik hat immer mit Bewußtsein zu tun. Ihre Unruhe ist etwas, das wir das Unbewußte genannt haben, wobei wir von der Gegenwart Vergangenheit und Zukunft erwarteten. Der Mann, den ich mit ganzem Herzen beobachte, ist zugleich sichtbar, ein Fixpunkt, und unsichtbar fortdauernd. Das Statische ist man selbst allein oder übersetzt in die Masse, wo wir alle gleich sind.

Das Wahre ist so der bacchantische Taumel, an dem kein Glied nicht trunken ist, und weil jedes, indem es sich absondert, eben so unmittelbar sich auflöst, — ist er ebenso die durchsichtige und einfache Ruhe.

(Hegel)

Lyrik kehrt, bei allem Firlefanz, zu ihrem angestammten einfachen Recht zurück —, daß man sich wirklich in einen Kosmos begibt.

Jene kleinen, hellen Worte, auf die ich zurückblicke, sind in eine Abwesenheit gesetzt. Sie sollen in gegenwärtige Gestalt hineinwirken — ihre Gegenwart als

body of them—their lyric sound—discloses an old awareness,—that the body is polar. It is easy to recognize the fundamental dialectic of thought and feeling in a dynamic between the known and the unknown. These now reverse terribly out of a misappropriated language into experience. As if the unthought suddenly sought to reach our forms.

This desire of the extreme duplicity of language is not mine because I am inside it. It has led me repeatedly here to go beyond the occasion of the *Image-Nations*. Such desire is perhaps the frisson of the poems which has been said to be missing. By extension in the series, the absence of syntax becomes polar to another language—of presences alongside absences, of speech alongside a silence of words, of a visibility tensed alongside a love which traces its invisible open-work. But I wish to let the reader loose in the invisibility where the text leads him. He is after all a perception of the text. He may find himself inside a distaste or disgust. He may be terrified to find himself an image of the action of a world-text where he is dispossessed. It is always possible 'the Master,' whom the centuries have come to know as ourselves, as Mallarmé noticed, may disappear from the language, but then the language goes on speaking news of his translation. *We are never in possession of ourselves, yet passion is ourselves* (Merleau-Ponty). Here, in an endless narration, you, dear reader, are visible in a nexus.

Looking back over eleven years over a few pages of poetry, I notice what I was not thinking. The lack of syntax—the disorder and the poetic illiteracy—was expert. The disadvantage—a stupefying refusal to accept feeling, personality, or discourse for the real—became a discipline of that which does not enter any language reduced to what men are—socratic, final, and bound by a language that is only between ourselves. Such language is worldless. The Language on the other hand may be relearned as guardian and primary—an immense, untapped laughter. There is a bitter laughter inside the 'unprejudiced view' of dialectic, so that the sky walks around in a raincoat just like mine. The 'deified History' of it looks so much like

Einbindung des Abwesenden. Ihre Körperlichkeit — ihr lyrischer Klang — zeigt ein altes Bewußtsein auf —, daß der Körper polar ist. Es ist leicht, die grundsätzliche Dialektik von Denken und Fühlen in einer Dynamik zwischen Bekanntem und Unbekanntem zu erkennen. Nun verkehren sich diese auf erschreckende Weise aus einer veruntreuten Sprache in Erfahrung. Als wolle das Ungedachte auf einmal unsere Formen erlangen.

Dieses Begehren der extremen Duplizität von Sprache kommt nicht von mir, denn ich bin ja darin. Es hat mich wiederholt hierher geführt, um über das Sich-Ereignen der *Image-Nations* hinauszugehen. Solches Begehren mag das an den Gedichten ausmachen, was erschauern läßt und von dem behauptet wurde, es fehle. Weitergedacht heißt das, daß die Abwesenheit von Syntax in der Serie zur Polarität zu einer anderen Sprache wird — einer Sprache der Gegenwärtigkeiten neben Abwesenheiten, des Sprechens neben einem Schweigen der Worte, einer Sichtbarkeit, angespannt neben einer Liebe, die Spuren ihres unsichtbaren offenen Werkes zeichnet. Aber ich möchte den Leser gerne in die Unsichtbarkeit, in die der Text ihn führt, entlassen. Schließlich ist er eine Wahrnehmung des Textes. Er mag sich selbst innerhalb von Ablehnung oder Ekel wiederfinden. Er mag entsetzt darüber sein, sich als Bild der Handlung eines Welttextes wiederzufinden, in dem er enteignet wird. Es besteht immer die Möglichkeit, daß 'der Herr und Meister', der sich in Jahrhunderten als wir selbst herausstellte, wie Mallarmé bemerkte, aus der Sprache verschwindet, aber dann wird die Sprache weiterhin die Neuigkeiten von seiner Translokation aussprechen. *Wir sind nie im Besitze unserer selbst, doch ist Leidenschaft wir selbst* (Merleau-Ponty). Hier, in unendlichem Erzählen, bist du, lieber Leser, in einem Geflecht sichtbar.

Wenn ich auf elf Jahre und ein paar Seiten Lyrik zurückblicke, entdecke ich, was nicht in meinen Gedanken war. Der Mangel an Syntax — die Unordnung und der poetische Analphabetismus — war gekonnt. Der Nachteil — eine verblüffende Weigerung, Gefühl, Persönlichkeit oder einen Diskurs für das Wirkliche zu akzeptieren — wurde zur Disziplin für das, was in keine Sprache eingeht, die auf das reduziert ist, was die Menschen sind — sokratisch, final und durch eine Sprache gefesselt, die nur zwischen uns existiert. Eine solche Sprache ist weltlos. Andererseits kann die SPRACHE als eine wachende und primäre wieder neu erlernt werden — als riesiges, unerschlossenes Gelächter. In der 'vorurteilsfreien Betrachtung' des Dialektischen steckt bitteres Gelächter, so daß der Himmel in einem Regenmantel genau wie meinem herumläuft. Die 'vergöttlichte GESCHICHTE' davon sieht so sehr

Him, whose name is Foreclusion, (Lacan's word), we are all gone for a sex change. When He came to the cities, he was known as He-who-is-the-break-in-the-chain-of-mountains. Just there, She must also enter our hearts. He, as *Foreclusion, would be a sort of 'original hole,' never capable of finding its own substance again since it has never been anything other than 'hole-substance'* (Leclaire). The wreckage of prenouns is a great deal of fun.

From the first, the *Image-Nations* questioned syntax. I don't know now that they adequately hold on to the terror that was there—as in the broken crust of the earth in the 4th poem, where the feet slip into the fire. The movement there had barely begun that turns into the volcano of the mind in the 10th poem. The Sublime, the Beautiful, the Terror was not exactly human (Arendt), and that is the reason the *Image-Nations* are not devoted to my logic of desire, but to a nation invaded by what is other than itself—a continuous forming. An original precision of meaning may then enter the word desire: 'Perhaps (like considerare) allied to sidus, a star, as if to turn the eyes from the stars' (Skeat). The body in the suddenness of its form stands there like the period at the end of a sentence. This off-spring of the universe then refurls. Dis-aster—the reversal of an act—dis—to turn from aster—star. Dis-stars.

My poems have been dismissed for obscurity, crazyness, and personalism,—even for the grandeur of a "mysticism which means nothing to anybody." They were once viewed as the productions of a Marlon Brando of poetry. I think the reviewer had a speech defect in mind. So, back of the first *Image-Nations* was the old comfort—a discourse which I could have substituted for the holes in intelligence, and thus, have closed the poems inside a formality of what my mind constituted,—an anthropomorphism in tatters. And a tantalizing misuse of poetry, making of it a removed, unearned transcendence. Poets do often turn up at masquerades dressed as Tantalus. One finds then the tiresome voices of themselves. In my terms, what frisson would free a reader from misreading what he took to be style or surface hardness—the punch-old-Blanche-in-the-mouth routine? That he had only a passion

wie ER aus, dessen Name VORFOLGERUNG ist (Lacans Ausdruck), daß wir alle auf dem Weg zu einer Geschlechtsumwandlung sind. Als ER in die Städte kam, war er bekannt als Er-der-er-der-Bruch-in-der-Bergkette-ist. Genau da muß auch SIE in unsere Herzen finden. Er als *VORFOLGERUNG wäre eine Art 'ursprüngliches Loch', das es nie schafft, seine eigene Substanz wiederzufinden, weil es nie etwas anderes war als 'Loch-Substanz'* (Leclaire). Das Vernichten von Pränomina ist ein Riesenspaß.

Von Anfang an stellten die *Image-Nations* die Syntax in Frage. Ich weiß jetzt nicht, ob sie noch richtig den Schrecken festhalten, der da war — so wie in der rissigen Erdkruste im vierten Gedicht, wo die Füße ins Feuer rutschen. Die Bewegung hatte da kaum begonnen, die sich im zehnten Gedicht in den Vulkan des Denkens verwandelt. Das ERHABENE, das SCHÖNE, der SCHRECKEN sind nicht eigentlich menschlich (Arendt), und darin liegt auch der Grund, warum die *Image-Nations* nicht meiner Logik des Verlangens gewidmet sind, sondern einer Nation, die von dem, was nicht sie selbst ist, heimgesucht wird — einer kontinuierlichen Gestaltung. Eine ursprüngliche Bedeutungsgenauigkeit kann dann in das Wort *desire* [Verlangen] einfließen: „Vielleicht (wie auch considerare) mit sidus, Stern, verwandt, wie: die Augen von den Sternen abwenden" (Skeat). Der Körper, in der Plötzlichkeit seiner Form, steht da wie der Punkt am Ende eines Satzes. Dieser Ab-Kömmling des Universums rollt sich dann wieder ein. Des-aster — das Umschlagen einer Handlung — des- — sich abwenden von aster — Stern. Des-Sterne.

Meine Gedichte sind schon als undurchdringbar, verrückt oder egozentrisch abgetan worden — sogar wegen der Großartigkeit eines „Mystizismus, der für niemanden irgendeine Bedeutung hat". In einer Besprechung wurden sie einmal als die Schöpfungen eines Marlon Brando der Lyrik bezeichnet. Ich glaube, der Rezensent dachte dabei an einen Sprachfehler. Vor den ersten *Image-Nations* gab es den altbequemen Trost — einen Diskurs, durch den ich die Verständnislöcher hätte ersetzen und damit die Gedichte in den Formalismus dessen, was mein Denken erstellte, hätte einschließen können — ein Anthropomorphismus in Fetzen. Und ein quälend-verlockender Mißbrauch der Lyrik, der aus ihr eine entrückte, unverdiente Transzendenz macht. Lyriker tauchen auf Maskenbällen in der Tat oft als Tantalos verkleidet auf. Man hört dann deren ermüdende Stimmen über sich selbst. Mit meinen eigenen Worten ausgedrückt: Welcher Schauer würde den Leser von einem Mißverständnis dessen, was er für Stil oder Oberflächenhärte hielt, befreien — etwa die erprobte Hau-der-alten-Blanche-aufs-Maul-Masche? Daß er nur eine Leiden-

for himself in his words? That they would empty so fearsomely at the end of his sentence? That the manifold synchronism of Language went on in all directions around the words where he had died—talking to himself—buried in the salt of his visions? The movement back of the great poets is not to a tradition—a golden time or wisdom behind us that places thought in the past and kills it—but it is toward a reopening of words—towards the violence and dynamism of Language—the work of it is in Pound's return to Homer, Egypt, Na-Khi and in Olson's ultimate return to Pleistocene,—his curriculum. A beginning again with everything. This reopening of words lets us see their solidifications—the crystals FORMing in the work—(a crust, akin to cruor—blood, Kryos—icy-cold, a coagulation that is the 'external expression of a definite internal structure.' An open language is not a wise-doom. I have come to know *how unpleasant it is to reveal the limitations and necessities of a practice in language where one is used to seeing the expression of genius and freedom in all its transparency* (Foucault). I would not take it away from you, if it had not become the mirror of our deadness. *Half under its breath, amid the murmuring of things*, all experience is interiorized language. I (we) lose the words because the structure of what I (we) thought closed. There is nonetheless a speaking that *lodges within my own speech*. I would not give you the *malicious grace of an esprit libre*, if the interior life were not an interiorized language (Lacan). The mind is only the body's invisibility (Merleau-Ponty). *The language regards the guilty man as he who it was* (Curtius).

A courage breaks into its syllables—cor—heart and the suffix 'age', which denotes an aggregation of contents and functions around the heart. But the heart is invisible. The arrangement. The taxis. The arrangement of words. Under the arrangement of words (hypotaxis), the hierarchies come into a stasis. A standing still. The system of it, from Gk. histemi, I halt. Ek—out of stasis. Ecstasy. Stretching back in the web-graph of his speech, a man may see the song close into his own visibility—half of his manhood, speaking, perhaps, half-words. The Other that is the place of his desire is absent, or, as in the sciences, present without him.

schaft für sich selbst in seinen Worten spürte? Oder daß sie sich am Ende seines Satzes so beängstigend entleeren würden? Daß der vielfältige Synchronismus der SPRACHE sich in alle Richtungen ausdehnen würde, um die Wörter herum, wo er — bei einem Selbstgespräch — gestorben war, zugeschüttet vom Salz seiner Visionen? Die Rückwendung der großen Dichter führt nicht zu einer Tradition hin — zu einem goldenen Zeitalter oder einer Weisheit, die hinter uns liegt und die das Denken in die Vergangenheit versetzt und es umbringt — sondern zu einer Wiederöffnung der Wörter — in Richtung der Gewalttätigkeit und Dynamik der SPRACHE — die Arbeit daran steckt in Pounds Rückkehr zu Homer, Ägypten, Na-Khi, und in Olsons letztlicher Rückkehr zum Pleistozän — seinem Curriculum. Ein Mit-allem-noch-einmal-neu-anfangen. Diese Wiederöffnung der Wörter läßt uns ihre Verfestigungen sehen — wie die Kristalle sich im Werk FORMieren — (eine Kruste, Grind ähnlich — Blut, Kryos — eiskalt, eine Gerinnung, die 'äußerer Ausdruck einer feststehenden inneren Struktur' ist). Eine offene Sprache ist kein weises End-Urteil. Ich habe herausgefunden, *wie unangenehm es ist, die Begrenztheit und die Notwendigkeiten einer Sprachpraxis da aufzudecken, wo man gewohnt ist, den Ausdruck von Genie und Freiheit in all seiner Transparenz zu sehen* (Foucault). Ich würde sie euch nicht wegnehmen, wenn sie nicht zum Spiegel unserer Totenstarre geworden wäre. *Zur Hälfte tonlos, inmitten des Murmelns der Dinge*, ist alle Erfahrung verinnerlichte Sprache. Ich (wir) verliere(n) die Worte, weil die Struktur dessen, was ich (wir) dachte(n), sich verschloß. Dennoch gibt es ein Sprechen, das *in meiner eigenen Sprache verankert ist.* Ich würde euch nicht die *boshafte Anmut eines esprit libre* präsentieren, wenn das innere Leben nicht eine verinnerlichte Sprache wäre (Lacan). Das Denken ist nur die Unsichtbarkeit des Körpers (Merleau-Ponty). *Die Sprache betrachtet den Schuldigen als den, der es war* (Curtius).

Courage zerfällt in Silben — cor — Herz und das Suffix 'age', welches eine Ansammlung von Inhalten und Funktionen rund ums Herz bezeichnet. Aber das Herz ist unsichtbar. Die Anordnung. Die Taxis. Die Anordnung von Wörtern. Aus der Anordnung der Wörter (Hypotaxis) resultiert eine Stasis der Hierarchien. Ein Stillstand. Das System davon, von Gr. histemi, ich halte inne. Ek — aus der Stasis. Ekstase. Wenn er sich in dem Zeichengewebe seines Sprechens zurückstreckt, kann der Mensch sehen, wie sich der Gesang in seine eigene Sichtbarkeit einschließt — während die Hälfte seines Menschseins vielleicht Halb-Worte spricht. Das ANDERE, das den Ort seines Verlangens darstellt, ist abwesend oder,

The murmur of things interrupts the logic of his arrangement. An old speech notices the delayed subordinations—allows the I to ride inside the action: 'that way was I carried, for on it did much-attending horses carry me, pulling the chariot; and maidens led the way' (Parmenides, quoted from Mourelatos). Through the arrangement of words (parataxis), there is a speech along side my speech, which allows a double-speech. A placement. The Other is present and primary to our speaking. There is no public realm without such polarity of language. The operation of its duplicity is the poetic job. A peril and an ecstasy. The traffic around the heart which is heartless. The characters do not speak only of themselves, since they are images of an action. Transcendence is not a position somewhere else, but the manner of our being to any other (Merleau-Ponty). A co-existence.

So, an operational Language—just where I (we) had thought to find the stable forms, the recognition that it is only ourselves. These closed words stop and become empty. They are then, where we were thinking, unstable and invaded, as if the known and thought had by a metamorphosis become the unknown and unthought. Just there, the visibility of men died. Against this, the operational Language begins again—allowing very little anthropomorphism. There where he does not think he is thinking. The astonishment of these reopened shapes in lives and poems. But then I (we) move back, for I (we) have been taught there is no operation in language. The poetic language is said to be apart—a wisdom—transcendent to it and not its composing intelligence. Is it in order to protect our eyes from some terrible finitude that has already happened? Or is it simply a mistake that takes on the proportions of the species?—as it is true to say the buffalo still doesn't know what a gun is. And I (we) have been taught always to translate the field of Language into a highwire—creative, transcendent, fictive to the terror the culture has been speaking. It is comforting to love nitrogen baloons. A discourse must return without transparency, but it cannot compose itself of closed words—

wie in den Naturwissenschaften, ohne ihn anwesend. Das Murmeln der Dinge unterbricht die Logik seiner Anordnung. Etwas Altgesagtes bemerkt die verspäteten Unterordnungen — erlaubt dem Ich, in der Handlung mitzufahren: „auf diesem Weg wurde ich entlanggetragen, denn auf ihm nahmen mich höchst dienstbare Pferde mit, den Wagen ziehend; und Jungfrauen gingen voraus" (Parmenides, zitiert nach Mourelatos). Durch die Anordnung von Wörtern (Parataxis) gibt es eine Sprache Seite an Seite mit meiner Sprache, was eine Doppelsprache ermöglicht. Eine Einsetzung. Das ANDERE ist anwesend und primär für unser Sprechen. Es gibt keinen öffentlichen Bereich ohne solch eine Polarität der Sprache. In der Handhabung ihrer Duplizität besteht die Arbeit des Dichters. Eine Gefahr und eine Ekstase. Die Fahrt um ein Herzstück herum, das herzlos ist. Die Charaktere und Zeichen sprechen nicht nur von sich selbst, da sie die Bilder einer Handlung sind. Transzendenz ist keine Position irgendwoanders, sondern die Art unseres Seins zu irgendeinem anderen (Merleau-Ponty). Eine Ko-Existenz.

Eine operationale SPRACHE also — gerade wo ich (wir) gehofft hatte(n), die stabilen Formen zu finden, die Erkenntnis, daß es nur wir selbst sind. Diese geschlossenen Worte halten an und werden leer. Sie sind dann, wo wir dachten, instabil und vereinnahmt, als wären das Bekannte und Gedachte durch eine Metamorphose zum Unbekannten und Ungedachten geworden. Genau hier starb die Sichtbarkeit der Menschen. Dagegen fängt die operationale SPRACHE noch einmal an — und gestattet nur sehr wenig Anthropomorphismus. Dort, wo er nicht denkt, da denkt er. Das Erstaunen dieser wieder geöffneten Formen in Leben und Gedichten. Doch dann weiche(n) ich (wir) zurück, hat man mich (uns) doch gelehrt, daß es kein Wirken in der Sprache gibt. Die poetische Sprache sei, so sagt man, etwas für sich — eine Weisheit — sie transzendierend und nicht der Geist, der sie entstehen läßt. Etwa um unsere Augen vor einer schrecklichen Endlichkeit zu schützen, die bereits eingetreten ist? Oder handelt es sich nur um einen Fehler, der die Proportionen der Spezies annimmt? — so wie es richtig ist, wenn man sagt, daß der Bison immer noch nicht weiß, was ein Gewehr ist. Und mir (uns) wurde beigebracht, das Feld der SPRACHE stets auf ein Hochseil zu übertragen — kreativ, transzendent, fiktiv im Verhältnis zu dem Schrecken, den die Kultur ausdrückt. Es ist tröstlich, Stickstoff-Ballons zu lieben. Ein Diskurs muß ohne Transparenz in sich zurückfinden, aber er kann sich nicht aus geschlossenen Wörtern zusammensetzen — der 'räum-

the 'spatial capture' of our words—in the stadium of the mirror (Lacan's *le stade du miroir*, translated for the metaphor).

We have on our hands then an instability of forms, an instability of ourselves and an unthought manhood. This proposes simultaneously a death of forms, a return of past form, and a disclosure of unknown forms of thought and experience. They are like Jake Spicer's inescapable diamond in the Runcible Mountains, which has bases and players inside it. Like Shelley, his greatest gift was to know this instability and work with it. I think of the marvelous instability, the breathing breathlessness, of the triads in *West Wind* and *The Triumph of Life*, which, not unlike the flow of Jack's serial poems, disclose life. The golden section inside a west wind. Shelley comes to mind because he is perhaps the first modern, dumped out of determination, preceding Poe, whose life is drunk up into the acts of a language. To read him as an idealist is understandable but mistaken. He polarized the ideal and its invisibility, thus making it a compositional factor in the real, not a separated meaning. He is gnostic in the perilous polarization of himself to an absent reality. What happened to his personality is in the books: he was, according to Rossetti, seen to be walking in opposite directions simultaneously, and there is the cloaked and hooded figure at his bedside who when the hood fell back turned out to be himself. These curious stories: the first witnessed by his friends, the Williamses, and the second told by himself after he stopped screaming. The style of his work is entirely operational, doubled over, and the personality of the man in the work can only be read in terms of the distance travelled. Style is initially a loss of personality or personality at stake. The Muses remain the missing absolutes of Language, alive and acting, however much we have wished to stop them at one place or another. We also have an instability of words—the big ones that come at the ends of our sentences—gods, loves, lives, laughter, jokes—where something is composed on one tongue or another and doesn't stop for a name.

lichen Festsetzung' unserer Worte — im Spiegel-Stadion (Lacans *le stade du miroir*, auf die Metapher hin übersetzt).[1*]

Wir haben es also mit einer Instabilität der Formen, einer Instabilität unserer selbst und einem ungedachten Menschsein zu tun. Dies führt zugleich hin zu einem Sterben der Formen, einer Rückkehr von vergangener Form und einer Freilegung unbekannter Formen des Denkens und der Erfahrung. Diese sind wie Jack Spicers unentrinnbare Raute [eines Baseball-Spielfelds] in den Runcible Mountains, die Spieler und Male in ihrem Innern hat. Wie bei Shelley, dessen größte Gabe darin bestand, daß er um diese Instabilität wußte und mit ihr arbeitete. Ich denke da an die wunderbare Instabilität, die atmende Atemlosigkeit der Triaden in „West Wind" und „The Triumph of Life", die Leben enthüllen, nicht unähnlich dem Fließen von Jacks Serien-Gedichten. Der goldene Bereich in einem Westwind. Shelley fällt einem ein, weil er vielleicht der erste Vertreter der Moderne ist, der aus der Festlegung herausfiel, somit ein Vorläufer Poes, und dessen Leben den Handlungen einer Sprache zum Trunke gereichte. Ihn als Idealisten zu lesen, ist verständlich, aber falsch. Er hat das Ideal und dessen Unsichtbarkeit polarisiert und es so zu einem Kompositionsfaktor im Wirklichen gemacht, nicht zu einer getrennten Bedeutung. Er ist ein Gnostiker in der gefahrvollen Polarisierung seiner selbst gegenüber einer abwesenden Wirklichkeit. Was mit seiner Persönlichkeit passierte, ist in den Büchern zu finden: Man konnte ihn, so Rossetti, in entgegengesetzte Richtungen gleichzeitig gehen sehen, und da gibt es die Figur in Umhang und Kapuze neben seinem Bett, die sich, als die Kapuze vom Kopf fiel, als er selbst erwies. Diese merkwürdigen Geschichten: Zeugen der ersteren waren seine Freunde, die Williams, die zweite erzählte er selbst, nachdem er zu schreien aufgehört hatte. Der Stil seiner Werke ist völlig operational, doppelt gekrümmt, und die Persönlichkeit des Menschen im Werk kann man nur in Relation zur zurückgelegten Strecke lesen. Stil ist am Anfang ein Persönlichkeitsverlust oder ein Persönlichkeitsrisiko. Die Musen sind weiterhin die fehlenden absoluten Größen der SPRACHE, lebendig und handelnd, wie sehr wir sie auch immer am einen oder anderen Punkt haben festhalten wollen. Wir haben auch eine Instabilität der Wörter — der großen, die am Ende unserer Sätze auftauchen — Götter, Lieben, Leben, Lachen, Witze —, wo etwas auf der einen oder anderen Zunge gebildet wird und sich nicht wegen eines Namens aufhalten will.

Difficult voices speak to us. 'We have now reached the point we had to reach in order to discover from it the reason for this oversight . . . we must completely recognize the idea we have of knowledge, we must abandon the mirror myths of immediate vision and reading, and conceive knowledge as a production' (Althusser). So that thinking poetically will not always, inside what the culture thinks, idle the heart away—*Gerede* (just talk)—parole vide (empty words). It may be one dies into another language. Certainly, a manhood is at stake. The empty words that were once situated in logos. There, I find the appearance of the Word defined as the act of words acting in a world-sentence.

But this enlargement of my poetics—does it punish the poems I have asked you to read? I think not, if serial structure is understood. An actual directive of all serial poems is that the series is other than, not simply more than, its parts—'ah, so,' says the aesthetical Charlie Chan, 'like stepping into the same visibility twice, which I demonstrate here is impossible.' That is, the particularity, the singular voice and condition of *Image-Nation* 5, say, does not quite complete itself—here it is erased and what it was haunted by replaces the instability with something else—the singularity imposes itself and then ceases to be 'visible as particular' in the next poem (Merleau-Ponty on serial music). The serial field is honest, if dangerous ground. 'Meaning is a kind of movement' never disrespectful of the indeterminate which is its musical, inescapable ground. The serial poem constantly circumscribes an absence that brings its presences to life. An indefiniteness that is one of the providing aspects of the world. The reader is disclosed in an act of such worldliness, or rather, he is open to it, and has not constituted the real himself. He may enter a disclosed obedience, different from the polis imposed upon our time. He—there—then—comes to a gate. And as he steps through, he becomes invisible—suddenly to begin his visibility again.

The distance between the first and last poems of the *Image-Nations*:—I did not want to face the disembodiment, the map of a language that appears and disappears. Incredible silence and inability in speech. As if, faced by those who have no lan-

Schwierige Stimmen sprechen zu uns. „Wir haben jetzt den Punkt erreicht, den wir erreichen mußten, um den Grund für dieses Übersehen zu entdecken ... wir müssen die Vorstellung, die wir vom Wissen haben, von Grund auf neu ordnen, wir müssen uns von den Spiegelmythen des unmittelbaren Sehens und Lesens trennen und Wissen als eine Hervorbringung begreifen" (Althusser). So daß poetisches Denken nicht immer das Herz im Innern dessen, was die Kultur denkt, im Leerlauf hält — *Gerede* — parole vide (leere Worte). Es kann sein, daß man in eine andere Sprache hineinstirbt. Sicherlich steht ein Menschsein auf dem Spiel. Die leeren Worte, die einst im Logos plaziert waren. Dort finde ich die Erscheinung des WORTES definiert als die Handlung von Worten, die in einem Weltsatz handeln.

Doch diese Ausweitung meiner Poetik — straft sie die Gedichte, die ich Euch zu lesen gebeten habe? Ich glaube nicht, wenn die Serien-Struktur verstanden wird. Ein wirkliches Prinzip aller Serien-Gedichte ist, daß die Serie etwas anderes und nicht nur mehr als ihre Teile ist — „aah sooo", sagt der Ästhetik-Charlie-Chan, „als ob man zweimal in dieselbe Sichtbarkeit stiege, was, wie ich hier beweise, unmöglich ist". Das heißt, die Besonderheit, die einzigartige Stimme und der einzigartige Zustand von, sagen wir, *Image-Nation* 5 vervollständigt sich nicht ganz — hier wird sie ausgelöscht, und das, wovon sie heimgesucht wurde, ersetzt die Instabilität durch etwas anderes — die Einzigartigkeit drängt sich auf und hört dann im nächsten Gedicht auf, 'als etwas Besonderes sichtbar' zu sein (Merleau-Ponty über serielle Musik). Das serielle Feld ist ein ehrlicher, wenn auch gefährlicher Boden. 'Bedeutung ist eine Art Bewegung', die nie ohne Respekt für das Unbestimmte auftritt, welches ihr musikalischer, unentrinnbarer Boden ist. Das Seriengedicht umschreibt ständig eine Abwesenheit, die ihre Anwesenheitsmomente zum Leben erweckt. Eine Unbestimmtheit, die einen der hilfreichen Aspekte der Welt darstellt. Der Leser wird in einem Akt solcher Weltzugewandtheit enthüllt oder ist vielmehr dafür offen und hat das Wirkliche nicht selbst geschaffen. Er kann sich in eine offenbarte Gefolgsamkeit begeben, die sich von der unserer Zeit aufgenötigten Polis unterscheidet. Dort — dann — gelangt er an ein Tor. Und sowie er hindurchschreitet, wird er unsichtbar — um seine Sichtbarkeit plötzlich wieder neu zu beginnen.

Der Abstand zwischen den ersten und den letzten Gedichten der *Image-Nations*: — Ich wollte mich der Entkörperung, der Landkarte einer Sprache, die erscheint und verschwindet, nicht stellen. Unglaubliche Stille und Unfähigkeit im Sprechen. Als hätte der Sprachenmann, konfrontiert mit jenen, die keine Sprache

guage, whose 'talk' empties into their limit, the language-man had no words either to fit our condition. The image now and again could replace empty words like a mandala. I knew from Mallarmé that the language went on speaking—older and other than ourselves. There was also the sudden discovery that silence is not the contrary of speech (Merleau-Ponty), but its violent opposite, by which we pull words out of the world. The ontological necessity of what we are speaking is our invisibility, the companion of our visibility. One may offer another only a world, not oneself. The silence behind and in front of us, horizons of the heart, by a tension between words and their absence 'discloses a world-thesis' (Merleau-Ponty's phrase). 'At least such is the speech that does not cede to the vertigo of eloquence, does not wish to suffice to itself or close in upon itself and upon its sense, but opens upon and leads to the outside' (Lefort). The 'dissimulation of our inherence in the world, history and language' (Lefort) may go on, but the dissimulation has stopped in our death, and so begins to enter thought to stop it.

> *we cannot find an origin in God, in nature, or in man such attempts converge in the misapprehension of a total explication of the world*
>
> (Lefort)

Stops. The thought of totals, the original totalitarianism, is a rooted dissimulation and turns the present into the past or into the already thought. A poetics of this allows a poet to dominate his own work, an ownership that results in the disaster of anthropomorphism, which in modern terms becomes the substitute for all other totals. A substitute coherence, it is not an inherence. Mirror, mirror, on the wall? The seat of the language in the Other is the necessary exploration.

This 'freedom from the sense of root' (Lefort on Merleau-Ponty) is both terrible and beautiful, giving us entrance to the unthought and to an immanent new form of thought (Foucault).

> *in the interior labyrinth where the frontiers of the visible fade*

haben, deren 'Gerede' sich in ihre Grenzen entleert, selbst auch keine Worte, die unserem Zustand entsprächen. Hier und da konnte das Bild die leeren Worte wie eine Mandala ersetzen. Von Mallarmé wußte ich, daß die Sprache immer weiterspricht — älter und anders als wir selbst. Auch gab es plötzlich die Entdeckung, daß Stille nicht das Gegenteil des Sprechens ist (Merleau-Ponty), sondern ihr starker Gegenpol, mit dem wir Worte aus der Welt herauszerren. Die ontologische Notwendigkeit dessen, was wir sprechen, ist unsere Unsichtbarkeit, die Gefährtin unserer Sichtbarkeit. Man kann dem anderen nur eine Welt anbieten, nicht sich selbst. Die Stille hinter und vor uns, Horizonte des Herzens, „enthüllen eine Welt-These" (Merleau-Pontys Formulierung) durch eine Spannung zwischen Worten und deren Abwesenheit. „Zumindest ist so das Sprechen, das sich nicht der schwindelerregenden Eloquenz fügt, das sich nicht selbst genügen oder sich selbst und seinen Sinn in die Enge treiben will, sondern sich öffnet und nach draußen führt" (Lefort). Das „Vorheucheln unserer Inhärenz in Welt, Geschichte und Sprache" (Lefort) mag weitergehen, doch die Heuchelei hat in unserem Tod ihr Ende gefunden und beginnt daher, in das Denken einzudringen, um es aufzuhalten.

> *wir können keinen Ursprung in Gott, in der Natur oder im Menschen finden solche Versuche treffen sich im Mißverständnis einer totalen Welterklärung*
>
> (Lefort)

Aufhalten. Das Totalitäts-Denken, der ursprüngliche Totalitarismus, ist eine tief verwurzelte Heuchelei und verwandelt die Gegenwart in die Vergangenheit oder in das bereits Gedachte. Eine hieran orientierte Poetik ermöglicht es dem Dichter, sein Werk zu beherrschen, eine Eigentümerstellung, die in die Katastrophe des Anthropomorphismus mündet, der aus heutiger Sicht alle anderen Totalen ersetzt. Eine Ersatz-Kohärenz, und keine Inhärenz. Spieglein, Spieglein an der Wand? Der Sitz der Sprache im ANDEREN muß erkundet werden.

Diese „Freiheit vom Gefühl der Verwurzelung" (Lefort über Merleau-Ponty) ist zugleich schrecklich und schön, ermöglicht sie uns doch den Zugang zum Ungedachten und zu einer immanenten neuen Denkform (Foucault).

> *im inneren Labyrinth, wo die Grenzen des Sichtbaren verschwimmen,*

the oldest labor of poetry is still *an installation.*

The map of language ties us to time, but such time, the life of the visible, is synchronous. There is the arche out of which the language spoke—its necessity and its continuing to begin. There's the prechronic, before men, when things murmured, and this continued when men moved from the ice-edge by their ability to make fire and left only their garbage dumps. The poor still live there, murmuring under the closed language, where we do not see them because their words are devoured by their need. Where the work of language drinks us up, their need swallows the words. The terrible lie of the language of totals—that it is transparent to life—drinks them up, who are left out of the life of the invisible by a crime in language. The dia-chronic, phonemic, worded time of the earth, of one's own steps, of American words, of English words, which must not be resolved into one's own, remains virtual discourse with the Other. Diachronic—linear, unidirectional words of a time that has become only ourselves. The act of words throned in the Other is missing. The synchronic—the sentence moving in every direction—a reversable time-sentence reenters our words. (See Lévi-Strauss on these terms)

> *the grammatical could come to fruition in the heart of what is alone*
>
> (Lévi-Strauss on Freud)
>
> *we must ground the notion of the Other with a big O as being the ground of the deployment of the Word*
>
> (Lacan)

'It must be posited that, as a facet of an animal at the mercy of Language, man's desire is desire of the Other' (Lacan). You are inside out.

In the poems I have asked you to read, Naught appears now and again in the sequence. He is the first drunkeness of the poems—always there at the point of the pencil. He is like a zero-phoneme—first in opposition to all other phonemes—I can't hear—I can't see—then he is in opposition to the absence of phonemes (Jacobson via Wilden). In their original context, these poems are like squawking

ist die älteste Mühsal der Dichtung immer noch *eine Installation.*

Die Landkarte der Sprache bindet uns an die Zeit, aber eine solche Zeit, das Leben des Sichtbaren, ist synchronisch. Da gibt es die arché, aus der heraus die Sprache sprach — ihre Notwendigkeit und ihr fortgesetzter Neubeginn. Es gibt das Vor-Zeitliche, vor den Menschen, als die Dinge murmelten, und dies ging so weiter, als die Menschen mit Hilfe ihrer Fähigkeit, Feuer zu machen, von der Eiskante fortwanderten und nur ihre Müllhalden zurückließen. Die Armen leben immer noch dort und murmeln unter der geschlossenen Sprache, wo wir sie nicht sehen, weil ihre Worte von dem, was sie zum Leben brauchen, verschlungen werden. Während uns das Wirken der Sprache aufsaugt, schluckt ihre Bedürftigkeit die Worte. Die schreckliche Lüge der Total-Sprache — daß sie für das Leben durchsichtig ist — saugt die auf, die vom Leben des Unsichtbaren durch ein Sprachverbrechen ausgeschlossen bleiben. Die dia-chronische, phonemische, verwortete Zeit der Erde, der eigenen Schritte, amerikanischer Worte, englischer Worte, die nicht in den eigenen aufgehen dürfen, bleibt virtueller Diskurs mit dem ANDEREN. Diachronische — lineare, unidirektionale Worte einer Zeit, die nur noch aus uns selbst besteht. Die Handlung der Worte, die im ANDEREN thronen, fehlt. Das Synchronische — der sich in alle Richtungen bewegende Satz — ein umkehrbarer Zeitsatz findet wieder Eingang in unsere Worte. (Siehe Lévi-Strauss zu diesen Termini)

> *das Grammatische könnte sich im Herzen dessen, was allein ist, verwirklichen*
>
> (Lévi-Strauss über Freud)
>
> *wir müssen die Vorstellung vom ANDEREN, in großen Lettern geschrieben, begründen als den Grund, aus dem sich das WORT entfaltet.*
>
> (Lacan)

„Es muß festgehalten werden, daß, als ein Aspekt eines der SPRACHE ausgelieferten Tieres, das Verlangen der Menschen das Verlangen nach dem ANDEREN ist" (Lacan). Man ist von innen nach außen gekehrt.

In den Gedichten, die ich Euch zu lesen gebeten habe, erscheint HERR NICHTS hier und da in der Abfolge. Er ist die erste Trunkenheit der Gedichte — stets präsent an der Bleistiftspitze. Er ist wie ein Null-Phonem — zunächst in Opposition zu allen übrigen Phonemen — ich kann nicht hören — ich kann nicht sehen — dann steht er noch in Opposition zur Abwesenheit von Phonemen (Jakobson auf dem Umweg über Wilden). In ihrem ursprünglichen Kontext sind

birds, events of the peril of the narration. Their devotion is to the unthought and the unknown, as they are technical to my (our) experience. The method, which is the same thing as belief (Olson), composes a language before and at the end of our discourse, primary and penultimate. The ultimate language is absent,—that is to say, it is alive at the edge of mine or yours. The ultimate of my languages or yours—or the culture's—is missing. The terror that I am *spoken rather than speaking* (Lacan's phrase) is present in their heartlessness. Their broken voice is not meant to be another comfortable grief. Instead,

> *The Magus Zoroaster, my dead child,*
> *Met his own image walking in the garden*

If we have found the father-pronoun of the universe trembling, it is perhaps necessary. *It is enough to have seen in the present epidemic a blinded rabbit in the middle of the road, lifting the emptiness of his vision changed into a look toward the setting sun* (Lacan). Penultimate. The last syllable, silent and golden, always belongs to another poet. The duplicity of my (our) language blends a child's thought with the risks of the 'perilous act' thought is—and permits no luxurious ownership of language or of a consequent knowledge. All true language is thought and so reverses into experience. A breath-boundary, where it is a natural art. The dictation is natural. Things and words are not separate. Such language is not representational of a meaning backward or forward, occulted, lost or unfound, secret to a beginning or an end. It is not a manipulation of words, as in discourse, to refer transparently to a real significance. The operational language reposes the *profound kinship of language with the world* (Foucault). The dissolution of that binding and entangling has turned out to be ourselves or our discourse. The poetic left to an ideality or transcenden rely a substitute for the limitation my (our) thought has become. The operational language is conjunctive and reties the heart. The retied heart is an Other Heart. Who is speaking?—(Nietzsche's profound and original question, asked again by Foucault)—reopenes the language into its natural

diese Gedichte wie kreischende Vögel, Ereignisse der Erzählgefahr. Sie widmen sich dem Ungedachten und dem Unbekannten, denn sie sind eine Fachsprache für meine (unsere) Erfahrung. Die Methode, was das gleiche wie Glauben ist (Olson), komponiert eine Sprache vor und am Ende unseres Diskurses, primär und fast endgültig. Die endgültige Sprache ist abwesend, — will sagen, sie lebt am Rande von meiner oder Eurer. Die endgültige meiner Sprachen oder der Eurigen — oder derjenigen der Kultur — fehlt. Der Schrecken, daß ich *gesprochen werde statt zu sprechen* (Lacans Formulierung), ist in ihrer Herzlosigkeit präsent. Ihre gebrochene Stimme soll nicht eine weitere bequeme Trauer sein. Stattdessen:

> *Der Magus Zoroaster [Magier Zarathustra], mein totes Kind,*
> *traf beim Spazierengehen auf sein eignes Spiegelbild*

Wenn wir gefunden haben, daß das Vater-Pronomen des Universums zittert, so ist dies vielleicht notwendig. Es genügt, in der gegenwärtigen Epidemie einen geblendeten Hasen mitten auf der Straße gesehen zu haben, der die Leere seines Blickes erhebt und diesen der untergehenden Sonne zuwendet (Lacan). Fast endgültig. Die letzte Silbe, still und golden, gehört stets einem anderen Dichter. Die Duplizität meiner (unserer) Sprache verschmilzt das Denken eines Kindes mit den Risiken der 'gefährlichen Handlung', welche das Denken darstellt, — und gestattet nicht den Luxus des Eigentums an der Sprache oder einem daraus entwickelten Wissen. Jegliche wahre Sprache ist Denken und verkehrt sich so in Erfahrung. Eine Atemgrenze, wo sie natürliche Kunst ist. Das Diktat ist natürlich. Dinge und Worte sind nicht voneinander getrennt. Solche Sprache steht für keine Bedeutung, sei diese hintersinnig oder vordergründig, obskur, verloren oder unentdeckt, geheim für einen Anfang oder zu einem Ende. Sie ist keine Wort-Manipulation, wie beim Diskurs, die durchsichtig auf eine reale Bedeutung verweisen soll. Die operationale Sprache setzt auf die tiefe Verwandtschaft zwischen Sprache und Welt (Foucault). Die Entwirrung dieser Verbindung und Verstrickung hat sich als wir selbst herausgestellt oder unser Diskurs. Das Poetische, das einem Ideal oder einer Transzendenz überlassen bleibt, ist überhaupt nicht poetisch — sondern lediglich ein Ersatz für die Begrenztheit, zu der mein (unser) Denken geworden ist. Die operationale Sprache fügt zusammen und bindet das Herz neu ein. Das neugebundene Herz ist ein ANDERES HERZ. Wer spricht? — (Nietzsches tiefgehende und originäre Frage, von Foucault neu gestellt) — öffnet die Sprache wieder ihrem natürlichen

speech,—a double voice of a protective real whose harmony and disharmony are my (our) job. *The Other Language.*

The finitude of my language, its childishness and foreigness, its means and music, fills with its masters and is meant to reopen into what is older and other than itself. What works without me may disclose a graph of the epic Eros, who includes the smallness of my love. The *Image-Nations* will have no formal end, no completion of what they feel or know. They are too adventurous for that. And too nearly overwhelmed by the *intentionless and non-communicative utterances of a world* (Arendt). If ever we 'cross our celestial legs in the celestial grass,' I may be forgiven this reading of the intention of my poems. I have endeavoured to make this essay absolutely dialectical between my smallness and the largeness that is at stake. I make a wish that the young may be able to write again. I merely leaned over the flow of the work to see the 'ungraspable phantom of life that is the key to it all.' 'How curious,' Colin said, 'that all poets have bent shoulders!' I borrow in order to reword a directive of what I saw—that

> *in these great times, which I knew long before they had grown up, you should not here and now expect any word of my own from me*
>
> (Kraus)

flesh composed of suns how can that be?

a book for Edgar Allan Poe

May 30, 1973
West Vancouver, B.C.

Image Nations 1–12 & The Stadium of the Mirror, 1974

Sprechen, — einer Doppelstimme eines projektiven Wirklichen, dessen Harmonie und Disharmonie meine (unsere) Aufgabe ist. *Die Andere Sprache.*

Die Endlichkeit meiner Sprache, ihr kindisches Wesen und ihre Fremdheit, ihre Mittel und Musik, füllt sich mit ihren Meistern und soll sich in das hinein wieder öffnen, was älter und anders ist als sie selbst. Was ohne mich geht, könnte ein Schaubild des epischen Eros enthüllen, der die Geringfügigkeit meiner Liebe einschließt. Die *Image-Nations* werden formal kein Ende haben, keine Vollendung dessen, was sie fühlen oder wissen. Dafür sind sie zu abenteuerlustig. Und zu sehr beinahe überwältigt von den *absichtsfreien und nicht-kommunikativen Äußerungen einer Welt* (Arendt). Sollten wir jemals „unsere Himmelsbeine im Himmelsgras übereinanderschlagen", wird mir diese Lesart der Intention meiner Gedichte vielleicht verziehen werden. Ich habe mich bemüht, einen Essay zu verfassen, der absolut von der Dialektik zwischen meiner Geringfügigkeit und der Größe, die auf dem Spiele steht, geprägt ist. Ich wünsche mir, daß die Jüngeren wieder fähig werden zu schreiben. Ich habe mich lediglich über den Fluß des Werkes gebeugt, um das „unfaßliche Phantom des Lebens, das der Schlüssel zu allem ist", zu sehen. „Wie merkwürdig", sagte Colin, „daß alle Dichter gebeugte Schultern haben!" Ich mache eine Anleihe, um einen Leitsatz dessen, was ich gesehen habe, umzuformulieren, — nämlich daß

> *in diesen großen Zeiten, die ich, lange bevor sie erwachsen wurden, kannte, sollten Sie hier und jetzt kein eigenes Wort von mir erwarten*
>
> (Kraus)

Fleisch aus Sonnen gebildet *wie kann das sein?*

ein Buch für Edgar Allan Poe

30. Mai 1973
West Vancouver, B.C.

Übersetzt von Peter Tischer

Robin Blaser

IMAGE-NATION 6 (EPITHALAMIUM

in this abide pulling the next branch
of the tree down to ring it I have seen
that vision over again I had
married a tree placing a ring on each
branch to return again another man
to pull down another branch I would
have you see this tree glistening
and her adornment

an origin to which I return there
placing my sorrow for her adornment
to solve it a hilltop
green but it is two *converging stairways*
and love's dream ascends tying the worlds
as if this shape of the earth were the first
mountain

I lean over the steering wheel to ask
this vision again not to be mentally mine
but out there to carry it
a gift to a wedding for it came
15 years ago from reading a book
on the miracles of Mary in Egypt
never found again recurs daily
in marriage with the place
and hour the two meet to see
from their stairways

Robin Blaser

BILD-NATION 6 (EPITHALAMIUM

in dieser Bleibe den nächsten Zweig
des Baumes herabziehend um ihn zu ringeln habe ich
jene Vision immer wieder gesehen ich hatte
einen Baum geheiratet und einen Ring gesteckt
auf jeden Zweig um wiederzukehren als ein anderer Mann
der einen anderen Zweig herabzieht ich wünschte
du würdest diesen Baum sehen glänzend
in vollem Schmuck

ein Ursprung zu dem ich zurückkehre wo ich
meinen Kummer anbringe als Schmuck
um ihn zu lösen eine Hügelkuppe
grün aber es sind zwei *sich einander zuneigende Treppen*
und der Traum der Liebe steigt empor und verknüpft die Welten
als wäre diese Form der Erde der erste
Berg

Ich beuge mich über das Lenkrad und bitte
wieder um diese Vision nicht damit sie geistig mir gehöre
sondern dort draußen sei um sie als Gabe
zu einer Hochzeit zu bringen denn sie entstand
vor 15 Jahren aus der Lektüre eines Buches
über die Wunder Marias in Ägypten
nie wieder gefunden tritt täglich wieder auf
im Ehebund mit Ort
und Stunde treffen sich beide um
von ihren Treppen zu sehen

the powers are brought
to birth and again the vocabulary
loses them image—imageless
Plotinus says our effort is to make
the visible invisible but here the
invisible would not be borrowed may
you have a *radiant world compelling*
adoration the tree waits to be visible

die Kräfte werden zur
Geburt gebracht und dann verliert das
Vokabular sie wieder Bild — bildlos
Plotin sagt unser Bemühen ist es
das Sichtbare unsichtbar zu machen aber hier
wäre das Unsichtbare nicht entliehen mögest du
eine *strahlende Bewunderung heischende Welt*
haben der Baum wartet darauf sichtbar zu werden

Ü: H. Breinig

Gary Snyder

THE POLITICS OF ETHNOPOETICS

This "politics" is fundamentally the question of what occidental and industrial technological civilization is doing to the earth. The earth: (I'm just going to remind us of a few facts), is 57 million square miles, 3.7 billion human beings, evolved over the last 4 million years; plus, 2 million species of insects, 1 million species of plants, 20 thousand species of fish, and 8,700 species of birds; constructed out of 97 naturally occurring surface elements with the power of the annual solar income of the sun. That is a lot of diversity.

Yesterday, [. . .] David Antin, I believe, told how the Tragedians asked Plato to let them put on some tragedies. Plato said, "Very interesting, gentlemen, but I must tell you something. We have prepared here the greatest tragedy of all. It is called The State."

From a very early age I found myself standing in an undefinable awe before the natural world. An attitude of gratitude, wonder, and a sense of protection especially as I began to see the hills being bulldozed down for roads, and the forests of the Pacific Northwest magically float away on logging trucks. I grew up in a rural family in the state of Washington. My grandfather was a homesteader in the Pacific Northwest. The economic base of the whole region was logging. In trying to grasp the dynamics of what was happening, rural state of Washington, 1930's, depression, white boy out in the country, German on one side, Scotch-Irish on the other side, radical, that is to say, sort of grass roots Union, I.W.W., and socialist-radical parents, I found nothing in their orientation, (critical as it was of American politics and economics), that could give me an access to understanding what was happening. I had to find that through reading and imagination, which led me into a variety of politics: Marxist, Anarchist, and onwards.

Now I would like to think of the possibility of a new humanities. Humanities, remember, being a post-Renaissance way of looking at the question of how to shake man loose from the theological vision of the Middle Ages. But I can't think

Gary Snyder

DIE POLITIK DER ETHNOPOETIK

Diese 'Politik' besteht in ihrem Kern aus der Frage, was die westliche, industrietechnologische Zivilisation der Erde antut. Die Erde: (ich will uns nur an einige Tatsachen erinnern) bedeutet 57 Millionen Quadratmeilen, 3,7 Milliarden Menschen, Ergebnis der letzten 4 Millionen Jahre Evolution; plus 2 Millionen Insektenarten, 1 Million Pflanzenarten, 20.000 Fischarten und 8.700 Vogelarten; mit Hilfe des jährlichen Solarenergieaufkommens aus 97 natürlich vorkommenden Oberflächenelementen gebildet. Das ist eine ganz schöne Vielfalt.

Gestern hat [...] David Antin, glaube ich, erzählt, wie die Tragiker Plato baten, sie einige Tragödien aufführen zu lassen. Plato sagte: „Sehr interessant, meine Herren, aber ich muß Ihnen etwas mitteilen. Wir haben hier die größte aller Tragödien vorbereitet. Sie trägt den Titel DER STAAT".

Seit frühester Jugend habe ich eine undefinierbare Ehrfurcht vor der natürlichen Welt bei mir festgestellt. Eine Einstellung aus Dankbarkeit, Staunen und einem Gefühl des Schützenmüssens, vor allem, als ich anfing zu beobachten, wie die Hügel flachgebaggert wurden, des Straßenbaus wegen, und die Wälder des Pazifischen Nordwestens wie durch Zauber auf Holzlastern hinwegschwebten. Ich wuchs in einer ländlichen Umgebung auf; meine Familie lebte im Staat Washington. Mein Großvater war ein *homesteader*[1]* gewesen. Die wirtschaftliche Basis der ganzen Region war die Holzfällerei. Als ich versuchte, die Dynamik dessen zu verstehen, was da vor sich ging, ländlicher Staat Washington, dreißiger Jahre, Wirtschaftskrise, ich als weißer Junge draußen auf dem Land, deutschstämmig von der einen, schottisch-irisch von der anderen Elternseite, Radikaler, das heißt eine Art Gewerkschafter an der Basis, Industrial Workers of the World und sozialistisch-radikale Eltern, da fand ich nichts an deren Einstellung (so kritisch gegenüber amerikanischer Politik und amerikanischem Wirtschaftsdenken sie auch war), das mir eine Tür zum Verständnis dessen hätte öffnen können, was da ablief. Ich mußte es durch Lektüre und Phantasie herausfinden, und die führten mich in eine ganze Reihe politischer Programme: marxistisch, anarchistisch, und noch weiter.

Ich würde nun gerne die Möglichkeit neuer Geisteswissenschaften ins Auge fassen. Die Geisteswissenschaften, dies nur zur Erinnerung, sind eine in der Renaissance entstandene Art, die Frage anzugehen, wie der Mensch aus der theologischen

about our situation in anything less than a forty thousand year time scale. Fifty thousand years is not very long. If we wanted to talk about hominid evolution we'd have to work with something like four million years. Forty thousand years is a useful working time scale because we can be sure that through the whole of that period man has been in the same body and in the same mind that he is now. All the evidence we have indicates that imagination, intuition, intellect, wit, decision, speed, skill, was fully developed forty thousand years ago. In fact, it may be that we were a little smarter forty thousand years ago since brain size has somewhat declined on the average from that high point of Cro-Magnon. It is interesting that even the average size of the Neanderthal skull, (whom most people have a rather unflattering image of), indicates larger brain size than modern man. We don't know why brain size declined. It probably has something to do with "society," if you want to blame it on something. Society providing buffers and protection of an increasingly complicated order so that as it became larger in scope, and populations larger in size, it protected individuals from those demands for speed, skill, knowledge, and intelligence that were common in the Upper Paleolithic. The personal direct contact with the natural world required of hunters and gatherers—men and women both—a tremendous continual awareness.

What we are witnessing in the world today is an unparalleled waterfall of destruction of a diversity of human cultures; plant species; animal species; of the richness of the biosphere and the millions of years of organic evolution that have gone into it. In a sense ethnopoetics is like some field of zoology which is studying disappearing species. We must have a concern with this because our subject matter is rapidly disappearing and we, (and I mean "we" to mean everyone, regardless of his color or ethnic background, who is now plugged in to the fossil fuel industrial society, we are all that "we"), we are the ones who are in some inexorable, karmic, historical way keeping it going down.

Four thousand different languages and cultures about the year 1900, also being swept away in the inexorable push towards monoculture. Monoculture has had two

Schweise des Mittelalters herauszureißen sei. Aber ich kann über unsere Situation nicht nachdenken, wenn ich nicht eine Zeitspanne von mindestens vierzigtausend Jahren zugrundelege. Fünfzigtausend Jahre ist nicht sehr lang. Wenn wir uns über die Evolution der Hominiden unterhalten wollten, müßten wir mit etwa vier Millionen Jahren operieren. Vierzigtausend Jahre sind eine nützliche Arbeits-Zeitspanne, weil wir sicher sein können, daß der Mensch während dieser gesamten Zeit über denselben Körper und denselben Geist verfügte wie jetzt. Alles Beweismaterial, das wir haben, deutet darauf hin, daß Imagination, Intuition, Intellekt, Witz, Entscheidungskraft, Schnelligkeit, Geschicklichkeit schon vor vierzigtausend Jahren voll entwickelt waren. Tatsächlich mag es sein, daß wir vor vierzigtausend Jahren ein wenig schlauer waren, da die Gehirngröße im Durchschnitt seit dem Höhepunkt zur Cro-Magnon-Zeit etwas zurückgegangen ist. Es ist interessant, daß sogar die Durchschnittsgröße des Neandertaler-Schädels (von dem die meisten Leute eine wenig schmeichelhafte Vorstellung haben) ein größeres Gehirnvolumen als das des modernen Menschen anzeigt. Wir wissen nicht, warum die Gehirngröße abnahm. Wahrscheinlich hat es etwas mit 'der Gesellschaft' zu tun, wenn man einen Sündenbock braucht. Die Gesellschaft stellte immer komplexere Pufferzonen und Schutzmechanismen, so daß sie, als sie ihren Wirkungsbereich ausdehnte und die Bevölkerungen größer wurden, die Individuen vor solchen Anforderungen an Schnelligkeit, Geschicklichkeit, Wissen und Intelligenz schützte, wie sie im Oberen Paläolithikum noch gang und gäbe waren. Der persönliche, direkte Umgang mit der natürlichen Welt forderte von Jägern und Sammlern — Männern wie Frauen — eine kolossale, kontinuierliche Aufmerksamkeitsleistung.

Was wir in der heutigen Welt beobachten, ist ein beispielloser Katarakt der Zerstörung einer Vielfalt von menschlichen Kulturen, Pflanzenarten, Tierarten, des Reichtums der Biosphäre und der Millionen von Jahren an organischer Evolution, die in sie eingegangen sind. In gewissem Sinn ist Ethnopoetik wie ein Gebiet der Zoologie, wo man aussterbende Arten untersucht. Wir müssen uns damit befassen, weil unser Gegenstand rapide dahinschwindet und wir (und „wir" benutze ich im Sinne von jedermann, ohne Rücksicht auf Hautfarbe oder ethnischen Hintergrund, der heute an die Fossile-Brennstoffe-Industriegesellschaft angeschlossen ist; wir alle sind dieses „wir"), wir sind diejenigen, die auf eine irgendwie unerbittliche, schicksalhafte, historische Weise seinen Untergang vorantreiben.

Viertausend verschiedene Sprachen und Kulturen um das Jahr 1900, die ebenfalls durch das unerbittliche Drängen in Richtung Monokultur hinweggefegt

specific kinds of fuelling in the last six thousand years. In that fifty thousand year time scale, (I owe a great deal to Dr. Stanley Diamond for my sense of this), the major part of man's interesting career has been spent as a hunter and gatherer, in "primary" cultures. As recently as 12,000 years ago, agriculture began to play a small part in some corners of the world. It's only in the last 3 millennia that agriculture has really penetrated widely. Civilization, 8,000 years old; class structure, surplus wealth accumulation, literate societies which on balance in that total represent a very small part of human experience; literacy representing an even tinier part of human experience, since it's only been in the last two centuries that any sizable proportion of any civilized country has had much literacy. Thus oral literature, the ballad, the folktale, myth, the songs, the subject matter of "ethnopoetics" has been the major literary experience of mankind. Understanding that, it becomes all the more poignant when we realize that the richness is being swept away.

[...]

So: ethnopoetics, first as a field. The politics of inventing a new academic field. Politics of having a magazine. Politics of having a conference like this. That's just a little footnote on academic life in America, and that we do these things. I say this jokingly because I'm grateful for what Jerome and Dennis have done; I'm grateful for having been brought here today. That's one level. The next level is "ethnopoetics" and that is, what do we do when we start going into other peoples' cultures and bringing back their poems and publishing them in our magazines? I'll argue the positive side of that and it's simply this. An expansionist imperialist culture feels most comfortable when it is able to believe that the people it is exploiting are somehow less than human. When it begins to get some kind of feedback that these people might be human beings like themselves it becomes increasingly difficult.

werden. Die Monokultur hat sich in den letzten sechstausend Jahren auf zwei spezifische Arten mit Energie versorgt. In jenem fünfzigtausend Jahre umfassenden Zeitschema (mein Verständnis dieser Dinge verdanke ich großenteils Dr. Stanley Diamond) verbrachte der Mensch den größeren Teil seiner interessanten Karriere als Jäger und Sammler, in 'primären' Kulturen. Gerade mal vor 12.000 Jahren begann die Landwirtschaft in einigen Winkeln der Welt eine kleine Rolle zu spielen. Erst in den letzten drei Jahrtausenden ist die Landwirtschaft wirklich in weite Regionen eingedrungen. Zivilisation, 8.000 Jahre alt; Klassenstruktur, Überschußerwirtschaftung, Schriftkulturen, die unter dem Strich nur einen sehr kleinen Teil der menschlichen Erfahrung repräsentieren; wobei der Umgang mit Schrift einen noch winzigeren Teil der menschlichen Erfahrung repräsentiert, da erst in den letzten zwei Jahrhunderten ein nennenswerter Teil der Bevölkerung jedes beliebigen zivilisierten Landes über größere Lese- und Schreibkenntnisse verfügt. Insofern ist bislang die mündliche Literatur — die Ballade, die Volkserzählung, der Mythos, das Lied, also der Gegenstand der 'Ethnopoetik' — die dominante literarische Erfahrung der Menschheit gewesen. Wenn man das erst einmal eingesehen hat, wird es um so schmerzlicher, sich zu vergegenwärtigen, daß dieser Reichtum hinweggefegt wird.

[. . .][2*]

Also: Ethnopoetik zunächst als Gebiet. Die Politik, ein neues akademisches Gebiet zu erfinden. Die Politik, eine Zeitschrift zu gründen. Die Politik, eine Tagung wie diese hier durchzuführen. Dies nur als kleine Anmerkung zum akademischen Leben in Amerika und dazu, daß wir solche Sachen tun. Ich sage das scherzhaft, weil ich dankbar bin für das, was Jerome [Rothenberg] und Dennis [Tedlock] geleistet haben; ich bin dankbar dafür, heute hierhergeholt worden zu sein. Das ist eine Ebene. Die nächste Ebene ist 'Ethnopoetik', und das heißt, was tun wir eigentlich, wenn wir in die Kulturen anderer Völker einzudringen beginnen und ihre Gedichte mit zurückbringen und sie in unseren Zeitschriften veröffentlichen? Ich will die Argumente, die dafür sprechen, nennen, und die lauten ganz schlicht: Eine expansionistische, imperialistische Kultur fühlt sich am behaglichsten, wenn sie glauben kann, daß den Leuten, die sie ausbeutet, irgend etwas zum vollen Menschsein fehlt. Wenn sie anfängt, eine Art Rückmeldung darüber zu bekommen, daß diese Leute vielleicht Menschen wie sie selber sein könnten, wird das zunehmend schwierig.

Collections of American Indian mythology, folklore, and song go back to the 1880's. The quantity becomes really large after around 1900—Annual Reports and Bulletins of the Bureau of American Ethnology, the American Ethnological Society, the Memoirs and Journal of the American Folklore Society, and so forth. A large body of American Indian literature in English, but almost no popular publication of it in forms which are easily available to large numbers of people. I ask why. I don't know; it may be just market economy at work, and nobody wanted to read that sort of thing. It may be that no one wanted it to be available outside a scholarly circle.

A similar case: the Ainu and the people of Japan. Dr. Kindaichi and his associates began collecting Ainu oral literature in the 1930's, one of the largest single bodies of oral literature that's ever been collected; in Japanese translation from Ainu. I find no popular Japanese publication of any of that material through the earlier decades: it was just last year that the first easily available paperback of a selection of the oral literature collected by Dr. Kindaichi and his associates has come out. Until now it was buried in very expensive rare scholarly books. The Iwanami Bunko series of paperbacks, about fifty cents a volume, have translations of all the literatures of the world—Dostoevski, Tolstoy, they've got it all in Japanese translation. So the publishing capacity was there. Why didn't it happen? Why did it just happen now? What will recent publication of the Villa Boas brothers' book on the Xingu do for the Brazilian Indians? It will probably help. A few people will read that and begin to think, "These are human beings." So there is some tiny increment of political value from the publication of oral literatures.

For most of the 40,000 year time span, people weren't particularly self-conscious about their own body of songs, myths, and tales, but we have some illuminating cases from the 19th century illustrating how publication of ethnic literature reinforces a people's own sense of identity. Take Finland. A young doctor named Lonnrat set himself to walking widely through the northern parts of Finland, collecting the remaining fragments of songs and epics and tales that the people were still telling in the early 19th century. He strung those together in an order which

Sammlungen von indianischer Mythologie und Folklore und von indianischem Liedgut gehen bis in die 1880er Jahre zurück. Ihre Anzahl wird erst ungefähr ab dem Jahr 1900 wirklich groß — Jahresberichte und Bulletins des Bureau of American Ethnology, der American Ethnological Society, die Abhandlungen und die Zeitschrift der American Folklore Society und so weiter. Ein großes Korpus indianischer Literatur auf englisch, aber nahezu keine populäre Ausgabe davon in Publikationsformen, die für viele Leute leicht zugänglich wären. Ich frage mich, warum. Ich weiß es nicht; vielleicht liegt es daran, daß Marktwirtschaft eben so funktioniert und daß niemand so etwas lesen wollte. Vielleicht wollte auch niemand, daß es außerhalb einer bestimmten Forschergemeinde verfügbar wäre.

Ein ähnlicher Fall: die Ainu und die Bevölkerung Japans. Dr. Kindaichi und seine Mitarbeiter begannen in den 1930ern, mündliche Literatur der Ainu zu sammeln, eines der umfangreichsten Korpora mündlicher Literatur, die je gesammelt worden sind; in japanischer Übersetzung aus dem Ainu. Ich finde keine populäre japanische Ausgabe von irgendeinem Teil dieses Materials aus den ganzen früheren Jahrzehnten: erst letztes Jahr erschien die erste leicht erhältliche Paperback-Ausgabe einer Auswahl der mündlichen Literatur, die Dr. Kindaichi und seine Mitarbeiter gesammelt haben. Bis dahin war dieses Material in sehr teuren, nur in wenigen Exemplaren verfügbaren wissenschaftlichen Bänden begraben. Die Iwanami Bunko-Taschenbuchreihe, etwa 50 Cents pro Band; sie enthält Übersetzungen aus allen Literaturen der Welt — Dostojewski, Tolstoi, das gibt es da alles in japanischer Übersetzung. Die Verlagskapazität war also vorhanden. Warum geschah nichts? Warum gerade erst jetzt? Was wird das unlängst veröffentlichte Buch der Brüder Villa Boas über die Xingu für die brasilianischen Indianer bewirken? Wahrscheinlich bringt es etwas. Ein paar Leute werden das lesen und bei sich denken: „Das sind ja Menschen". Es gibt also einen kleinen Zugewinn an politischem Nutzen aus der Veröffentlichung mündlicher Literaturen.

Beinahe während der gesamten Zeitspanne von 40.000 Jahren nahmen die Menschen ihren eigenen Schatz an Liedern, Mythen und Erzählungen kaum bewußt wahr, aber es gibt einige aufschlußreiche Fälle aus dem 19. Jahrhundert, die verdeutlichen, wie die Veröffentlichung von ethnischer Literatur das Identitätsbewußtsein eines Volkes stärkt. Nehmen wir Finnland. Ein junger Arzt namens Lonnrat [=Lönnrot] beschloß, große Teile Nordfinnlands zu durchwandern und die noch erhaltenen Fragmente von Liedern und Epen und Erzählungen zu sammeln, die die Leute sich damals, im frühen 19. Jahrhundert, noch vorzutragen pflegten. Er reihte

he more or less perceived himself, and called it the Kalevala. It became overnight the Finnish national epic and helped the Finns hold up against the Swedes on one side and the Russians on the other. It may well be that Dr. Lonnrat's walking around in the summertime is responsible for the fact that there is a nation called Finland today.

[. . .]

What I want to talk about now is not the poetry of others, *ethnoi*, but the poetry of ourselves. Diné poetry, people-poetry, Maidu poetry, human being poetry. In the 40,000 year time scale we're all the same people. We're all equally primitive, give or take two or three thousand years here or a hundred years there. Homer then, from this standpoint, is not the beginning of a tradition but the end of a tradition. Homer incorporates and organizes the prior eight thousand years of oral material like the scribes who put the Japanese lore into writing finally. Homer launches those things again forward for another couple of thousand years so that we still have Ajax cleaning powder and Hercules blasting powder. Some kind of looping.

I was impressed by Lévi-Strauss' opinion that everything has gone somewhat downhill in western culture since the neolithic. He also argues that writing systems have served largely through history to enslave men rather than to serve any useful religious, spiritual or esthetic purpose, since the original use of writing was to write down lists of slaves and to keep an account of what you had in your warehouse, and only much later became used in these other ways. However, the economic anthropologist Marshall Sahlins has changed my mind because he says the paleolithic is where it's at. [. . .] According to Sahlins' research, *Stone Age Economics*, the upper paleolithic was the original affluent society, and he estimates that they worked an average of 15 hours a week. Sahlins says, "If you are willing to grant that paleolithic hunters were in business for their health, then the bow and arrow served their needs." "In those societies nobody had very much but there were no poor people. There is no class of landless paupers in primitive culture. Landless paupers belong to civilization." This is also interesting: the average

sie aneinander, in einer Anordnung, die er sich mehr oder weniger selbst ausdachte, und nannte das Ganze das Kalevala. Es wurde über Nacht das finnische Nationalepos und half den Finnen, sich gegen die Schweden auf der einen und die Russen auf der anderen Seite zu behaupten. Es ist gut möglich, daß Dr. Lonnrats sommerliche Streifzüge für die Tatsache verantwortlich sind, daß es heute eine Nation namens Finnland gibt.

[...]

Worüber ich jetzt sprechen möchte, ist nicht die Dichtung von anderen, *ethnoi*, sondern unsere eigene. Diné-Dichtung, Volk-Dichtung, Maidu-Dichtung, Menschen-Dichtung. Legt man jene Skala von 40.000 Jahren zugrunde, dann sind wir alle dieselben Leute. Wir sind alle gleichermaßen primitiv, zwei- oder dreitausend Jahre hin oder einhundert Jahre her. Aus dieser Sicht ist Homer also nicht der Anfang, sondern das Ende einer Tradition. Homer verarbeitet und ordnet das mündliche Material der vorangehenden achttausend Jahre wie die Schreiber, die die japanische Volksüberlieferung schließlich in schriftliche Form brachten. Homer schickt diese Dinge noch einmal auf die Reise, für weitere zweitausend Jahre, so daß wir heute noch Ajax-Scheuerpulver haben und Hercules-Sprengstoff. Eine Art Looping.

Ich war von Lévi-Strauss' Meinung beeindruckt, daß in der abendländischen Kultur seit dem Neolithikum alles etwas bergab gegangen ist. Er vertritt auch die Ansicht, daß im Lauf der Geschichte die Schriftsysteme im wesentlichen dazu gedient haben, Menschen zu versklaven, und nicht etwa einem nützlichen religiösen, spirituellen oder ästhetischen Zweck, da die Schrift ursprünglich dazu verwendet wurde, Listen von Sklaven niederzuschreiben und ein Verzeichnis dessen zu führen, was man in seinem Warenlager hatte, und erst viel später für die genannten anderen Zwecke Verwendung fand. Indessen hat der Wirtschaftsanthropologe Marshall Sahlins meine Meinung verändert, denn er behauptet, die Altsteinzeit sei es, wo sich die Dinge entschieden haben. [...] Nach Sahlins' Studie *Stone Age Economics* war das Altpaläolithikum die Zeit der ursprünglichen Wohlstandsgesellschaft, und er schätzt, daß die Leute damals durchschnittlich 15 Wochenstunden gearbeitet haben. Sahlins sagt: „Wenn wir davon ausgehen wollen, daß die altsteinzeitlichen Jäger ihrer Gesundheit wegen aktiv waren, dann waren Pfeil und Bogen vollauf genug für ihre Bedürfnisse". „In jenen Gesellschaften hatte niemand sehr viel, aber es gab keine armen Leute. Es gibt in primitiven Kulturen keine Klasse der landbesitzlosen Armen. Diese Armen sind eine Sache der Zivilisation". Auch folgendes ist interessant: der durchschnittliche tägliche Pro-Kopf-Verbrauch von

intake of proteins, carbohydrates and all nutrients per day is higher for a primitive person and probably for an archaic person than it was for the vast populations of serfs and peasants under the high civilized regimes. The Chinese, who looked down on the Tibetans so much, were not themselves aware of the fact that the average nutrition for a Chinese person was far below the average nutrition for a Tibetan person living as a nomad in those barren upland wastes.

So, what is this poetics then that starts back there? Like Dr. Diamond said, primary experience. Our hands got this way by doing certain things a long time. The hand still must do those things or it isn't what it can be. Beautiful little system. This is the origin of language and poetry from the standpoint of India: Brahma, the creator, is in a profound state of trance. He is silence, stillness. A thought moves somewhere in there. It manifests itself as song, the goddess Vak. The goddess Vak becomes the universe itself as energy. Of that energy all subenergies are born. Now, Vak, in Indo-European philology is the same as the Latin "vox" or the English "voice." The goddess takes on another name: she's also called Sarasvati, which means the "flowing one," and she's recognized today in India as the goddess of poetry, music and learning. She's represented as wearing a white sari, riding a peacock, carrying the vina and a scroll.

In the primal days of that energy flow, language was just "seed syllables." The practice of mantra chanting in India, which is the chanting of those seed syllables, is conceived of as being a way to take yourself back to fundamental sound-energy levels. The sense of the universe as fundamentally sound and song, begins poetics. They also say in Sanskrit poetics that the original poetry is the sound of running water and the wind in the trees.

There is sacred song and secular song. In the case of sacred song there are two categories: songs which are made of magic syllables and have magical meaning only, and sacred songs which have literal meaning. In the category of secular song, you can think of all the songs of all the people of the world as going through divisions like these: lullabies to sing babies to sleep; playground rhymes for kids;

Proteinen, Kohlehydraten und allen Nährstoffen ist bei den Primitiven und war wahrscheinlich auch bei den vorgeschichtlichen Menschen höher als bei den riesigen Massen der Leibeigenen und Bauern unter den hochzivilisierten Regimen. Die Chinesen, die so sehr auf die Tibetaner herabschauten, waren sich nicht im klaren darüber, daß die durchschnittliche Nahrungsmenge für einen Chinesen weit unter jener für einen Tibetaner lag, der als Nomade in jenen kargen Hochlandwüsten lebte.

Also, wie sieht nun die Poetik aus, die dort ihren Anfang nimmt? Sie ist, wie Dr. Diamond es formulierte, Primärerfahrung. Unsere Hände wurden, was sie sind, weil sie bestimmte Dinge lange Zeit taten. Die Hand muß diese Dinge weiterhin tun oder sie ist nicht das, was sie sein könnte. Ein schönes kleines System. Dies ist der Ursprung von Sprache und Dichtung aus indischer Sicht: Brahma, der Schöpfer, befindet sich in einem tiefen Trancezustand. Er ist Schweigen, Ruhe. Ein Gedanke bewegt sich irgendwo darinnen. Er manifestiert sich als Lied, als die Göttin Vak. Die Göttin Vak wird zum Universum selbst, als Energie. Aus dieser Energie werden alle Unter-Energien geboren. Nun ist Vak laut indoeuropäischer Philologie dasselbe wie das lateinische *vox* oder das englische *voice* [Stimme]. Die Göttin nimmt einen anderen Namen an: sie wird auch Sarasvati genannt, das bedeutet *die Fließende*, und sie gilt heutzutage in Indien als die Göttin der Dichtung, der Musik und des Wissens. Auf bildlichen Darstellungen ist sie mit einem weißen Sari bekleidet, reitet auf einem Pfau und trägt die Vina und eine Schriftrolle.

In den Ursprungstagen jenes Energieflusses bestand die Sprache nur aus 'Samen-Silben'. Die Praxis des Mantra-Singens in Indien, und das heißt das Singen jener Samen-Silben, gilt als ein Weg, der einen auf die Stufen fundamentaler Klangenergie zurückzuführen vermag. Mit der Vorstellung, daß das Universum ureigentlich aus Klang und Lied besteht, nimmt die Poetik ihren Anfang. In der Sanskrit-Poetik heißt es auch, daß die ursprüngliche Dichtung der Klang des fließenden Wassers und des Windes in den Bäumen sei.

Es gibt heilige Lieder und weltliche Lieder. Beim heiligen Lied gibt es zwei Kategorien: Lieder, die aus magischen Silben bestehen und ausschließlich magische Bedeutung haben, und heilige Lieder, die eine wörtliche Bedeutung haben. Bei der Kategorie der weltlichen Lieder kann man sich alle Lieder aller Menschen der Erde als eine Reihe wie die folgende vorstellen: Wiegenlieder, um Säuglinge in den Schlaf zu singen; Spielplatz-Reime für die Kinder; Initiationslieder, in deren

power vision songs of adolescent initiation; courting songs of young people; work songs—net-hauling, hammer-swinging, rice transplanting, canoeing, riding, hunting songs, with a specific magical set of skills and understandings; celebration songs, war songs, death songs. We can fit all of our own poetries into these.

One other category which is critical is "healing songs," because out of the healing songs, songs that were obtained by people who got particularly strong power vision songs and went back for more, evolved specialization: that is to say, the specialization of the shaman or medicine person as a singer/healer. That comes to us in history as the fellows Plato wanted to kick out. Now, I like to think that the concern with the planet, with the integrity of the biosphere, is a long and deeply-rooted concern of the poet for this reason: the role of the singer was to sing the voice of corn, the voice of the Pleiades, the voice of bison, the voice of antelope. To contact in a very special way an "other" that was not within the human sphere; something that could not be learned by continually consulting other human teachers, but could only be learned by venturing outside the borders and going into your own mind-wilderness, unconscious wilderness. Thus, poets were always "pagans," which is why Blake said Milton was of the devil's party but he didn't know it. The devil is, after all, not the devil at all, he is the miming elk shaman dancer at Trois Frères, with elk antlers and a pelt on his back, and what he's doing has to do with animal fertility in the springtime.

At very bottom is the question, "how do you prepare your mind to become a singer." How to prepare your mind to be a singer. An attitude of openness, inwardness, gratitude; plus meditation, fasting, a little suffering, some rupturing of the day-to-day ties with the social fabric. I quote [. . .] from the Papago: "A man who desires song did not put his mind on words and tunes. He put it on pleasing the supernaturals. He must be a good hunter or a good warrior. Perhaps they would like his ways. And one day in natural sleep he would hear singing. He hears a song and he knows it is the hawk singing to him of the great white birds that fly in

Zentrum die Vision von Kraft steht; Lieder des Liebeswerbens, wie sie junge Leute singen; Arbeitslieder — Lieder beim Netzeeinholen, Hammerschwingen, Reispflanzen, Kanupaddeln, Reiten, Jagen, mit einer jeweils spezifischen, magischen Auswahl von Fertigkeiten und Kenntnissen; Festlieder, Kriegslieder, Sterbelieder. Unsere sämtlichen Dichtungen passen in diese Kategorien.

Eine weitere entscheidende Kategorie bilden die 'Heilungslieder', denn aus den Heilungsliedern, Liedern, die Menschen erwarben, denen besonders mächtige Lieder der Kraft-Vision zuteil geworden waren und die zurückkehrten, um sich mehr davon zu holen, entwickelte sich eine Spezialisierung, nämlich die des Schamanen beziehungsweise des Medizinmannes oder der Medizinfrau als Sänger(in)/Heiler(in). Historisch begegnet uns diese Gruppe als die Burschen, die Plato rauswerfen wollte. Also, ich glaube, daß es seit langem ein tief verwurzeltes Anliegen der Dichter ist, sich um den Planeten, um die Unversehrtheit der Biosphäre zu kümmern, und zwar aus folgendem Grund: die Rolle des Sängers/der Sängerin war es, die Stimme des Getreides zu singen, die Stimme der Pleiaden, die Stimme des Bisons, die Stimme der Antilope. Auf ganz besondere Weise den Kontakt zu einem 'anderen' herzustellen, das außerhalb der menschlichen Sphäre lag; etwas, das nicht erlernt werden konnte, indem man ständig andere menschliche Lehrer um Rat fragte, sondern das nur erlernt werden konnte, indem man sich über die Grenzen hinauswagte und in die Wildnis im eignen Kopf, die unbewußte Wildnis, vorstieß. So gesehen waren die Dichter immer 'Heiden', weswegen Blake sagte, daß Milton Parteigänger des Teufels gewesen sei, es aber nicht gewußt habe. Denn schließlich ist der Teufel überhaupt nicht der Teufel, sondern er ist der den Hirsch verkörpernde Schamanentänzer in Trois Frères, mit Hirschgeweih und einem Fell auf dem Rücken, und was er tut, hat mit der Fruchtbarkeit der Tiere im Frühling zu tun.

Ganz grundsätzlich ist daher die Frage: „wie bereitet man seinen Geist darauf vor, Sänger zu werden". Wie soll man seinen Geist darauf vorbereiten, Sänger zu sein. Eine Haltung der Offenheit, Versenkung, Dankbarkeit; plus Meditation, Fasten, ein wenig Leiden, einige Risse in den Alltagsverbindungen mit dem gesellschaftlichen Gefüge. Ich zitiere [. . .] die Papago-Indianer: „Ein Mann, dem der Sinn nach Gesang stand, dachte nicht an Worte und Melodien. Er dachte daran, wie er die Überirdischen erfreuen könnte. Er mußte ein guter Jäger oder ein guter Krieger sein. Vielleicht gefiel ihnen seine Art. Und eines Tages, im ganz normalen Schlaf, hörte er dann wohl Gesang. Er hört ein Lied, und er weiß, es ist der Habicht, der ihm etwas von den großen weißen Vögeln singt, die vom Meer landeinwärts fliegen.

from the ocean. Perhaps the clouds sing or the wind or the feathery red rain spider on its invisible rope. The reward of heroism is not personal glory nor riches. The reward is dreams. One who performs acts of heroism puts himself in contact with the supernatural. After that, and not before, he fasts and waits for a vision. The Papago holds to the belief that visions do not come to the unworthy, but to the worthy man who shows himself humble there comes a dream and the dream always contains a song."[3]

The symbolism of the muse, the goddess, is strong in our occidental tradition and it's also strong in the Sanskrit and Tamil traditions of India. The Chinese tradition is somewhat different but has very interesting contacts with a kind of muse point of view very early that became covered over: It's in Taoism, and within the emphasis on the female, the feminine, the spirit of the valley, the *yin*. Taoism being, following Dr. Joseph Needham's assessment of it in *Science and Civilization in China*, the largest single coherent chunk of matrilineal descent, mother consciousness-oriented, neolithic culture that went through the, so to speak, sound barrier of civilization in the Iron Age and came out the other side halfway intact. Thus through its whole political history it has been anti-feudal and anti-patriarchal, so much so that Dr. Needham says that in a way Taoism was a 2,000 year-long holding action for the Chinese communist revolution. Dr. Needham is a bio-chemist from England.

Our own mythology—mostly accepted on faith—is the scientific view of the universe. There's an interesting convergence that I want to develop a little bit now, which is delightful. It's the Gaia Hypothesis. The earth-goddess again. Two scientists, James Lovelock and Sidney Epton, in England, have done a paper called "The Quest for Gaia." Gaia, in Greek mythology, is the original earth-goddess sprung from Chaos, who produced Uranus, mated with Uranus, mothered Chronos, the Titans, the Cyclops and the Giants, and then the next generation was the first generation of gods.

Vielleicht singen die Wolken oder der Wind oder die fedrige rote Regenspinne an ihrem unsichtbaren Faden. Der Lohn der Heldenhaftigkeit ist nicht persönlicher Ruhm oder Reichtum. Der Lohn sind Träume. Jemand, der heldenhafte Taten vollbringt, stellt dadurch den Kontakt zum Übernatürlichen her. Danach, und nicht schon vorher, fastet er und wartet auf eine Vision. Der Papago glaubt fest daran, daß Visionen nicht zu den Unwürdigen kommen, vielmehr ist es der Würdige, der sich als demütig erweist, zu dem ein Traum kommt, und der Traum enthält stets ein Lied".[3]

Die Symbolik der Muse, der Göttin, ist in unserer abendländischen Tradition stark vertreten, und sie ist auch in den Sanskrit- und tamilischen Traditionen Indiens stark vertreten. Die chinesische Tradition ist etwas anders, aber hat in der Frühzeit sehr interessante Berührungspunkte mit der Vorstellung von einer Art Muse, die dann zugedeckt wurden: im Taoismus, und dort in der Betonung des Weiblichen, des Femininen, des Geistes des Tales, des *Yin*. Denn der Taoismus ist nach der Einschätzung Dr. Joseph Needhams in *Science and Civilization in China* das größte zusammenhängende Einzelstück aus dem matrilinearen Erbe, aus der auf das Mutterbewußtsein ausgerichteten neolithischen Kultur, das durch die — wenn man so sagen darf — Schallmauer der Zivilisation in die Eisenzeit hinüberwechselte und halbwegs intakt auf der anderen Seite herauskam. So ist er im gesamten Verlauf seiner politischen Geschichte anti-feudalistisch und anti-patriarchalisch gewesen, und zwar so stark, daß Dr. Needham meint, der Taoismus habe gewissermaßen 2000 Jahre lang die Stellung für die chinesische kommunistische Revolution gehalten. Dr. Needham ist ein englischer Biochemiker.

Unsere eigene Mythologie — meistens blind geglaubt — ist die naturwissenschaftliche Sicht des Universums. Es gibt da eine interessante Konvergenz, bei der ich etwas verweilen möchte, sie ist so wunderbar. Es ist die Gaia-Hypothese. Schon wieder die Erdgöttin. Zwei Wissenschaftler aus England, James Lovelock und Sidney Epton, haben einen Aufsatz mit dem Titel „The Quest for Gaia" [„Die Suche nach Gaia"] veröffentlicht. Gaia ist in der griechischen Mythologie die ursprüngliche Erdgöttin, die aus dem Chaos hervorging, Uranos hervorbrachte, sich mit ihm paarte und die Mutter von Chronos, den Titanen, den Zyklopen und den Giganten wurde, und die nächste Generation war dann die erste Generation der Götter.

The Gaia hypothesis is a biochemists' hypothesis, that the whole of the biosphere is one living organism which has strategically programmed its evolution for 3 billion years, including producing us. (Which may have been its one mistake.) [. . .] The atmosphere is the creation of life for its own uses. Hence, the planet earth looks like a nacreous shell from outer space such as that which Venus might have stepped out of.

Poetics of the earth. Concentrations of communication-energy result in language, certain kinds of compressions of language result in mythologies; compression of mythologies brings us to songs. "The transmission"—this is Dr. H. T. Odum—"the transmission of information is an important part of any complex system. Small energy flows that have high amplification factors have value in proportion to the energies they control. As the smallest of energy flows, information pathways may have the highest value of all when they open work gate valves on power circuits. The quality of this information, tiny energies in the right form, is so high that in the right control circuit it may obtain huge amplifications and control vast power flows."[4] In the great universe, the main "theme" of energy flow is in massive objects coming together realizing their own gravity. Solar radiation per square meter out in space is 1.395. 99.98% of the energy influx on the earth is solar. The tiniest fraction of that is captured by the chlorophyll of plant leaves. Here's the poetics: "Morowitz has presented the case, in thermodynamics, for the hypothesis that a steady flow of energy from the inexhaustible source of the sun to the unfillable sink of outer space, by way of the earth, is mathematically destined to cause the organization of matter into an increasingly ordered state. The resulting balancing act involves the ceaseless clustering of bonded atoms into molecules of higher and higher complexity and the emergence of cycles for the storage and release of energy. In a non-equilibrium steady state, which is postulated, the solar energy would not just flow to the earth and radiate away; it's thermodynamically inevitable that it must rearrange matter into symmetry, away from probability, against entropy, lifting it so to speak into a constantly changing condition of rearrangement and molecular ornamentation. If there were to be sounds to represent this process, they would have the arrangement of the Brandenburg concertos, but

Die Gaia-Hypothese ist eine Hypothese von Biochemikern, daß nämlich die gesamte Biosphäre ein einziger lebendiger Organismus sei, der seine Evolution über drei Milliarden Jahre hinweg strategisch programmiert habe, und damit auch unser Erscheinen. (Was vielleicht sein einziger Fehler war.) [. . .] Die Atmosphäre ist eine Schöpfung des Lebens für seinen eigenen Gebrauch. Deshalb sieht der Planet Erde vom Weltraum aus wie eine Perlmuschel aus, wie jene, aus der Venus hätte heraussteigen können.

Poetik der Erde. Die Bündelung von Kommunikationsenergie ergibt Sprache, bestimmte Arten der Sprachballung ergeben Mythologien; die Komprimierung der Mythologien führt uns zu den Liedern. „Die Übertragung von Information" — so Dr. H. T. Odum — „ist ein wichtiger Teil eines jeden komplexen Systems. Kleine Energieströme mit hohem Verstärkungsfaktor haben einen Wert in Proportion zu den Energien, die sie kontrollieren. Als die kleinsten Energieströme können Informationspfade den höchsten Wert von allen haben, wenn sie Schaltungen in Stromkreisen öffnen. Die Qualität dieser Information, winzige Energien in der richtigen Form, ist so hoch, daß sie im richtigen Steuer-Stromkreis gewaltige Verstärkungen erzielen und enorme Energieströme kontrollieren kann".[4] Im großen Universum ist das Haupt-'Thema' des Energieflusses, daß massive Objekte zusammenkommen und ihre Schwerkraft ausüben. Die Sonnenstrahlung pro Quadratmeter draußen im Weltraum ist 1.395. 99,98% der Energiezufuhr auf der Erde sind solaren Ursprungs. Nur der winzigste Teil davon wird vom Chlorophyll der Pflanzenblätter eingefangen. Hier ist die Poetik: „Morovitz hat im Bereich der Thermodynamik für die Hypothese argumentiert, daß ein stetiger Energiefluß von der unerschöpflichen Quelle der Sonne auf dem Weg über die Erde ins unfüllbare Becken des äußeren Weltraums mathematisch dazu bestimmt ist, die Organisation der Materie in immer geordneteren Zuständen herbeizuführen. Der resultierende Balanceakt impliziert die unaufhörliche Bündelung von gebundenen Atomen zu Molekülen immer höherer Komplexität und die Entstehung von Zyklen für die Speicherung und Freigabe von Energie. In einem nicht-ausgewogenen Dauerzustand, der vorausgesetzt wird, würde die Solarenergie nicht einfach zur Erde fließen und dann hinwegstrahlen; thermodynamisch gesehen ist es unausweichlich, daß sie Materie in Symmetrie umordnet, fort von der bloßen Wahrscheinlichkeit, gegen die Entropie, indem sie sie sozusagen zu einer im steten Wandel begriffenen Beschaffenheit des Rearrangements und der molekularen Ornamentierung emporhebt. Gäbe es Klänge, um diesen Vorgang darzustellen, so besäßen sie die Anordnung der Brandenburgischen Konzerte, aber

I'm open to wondering whether the same events are recalled by the rhythms of insects, the long pulsing runs of bird songs, the descants of whales, the modulated vibrations of millions of locusts in migration."[5]

That is, you know, on some subliminal level what we're tuned into—for our language, for our songs. It keeps bringing us back around to earth: I'm going to quote one which you all know. "Don Juan squatted in front of me. He caressed the ground gently. 'This is the predilection of the two warriors, this earth, this world. For a warrior there can be no greater love. Only if one loves this earth with unbending passion can one release one's sadness. A warrior is joyful because his love is unalterable and his beloved the earth embraces him and bestows on him gifts. This lovely being, which is alive to its last recesses and understands every feeling, soothed me, cured me of my pains and finally when I had understood my love for it, it taught me freedom.'"[6]

Now, looking at our poetry of North America—Turtle Island—in the light of the past, of other traditions, and this old new sense of the Earth, it seems to me that we are just beginning. It wasn't until the 3rd century A.D. in China that landscape poetry began to emerge, poetry which developed over a number of centuries and ultimately amplified, informed, explored the seasons, the rivers, the waterfalls, the mountains, creating a lore of reference and allusion to plants, each in their season, and the qualities of those seasons in relations to human affairs.

We're just starting, in the last ten years here, to begin to make songs that will speak for plants, mountains, animals and children. When you see your first deer of the day you sing your salute to the deer, or your first red-wing blackbird—I saw one this morning! Such poetries will be created by us as we reinhabit this land with people who know they belong to it; for whom "primitive" is not a word that means past, but *primary*, and *future*. They will be created as we learn to see, region by region, how we live specifically (plant life!) in each place. The poems will leap out past the automobiles and TV sets of today into the vastness of the Milky Way (visible only when the electricity is turned down), to richen and humanize the

ich frage mich durchaus, ob nicht dieselben Ereignissse in den Rhythmen der Insekten, den langen, pulsierenden Läufen des Vogelgesangs, dem Diskant der Wale, den modulierten Schwingungen von Millionen Heuschrecken auf der Wanderung anklingen".[5]

Eben darauf sind wir unterschwellig eingestimmt — für unsere Sprache, für unsere Lieder. Es bringt uns immer wieder zur Erde zurück: Ich zitiere jetzt einen, den Sie alle kennen. „Don Juan hockte vor mir. Er streichelte sanft über den Boden. 'Das ist die Favoritin der beiden Krieger, diese Erde, diese Welt. Für einen Krieger kann es keine größere Liebe geben. Nur wenn man diese Erde mit unablässiger Leidenschaft liebt, kann man seine Traurigkeit loslassen. Ein Krieger ist voll Freude, denn seine Liebe ist unveränderlich und seine Geliebte, die Erde, umarmt ihn und schenkt ihm Gaben. Dieses wunderschöne Wesen, das bis in seine letzten Winkel lebendig ist und jedes Gefühl versteht, hat mich getröstet, mir meine Schmerzen geheilt und schließlich, als ich meine Liebe zu ihm begriffen hatte, mich Freiheit gelehrt'".[6]

Wenn ich nun unsere Dichtung von Nordamerika — der Schildkröten-Insel — im Licht der Vergangenheit, anderer Traditionen und dieses alten neuen Sinnes für die Erde anschaue, dann scheint es mir, daß wir erst am Anfang stehen. Erst im dritten nachchristlichen Jahrhundert begann in China die Landschaftslyrik zu entstehen, Lyrik, die sich über etliche Jahrhunderte entwickelte und schließlich als Verstärker für die Jahreszeiten, die Flüsse, die Wasserfälle, die Berge wirkte, ihnen Informationsgehalt gab und sie erforschte, und die einen Überlieferungsschatz von Bezügen und Anspielungen auf die Pflanzen schuf, jede in ihrer Jahreszeit, und auf die Wesenszüge dieser Jahreszeiten in Relation zum menschlichen Treiben.

In den letzten zehn Jahren haben wir gerade erst angefangen, Lieder zu schaffen, die für die Pflanzen, die Berge, die Tiere und die Kinder sprechen sollen. Wenn man seinen ersten Hirsch am Morgen sieht, singt man ihm ein Grußlied, oder der ersten Rot-drossel — ich sah eine heute morgen! Solche Dichtungen werden von uns geschaffen werden, während wir dieses Land wiederbevölkern, mit Leuten, die wissen, daß sie zu ihm gehören; für die 'primitiv' kein Wort ist, das Vergangenheit bedeutet, sondern *primär* und *Zukunft*. Sie werden geschaffen werden, sobald wir, Region um Region, erkennen lernen, wie wir auf eine für jeden Ort spezifische Weise leben (das Leben der Pflanzen!). Die Gedichte werden aufsteigen, vorbei an den Autos und Fernsehapparaten von heute, in die Weite der Milchstraße (die man nur sieht, wenn weniger Lampen brennen), um die wissenschaftlichen Kosmologien zu

scientific cosmologies. These poesies to come will help us learn to be people of knowledge in this universe in community with the other people—non-human included—brothers and sisters.

Based on a talk given at the Ethnopoetics conference at the University of Wisconsin, Milwaukee, April 1975.

bereichern und zu humanisieren. Diese künftigen Poesien werden uns lernen helfen, Leute des Wissens in diesem Universum zu sein, in Gemeinschaft mit anderen Leuten — nichtmenschliche eingeschlossen —, Brüdern und Schwestern.

Überarbeitete Version eines Vortrags, der auf der Tagung für Ethnopoetik an der Universität von Wisconsin, Milwaukee, im April 1975 gehalten wurde

[Gekürzte Fassung]

Übersetzt von Helmbrecht Breinig

Gary Snyder

MANZANITA

Before dawn the coyotes
weave medicine songs
dream nets—spirit baskets—
milky way music
they cook young girls with
to be woman;
or the whirling dance of
striped boys—

At moon-set the pines are gold-purple
Just before sunrise.

The dog hastens into the undergrowth
Comes back panting
Huge, on the small dry flowers.

A woodpecker
Drums and echoes
Across the still meadow

One man draws, and releases an arrow
Humming, flat,
Missing a gray stump, and splitting
A smooth red twisty manzanita bough.

Manzanita the tips in fruit,
Clusters of hard green berries
The longer you look
The bigger they seem,

"little apples"

Gary Snyder

MANZANITA

Vor der Morgendämmerung weben die Koyoten
Medizingesänge
Traumnetze — Geisterkörbe —
Milchstraßenmusik
womit sie junge Mädchen rumkriegen
Frau zu sein;
oder den wirbelnden Tanz von
streifig bemalten jungen Männern —

Beim Monduntergang sind die Kiefern purpurgolden
Kurz vor Sonnenaufgang.

Der Hund hastet ins Unterholz
Kommt hechelnd zurück
Riesig, auf den kleinen trockenen Blumen.

Ein Specht
Trommelt und wirft sein Echo
Über die stille Wiese

Ein einzelner Mann spannt, und entläßt einen Pfeil
Sirrend, flach,
Er verfehlt einen grauen Baumstumpf und spaltet
Einen glatten roten verdrehten Manzanitazweig.

Manzanita die Spitzen tragen Früchte,
Harte grüne Beeren in Trauben
Je länger man hinsieht
Desto größer scheinen sie,

„kleine Äpfel"

Ü: H. Breinig

Jack Kerouac

ESSENTIALS OF SPONTANEOUS PROSE

SET-UP The object is set before the mind, either in reality, as in sketching (before a landscape or teacup or old face) or is set in the memory wherein it becomes the sketching from memory of a definite image-object.

PROCEDURE Time being of the essence in the purity of speech, sketching language is undisturbed flow from the mind of personal secret idea-words, *blowing* (as per jazz musician) on subject of image.

METHOD No periods separating sentence-structures already arbitrarily riddled by false colons and timid usually needless commas—but the vigorous space dash separating rhetorical breathing (as jazz musician drawing breath between outblown phrases)—"measured pauses which are the essentials of our speech"—"divisions of the *sounds* we hear"—"time and how to note it down." (William Carlos Williams)

SCOPING Not "selectivity" of expression but following free deviation (association) of mind into limitless blow-on-subject seas of thought, swimming in sea of English with no discipline other than rhythms of rhetorical exhalation and expostulated statement, like a fist coming down on a table with each complete utterance, bang! (the space dash)—Blow as deep as you want—write as deeply, fish as far down as you want, satisfy yourself first, then reader cannot fail to receive telepathic shock and meaning-excitement by same laws operating in his own human mind.

Jack Kerouac

ESSENTIALIA DER SPONTANEN PROSA

SET-UP Das Objekt wird vor dem geistige Auge plaziert, entweder in der Realität, wie beim Zeichnen (angesichts einer Landschaft oder einer Teetasse oder eines alten Gesichts) oder es wird im Gedächtnis aufgebaut, wo es zum Zeichnen eines bestimmten Bildobjektes nach der Erinnerung wird.

VORGEHEN Da Zeit für die Reinheit der Sprache essentiell ist, bedeutet Sprachskizzieren das ungestörte Ausströmen von persönlichen, geheimen Ideen-Worten aus dem Bewußtsein, ein *Blasen* (wie beim Jazzmusiker), das den Bildgegenstand umspielt.

METHODE Keine Punkte, um Satzstrukturen abzutrennen, die bereits arbiträr durchschossen sind durch falsche Doppelpunkte und ängstliche, meist unnötige Kommas — sondern der energische Abstands-Gedankenstrich, durch den das rhetorische Atmen unterbrochen wird (wie beim Jazzmusiker, der zwischen geblasenen Phrasen Luft holt) — „bemessene Pausen, die die Essentialia unserer Sprache sind" — „Trennungen der *Töne*, die wir hören" — „Zeit und wie man sie notiert". (William Carlos Williams)

REICHWEITE Nicht 'Selektivität' des Ausdrucks, sondern freien Abschweifungen des Geistes folgen (Assoziation) in grenzenlose, Themen umspielende Gedankenmeere, im Englisch-Meer schwimmen mit keiner anderen Disziplin als den Rhythmen des rhetorischen Ausatmens und der energischen Aussage, so wie eine Faust auf den Tisch niederfährt bei jeder vollständigen Äußerung, wumm! (der Abstands-Gedankenstrich) — Blas' so tief wie du willst — schreib' so tief, fisch' so tief 'runter wie du willst, stell' zuerst dich zufrieden, dann kann der Leser nicht umhin, telepathischen Schock und Bedeutungs-Aufregung abzubekommen nach denselben Mechanismen, die in seinem eigenen menschlichen Gehirn am Werk sind.

LAG IN PROCEDURE No pause to think of proper word but the infantile pileup of scatological buildup words till satisfaction is gained, which will turn out to be a great appending rhythm to a thought and be in accordance with Great Law of timing.

TIMING Nothing is muddy that *runs in time* and to laws of *time* —Shakespearian stress of dramatic need to speak now in own unalterable way or forever hold tongue—*no revisions* (except obvious rational mistakes, such as names or *calculated* insertions in act of not writing but *inserting).*

CENTER OF INTEREST Begin not from preconceived idea of what to say about image but from jewel center of interest in subject of image at *moment* of writing, and write outwards swimming in sea of language to peripheral release and exhaustion—Do not afterthink except for poetic or P.S. reasons. Never afterthink to "improve" or defray impressions, as, the best writing is always the most painful personal wrung-out tossed from cradle warm protective mind—tap from yourself the song of yourself, *blow!—now!—your* way is your only way—"good"—or "bad"—always honest, ("ludicrous"), spontaneous, "confessional" interesting, because not "crafted." Craft *is* craft.

STRUCTURE OF WORK Modern bizarre structures (science fiction, etc.) arise from language being dead, "different" themes give illusion of "new" life. Follow roughly outlines in outfanning movement over subject, as river rock, so mindflow over jewel-center need (run your mind over it, *once*) arriving at pivot, where what was dim-formed "beginning" becomes sharp-necessitating "ending" and language shortens in race to wire of time-race of work, following laws of Deep Form, to conclusion, last words, last trickle—Night is The End.

VERZÖGERUNG BEIM VERFAHREN Keine Pause, um's richtige Wort auszudenken, sondern das kindliche Anhäufen skatologisch aufeinandergebauter Wörter bis Befriedigung erreicht ist, was — wie sich herausstellen wird — als großer Rhythmus an einen Gedanken gehängt ist und in Einklang mit GROSSEM GESETZ des Timing steht.

TIMING Nichts, was *in der Zeit* und in den Gesetzen der *Zeit* abläuft, ist verworren — Shakespearesche Betonung dramatischer Notwendigkeit jetzt in eigener unveränderlicher Weise zu sprechen oder fortan den Mund zu halten — *keine Überarbeitungen* (außer offensichtliche rationale Fehler wie Namen oder *absichtliche* Einfügungen durch den Akt nicht des Schreibens sondern des *Einfügens.*)

MITTELPUNKT DES INTERESSES Beginne nicht mit einer vorgefaßten Vorstellung dessen, was du über's Bild sagen willst, sondern beim Kristallkern deines Interesses am Thema des Bildes im *Moment* des Schreibens, und schreib' nach außen im Sprachmeer schwimmend hin zur peripheren Freisetzung und Erschöpfung — Keine Nachgedanken außer aus poetischen oder P. S.-Gründen. Keine Nachgedanken, um Eindrücke zu 'verbessern' oder zu beschwichtigen, denn die beste Literatur ist immer die schmerzlichste, am persönlichsten abgerungene, aus der Wiege des warmen, beschützenden Geistes geworfen — zapf' dein Lied aus dir selbst, *blas'! — jetzt! — dein* Weg ist dein einziger Weg — 'gut' — oder 'schlecht' — immer ehrlich, ('lächerlich'), spontan, von 'Bekenntnis'-Interesse, da nicht 'gedrechselt'. Handwerk *ist* Handwerk.

WERKSTRUKTUR Moderne, bizarre Strukturen (Science-fiction etc.) entstehen, wenn Sprache tot ist, 'andere' Topoi lassen Illusion von 'neuem' Leben entstehen. Folge in etwa Umrissen ausfächernder Bewegung über Thema, wie Flußfels so Geistesfluß über Kristallkernbedarf (laß deine Gedanken darüberschießen, *einmal nur*), komm' am Dreh- und Angelpunkt raus, wo, was als 'Anfang' verschwommen war, als 'Ende' glasklar-notwendig wird, und die Sprache verkürzt sich im Rennen zum Telegramm des Zeit-Rennens des Werkes, folgt Gesetzen der TIEFEN FORM, bis zum Abschluß, letzten Worten, letztem Tröpfeln — NACHT ist DAS ENDE.

MENTAL STATE If possible write "without consciousness" in semi-trance (as Yeats' later "trance writing") allowing subconscious to admit in own uninhibited interesting necessary and so "modern" language what conscious art would censor, and write excitedly, swiftly, with writing-or-typing-cramps, in accordance (as from center to periphery) with laws of orgasm, Reich's "beclouding of consciousness." *Come* from within, out—to relaxed and said.

Evergreen Review 2: 5, 1958

BEWUSSTSEINSZUSTAND Wenn möglich, schreib' 'ohne Bewußt-Sein' in Halbtrance (wie Yeats' späteres 'Trance-Schreiben'), und erlaub' dem Unterbewußtsein, in eigene, hemmungslose, interessante, notwendige und so 'moderne' Sprache hineinzulassen, was bewußte Kunst zensieren würde, und schreibe aufgeregt, schnell, mit Schreib- oder Tippkrämpfen, nach den (also vom Zentrum zur Peripherie hin) Gesetzen des Orgasmus, Reichs „Bewußtseinstrübung". Ergieß dich von innen, nach außen — zum entspannt und gesagt.

Übersetzt von Gabriele Müller

Allen Ginsberg

NOTES FOR *HOWL AND OTHER POEMS*

By 1955 I wrote poetry adapted from prose seeds, journals, scratchings, arranged by phrasing or breath groups into little short-line patterns according to ideas of measure of American speech I'd picked up from W. C. Williams' imagist preoccupations. I suddenly turned aside in San Francisco, unemployment compensation leisure, to follow my romantic inspiration—Hebraic-Melvillian bardic breath. I thought I wouldn't write a *poem*, but just write what I wanted to without fear, let my imagination go, open secrecy, and scribble magic lines from my real mind—sum up my life—something I wouldn't be able to show anybody, write for my own soul's ear and a few other golden ears. So the first line of *Howl*, "I saw the best minds," etc. the whole first section typed out madly in one afternoon, a huge sad comedy of wild phrasing, meaningless images for the beauty of abstract poetry of mind running along making awkward combinations like Charlie Chaplin's walk, long saxophone-like chorus lines I knew Kerouac would hear the *sound* of—taking off from his own inspired prose line really a new poetry.

I depended on the word "who" to keep the beat, a base to keep measure, return to and take off from again onto another streak of invention: "who lit cigarettes in boxcars boxcars boxcars," continuing to prophesy what I really knew despite the drear consciousness of the world: "who were visionary indian angels." Have I really been attacked for this sort of joy? So the poem got serious, I went on to what my imagination believed true to Eternity (for I'd had a beatific illumination years before during which I'd heard Blake's ancient voice & saw the universe unfold in my brain), & what my memory could reconstitute of the data of celestial experience.

But how sustain a long line of poetry (lest it lapse into prosaic)? It's natural inspiration of the moment that keeps it moving, disparate thinks put down

Allen Ginsberg

ANMERKUNGEN ZU *HOWL AND OTHER POEMS*

Um 1955 schrieb ich Gedichte, die aus Adaptationen von Prosa-Saatkörnern, Tagebüchern und Kritzeleien bestanden und nach Ausdrucks- und Atemeinheiten in kleine Kurzzeilenmuster eingeteilt waren, gemäß Vorstellungen über das lyrische Maß der amerikanischen Sprache, die ich aus W.C.Williams' imagistischen Voreingenommenheiten übernommen hatte. In San Francisco kam ich plötzlich davon ab, Arbeitslosigkeit-Kompensation-Muße, um meinen romantischen Inspirationen zu folgen — hebräisch-Melvilleschem Bardenodem. Ich dachte mir, ich würde kein *Gedicht* schreiben, sondern würde einfach schreiben, was ich wollte, ohne Angst, würde meiner Phantasie freien Lauf lassen, Geheimes offenlegen und magische Zeilen aus meinem wahren Innern herauskritzeln — mein Leben zusammenfassen — schreiben, was ich niemandem zeigen könnte, schreiben für das Ohr meiner eigenen Seele und für ein paar andere goldene Ohren. Daher die erste Zeile von *Howl*, „Ich sah die besten Köpfe" etc., der gesamte erste Teil an einem Nachmittag wie besessen runtergetippt, eine gewaltige traurige Komödie wilder Formulierungen, sinnfreie Bilder für die Schönheit abstrakt-mentaler Lyrik, die dahinfließt, unbeholfene Kombinationen produziert wie der Gang Charlie Chaplins, lange saxophonähnliche Refrainzeilen, deren *Klang* Kerouac ohne Zweifel hören würde — ausgehend von seiner eigenen inspirierten Prosazeile, eine wirklich neue Lyrik.

Ich stützte mich auf das Wörtchen „who" [die], um den Takt aufrechtzuerhalten, eine Grundlage für das Maß, um dahin zurückzukehren und davon wieder aufzubrechen zu einem weiteren Ideenstrahl: „die Zigaretten anzündeten in Güterwagen, Güterwagen, Güterwagen", und fuhr dabei fort zu prophezeien, was ich trotz des trüben Bewußtseins der Welt wirklich wußte: „die visionäre indische Engel waren". Bin ich wirklich wegen dieser Art der Freude angegriffen worden? Somit wurde das Gedicht ernst, ich wandte mich dem zu, was meine Imagination als für alle EWIGKEIT gültige Wahrheit ansah (Jahre zuvor hatte ich nämlich eine himmlische Erleuchtung, bei der ich Blakes uralte Stimme hörte & das Universum sich in meinem Gehirn entfalten sah) & was mein Gedächtnis von den Daten der himmlischen Erfahrung rekonstruieren konnte.

Aber wie erhält man eine lange Gedichtzeile (damit sie nicht ins Prosaische abfällt)? Es ist die natürliche Inspiration des Augenblicks, die sie in Bewegung hält,

together, shorthand notations of visual imagery, juxtapositions of hydrogen jukebox—abstract haikus sustain the mystery & put iron poetry back into the line: the last line of "Sunflower Sutra" is the extreme, one stream of single word associations, summing up. Mind is shapely, Art is shapely. Meaning Mind practiced in spontaneity invents forms in its own image & gets to Last Thoughts. Loose ghosts wailing for body try to invade the bodies of living men. I hear ghostly Academics in Limbo screeching about form.

Ideally each line of *Howl* is a single breath unit. Tho in this recording it's not pronounced so, I was exhausted at climax of 3 hour Chicago reading with Corso & Orlovsky. My breath is long—that's the Measure, one physical-mental inspiration of thought contained in the elastic of a breath. It probably bugs Williams now, but it's a natural consequence, my own heightened conversation, not cooler average-dailytalk short breath. I got to mouth more madly this way.

So these poems are a series of experiments with the formal organization of the long line. Explanations follow. I realized at the time that Whitman's form had rarely been further explored (improved on even) in the U.S. Whitman always a mountain too vast to be seen. Everybody assumes (with Pound?) (except Jeffers) that his line is a big freakish uncontrollable necessary prosaic goof. No attempt's been made to use it in the light of early XX Century organization of new speech-rhythm prosody to *build up* large organic structures.

I had an apt on Nob Hill, got high on Peyote, & saw an image of the robot skullface of Moloch in the upper stories of a big hotel glaring into my window; got high weeks later again, the Visage was still there in red smokey downtown Metropolis, I wandered down Powell Street muttering, "Moloch Moloch" all night & wrote *Howl* II nearly intact in cafeteria at foot of Drake Hotel, deep in the hellish vale. Here the long line is used as a stanza form broken within into exclamatory units punctuated by a base repetition, Moloch.

ungleiche Gedankensplitter zusammen niedergeschrieben, Kürzel für visuelle Bilder, Gegenüberstellungen von Wasserstoff-Musikbox, — abstrakte Haikus halten das Geheimnis aufrecht & bringen die eiserne Dichtung zurück auf eine Linie: die letzte Zeile von „Sunflower Sutra" ist das Extrem, ein einziger Strom von einzelnen Wortassoziationen, der alles zusammmenfaßt. GEIST ist wohlgeformt, KUNST ist wohlgeformt. SINNSTIFTENDER GEIST, geübt in Spontaneität, erfindet Formen nach seinem eigenen Bild & erreicht die LETZTEN GEDANKEN. Gespenster, frei im Raum nach Körper jammernd, versuchen, die Körper lebender Menschen zu besetzen. Ich höre geisterhafte AKADEMIKER in der VORHÖLLE über die Form kreischen.

Im Idealfall bildet jede Zeile von *Howl* eine Atemeinheit. Obwohl das bei dieser Aufnahme nicht so deutlich wird — ich war erschöpft auf dem Höhepunkt einer Drei-Stunden-Lesung in Chicago mit Corso & Orlovsky. Mein Atem ist lang — das ist das MASS, eine körperlich-geistige Gedankeninspiration zusammengehalten im elastischen Band eines Atemzuges. Wahrscheinlich nervt das Williams heute, aber das ist eine natürliche Folge, meine eigene gesteigerte Konversationsweise, nicht die coolere durchschnittstägliche Gesprächskurzatmigkeit. Daher muß ich heftiger deklamieren.

Diese Gedichte stellen also eine Versuchsreihe zum formalen Aufbau der Langzeile dar. Erklärungen folgen. Damals wurde mir bewußt, daß Whitmans Form bisher in den Vereinigten Staaten kaum weiter erkundet worden war (oder auch nur verbessert). Whitman schon immer ein zu gewaltiger Berg, um ihn ganz in den Blick zu bekommen. Jeder nimmt an (mit Pound?) (außer Jeffers), daß seine Zeile ein großer ausgeflippter unkontrollierbarer notwendiger prosaischer Bockmist ist. Es wurde nie versucht, sie im Licht der Ordnungsprinzipien der neuen Sprach-Rhythmus-Prosodie des frühen 20. Jahrhunderts zu benutzen, um großangelegte, organische Strukturen *aufzubauen.*

Ich hatte eine Wohnung in Nob Hill, ich war auf einem Peyote-Trip & sah ein Bild des Roboter-Totenkopfgesichtes von MOLOCH aus den oberen Geschossen eines großen Hotels in mein Fenster hineinstarren; Wochen später, wieder high, war die VISAGE immer noch da, im roten rauchigen Stadtzentrum von METROPOLIS; ich wanderte die Powell Street entlang, murmelte die ganze Nacht „MOLOCH, MOLOCH" & schrieb *Howl* II fast vollständig in 'ner Cafeteria am Fuß des Drake Hotels tief unten im höllischen Tal. Hier wird die lange Zeile als Strophenform verwendet, die in sich in exklamatorische Einheiten unterteilt ist, die durch eine Grundrepetition, MOLOCH, akzentuierend unterbrochen werden.

The rhythmic paradigm for Part III was conceived & half-written same day as the beginning of *Howl*, I went back later & filled it out. Part I, a lament for the Lamb in America with instances of remarkable lamblike youths; Part II names the monster of mental consciousness that preys on the Lamb; Part III a litany of affirmation of the Lamb in its glory: "O starry spangled shock of Mercy." The structure of Part III, pyramidal, with a graduated longer response to the fixed base.

A lot of these forms developed out of an extreme rhapsodic wail I once heard in a madhouse. Later I wondered if short quiet lyrical poems could be written using the long line. "Cottage in Berkeley" & "Supermarket in California" (written same day) fell in place later that year. Not purposely, I simply followed my Angel in the course of compositions.

What if I just simply wrote, in long units & broken short lines, spontaneously noting prosaic realities mixed with emotional upsurges, solitaries? "Transcription of Organ Music" (sensual data), strange writing which passes from prose to poetry & back, like the mind.

What about poem with rhythmic buildup power equal to *Howl* without use of repeated base to sustain it? "The Sunflower Sutra" (composition time 20 minutes, me at desk scribbling, Kerouac at cottage door waiting for me to finish so we could go off somewhere party) did that, it surprised me, one long Who . . .

Last, the Proem to *Kaddish* (NY 1959 work)—finally, completely free composition, the long line breaking up within itself into short staccato breath units—notations of one spontaneous phrase after another linked within the line by dashes mostly: the long line now perhaps a variable stanzaic unit, measuring groups of related ideas, marking them—a method of notation. Ending with a hymn in rhythm similar to the synagogue death lament. Passing into dactyllic? says Williams? Perhaps not: at least the ear hears itself in Promethian natural measure, not in mechanical count of accent.

I used Chicago Big Table readings (Jan. 1959) of *Howl*, "Sunflower" and *Kaddish* on this record because they're the best I can find. Though the tapes were

Das rhythmische Paradigma für Teil III wurde am selben Tag entworfen & zur Hälfte fertiggeschrieben wie der Anfang von *Howl*, ich ging später wieder daran & füllte es aus. Teil I, ein Klagelied für das LAMM in Amerika mit Beispielen von bemerkenswerten lammähnlichen Jünglingen; Teil II benennt das Monster des mentalen Bewußtseins, das am LAMM zehrt; Teil III eine Litanei der Bestätigung des LAMMS in seiner Herrlichkeit: „Oh mit Sternen übersäter Schock der BARMHERZIGKEIT". Die Struktur von Teil III, pyramidenhaft, mit einer abgestuft längerwerdenden Erwiderung zur festen Basis.

Viele dieser Formen entwickelten sich aus einem extrem rhapsodischen Klagegeheul, das ich einst in einem Irrenhaus hörte. Später fragte ich mich, ob kurze, ruhige, lyrische Gedichte unter Verwendung der Langzeile geschrieben werden könnten. „Cottage in Berkeley" & „Supermarket in California" (am gleichen Tag geschrieben) fügten sich später in jenem Jahr ein. Nicht vorsätzlich, ich folgte einfach meinem ENGEL während des Dichtens.

Warum sollte ich nicht einfach schreiben, in langen Einheiten & gebrochenen Kurzzeilen, und dabei spontan prosaische Realitäten festhalten, vermischt mit emotionaler Eskalation, Einsiedlereien. „Transcription of Organ Music" (Sinnesdaten), eigenartiges Geschreibe, das von Prosa zu Lyrik & zurück wechselt wie das Bewußtsein.

Warum kein Gedicht mit der gleichen rhythmischen Steigerungskraft wie *Howl* ohne Verwendung einer tragenden Grundrepetition? „The Sunflower Sutra" war so eines (Dauer der Niederschrift 20 Minuten, ich kritzelnd am Schreibtisch, Kerouac an der Tür des Holzhauses, er wartete, daß ich fertig würde, damit wir weg könnten irgendwohin auf'ne Party), es überraschte mich, ein einziges langes DIE ...

Zuletzt das Proömium zu *Kaddish* (New Yorker Arbeit 1959) — endlich völlig freie Komposition, die Langzeile zerfällt in kurze stakkatohafte Atemeinheiten — Notationen eines spontanen Satzes nach dem anderen, innerhalb der Zeile meist durch Gedankenstriche verbunden: die Langzeile jetzt vielleicht eine variable strophische Einheit, die Gruppen von zusammengehörenden Ideen Maß verleiht, sie markiert — eine Notationsmethode. Endend mit einer Hymne, im Rhythmus ähnlich der Synagogen-Totenklage. In den Daktylus übergehend? sagt Williams? Vielleicht doch nicht: zumindest hört sich das Ohr selbst in kreativ-prometheischem, natürlichem Maß, nicht im mechanischen Zählen der Betonung.

Ich benutzte die Chicagoer Big Table-Lesungen (Jan. 1959) von *Howl*, „Sunflower" und *Kaddish* für diese Platte, da sie die besten sind, die ich finden

coarse. And hope the reproduction of that reading will permanently give lie to much philistine slander by the capitalist press and various brain-washed academies. And convince the Lamb. I tried recording *Howl* under better mechanical conditions in studio but the spirit wasn't in me by then. I'm not in control. The rest of the poems were recorded in June '59 Fantasy Studios in SF. "Footnote to *Howl*" may seem sick and strange, I've included it because I trust it will be heard in Heaven, though some cruel ear in U.S. may mock. Let it be raw, there is beauty. These are recorded as best I can now, though with scared love, imperfect to an angelic trumpet in mind, I quit reading in front of live audiences for while. I began in obscurity to communicate a live poetry, it's become more a trap and duty than the spontaneous ball it was first.

A word on Academies; poetry has been attacked by an ignorant & frightened bunch of bores who don't understand how it's made, & the trouble with these creeps is they wouldn't know Poetry if it came up and buggered them in broad daylight.

A word on the Politicians: my poetry is Angelical Ravings, & has nothing to do with dull materialistic vagaries about who should shoot who. The secrets of individual imagination—which are transconceptual & non-verbal—I mean unconditioned Spirit—are not for sale to this consciousness, are of no use to this world, except perhaps to make it shut its trap & listen to the music of the Spheres. Who denies the music of the spheres denies poetry, denies man, & spits on Blake, Shelley, Christ & Buddha. Meanwhile have a ball. The universe is a new flower. America will be discovered. Who wants a war against roses will have it. Fate tells big lies, & the gay Creator dances on his own body in Eternity.

Independence Day 1959

Liner note, record label of Fantasy 7006, 1959

kann. Obwohl die Bänder schlecht waren. Und hoffe, die Reproduktion jener Lesung wird dauerhaft viel philisterhafte Verleumdung durch die kapitalistische Presse und diverse hirngewaschene Akademien widerlegen. Und das LAMM überzeugen. Ich versuchte, *Howl* unter besseren technischen Bedingungen im Studio aufzunehmen, aber der Geist war nicht in mir zu jener Stunde. Ich kann das nicht steuern. Die restlichen Gedichte wurden im Juni '59 in San Francisco in den Fantasy Studios aufgenommen. Die „Footnote to *Howl*" mag krankhaft und seltsam erscheinen, ich habe sie mitveröffentlicht, weil ich darauf vertraue, daß sie im HIMMEL gehört wird, wenn auch das ein oder andere grausame Ohr in den USA spotten mag. Bei aller Ungeschliffenheit gibt es doch Schönheit. Sie sind aufgenommen, so gut ich es derzeit kann, wenngleich mit ängstlicher Liebe und der Engelstrompete im Kopf gegenüber ungenügend, fürs erste habe ich aufgehört, vor Publikum zu lesen. Als Unbekannter begann ich, den Leuten eine lebendige Lyrik zu vermitteln; das ist inzwischen mehr zu einer Falle und einer Pflicht geworden als zu dem spontanen Rausch, der es am Anfang war.

Ein Wort zur Akademia; die Lyrik ist von einem ignoranten & ängstlichen Haufen von Langeweilern angegriffen worden, die nicht verstehen, wie sie zustandekommt, & das Problem mit diesen Kotzbrocken ist, daß sie LYRIK nicht mal erkennen würden, wenn sie am hellichten Tag auf sie zukäme und es ihnen von hinten besorgte.

Ein Wort zu den POLITIKERN: meine Gedichte sind ENGELSDELIRIEN & haben nichts mit stumpfsinnigem, materialistischem Sinnieren darüber zu tun, wer wen erschießen sollte. Die Geheimnisse der individuellen Imagination — die transkonzeptuell & nicht-verbal sind — ich meine den unkonditionierten GEIST — sind nicht zu kaufen für dieses Bewußtsein, sind für diese Welt von keinem Nutzen, außer vielleicht, um sie dazu zu bringen, ihr Maul zu halten & der SPHÄRENMUSIK zu lauschen. Wer die Sphärenmusik leugnet, leugnet die Lyrik, leugnet den Menschen & spuckt auf Blake, Shelley, Christus & Buddha. Einstweilen viel Spaß! Das Universum ist eine neue Blume. Amerika wird entdeckt werden. Wer einen Krieg gegen Rosen will, wird ihn bekommen. Das Schicksal erzählt große Lügen, & der schwule SCHÖPFER tanzt auf seinem eigenen Körper in alle EWIGKEIT.

Unabhängigkeitstag 1959

Übersetzt von Beate Miedler

Allen Ginsberg

HOW *KADDISH* HAPPENED

First writing on *Kaddish* was in Paris '58, several pages of part IV which set forth a new variation on the litany form used earlier in *Howl*—a graduated lengthening of the response lines, so that the *Howl* litany looks like a big pyramid on the page. *Kaddish* IV looks like three little pyramids sitting one on top of another, plus an upside-down pyramid mirror-reflected at the bottom of the series. Considered as breath, it means the vocal reader has to build up the feeling-utterance three times to climax, and then, as coda, diminish the utterance to shorter and shorter sob. The first mess of composition had all these elements, I later cut it down to look neat and exact. (Further extension of this form, litany, can be found in poem 4 years later, "The Change.")

Sometime a year later in New York I sat up all night with a friend who played me Ray Charles genius classics—I'd been in Europe two winters and not heard attentively before—also we chippied a little M and some then new-to-me meta-amphetamine—friend showed me his old bar-mitzvah book of Hebrew ritual & read me central Kaddish passages—I walked out in early blue dawn on to 7th Avenue & across town to my Lower East Side apartment—New York before sunrise has its own celebrated hallucinatory unreality. In the country getting up with the cows and birds hath Blakean charm, in the megalopolis the same nature's hour is a science fiction hell vision, even if you're a milkman. Phantom factories, unpopulated streets out of Poe, familiar nightclubs bookstores groceries dead.

I got home and sat at desk with desire to write—a kind of visionary urge that's catalyzed by all the strange chemicals of the City—but had no idea what Prophecy was at hand—poetry I figured. I began quite literally assembling recollection data taken from the last hours—"Strange now to think of you gone without corsets and eyes while I walk etc." I wrote on several pages till I'd reached a climax, covering fragmentary recollections of key scenes with my mother ending with a death-prayer

Allen Ginsberg

WIE *KADDISH* PASSIERTE

Zum erstenmal schrieb ich 1958 in Paris an *Kaddish*, einige Seiten von Teil IV, die eine neue Variante der bereits früher in *Howl* verwendeten Litaneiform präsentierten — eine abgestufte Verlängerung der Antwortzeilen, mit dem Effekt, daß die *Howl*-Litanei auf der Buchseite wie eine große Pyramide aussieht. *Kaddish* IV wirkt wie drei kleine aufeinanderstehende Pyramiden, plus eine umgedrehte Pyramide spiegelverkehrt am Ende der Serie. In Bezug auf den Atem bedeutet dies, der Rezitierende muß die Gefühls-Äußerung dreimal auf einen Höhepunkt hin aufbauen, und dann, als Coda, die Äußerung auf ein immer kürzer werdendes Schluchzen reduzieren. Der erste Wust der Komposition hatte all diese Elemente, später kürzte ich, damit es ordentlich und exakt aussah. (Eine weitere Ausweitung dieser Form, der Litanei, ist im Gedicht „The Change" vier Jahre später zu finden.)

Etwa ein Jahr später in New York saß ich eine Nacht lang mit einem Freund wach, der mir die genialen Klassiker von Ray Charles vorspielte — ich hatte zwei Winter in Europa verbracht und sie zuvor noch nicht aufmerksam gehört — wir knabberten auch ein bißchen M und dann mir neue Meta-Amphetamine — 'n Freund zeigte mir sein altes Bar-Mizva-Buch der hebräischen Rituale & las mir zentrale Kaddisch-Passagen vor — ich ging hinaus in die blaue Morgendämmerung auf der Seventh Avenue & quer durch die Stadt zu meiner Lower East Side-Wohnung — New York vor Sonnenaufgang besitzt eine ihm eigene, berühmte, halluzinatorische Unwirklichkeit. Auf dem Lande hat das Aufstehen mit den Kühen und Vögeln einen Blakeschen Zauber, dieselbe Naturstunde in der Megalopolis ist eine sciencefictionhafte Höllenvision, sogar für einen Milchmann. Phantomfabriken, unbevölkerte Straßen wie aus Poe, vertraute Nachtclubs Buchhandlungen Lebensmittelläden tot.

Ich kam nach Hause und saß mit Schreiblust am Tisch — einer Art visionärem Drang, katalysiert durch die vielen fremdartigen Chemikalien der City — aber hatte keine Ahnung, welche PROPHEZEIUNG bereitstand — Lyrik, dachte ich. Ich begann ganz wörtlich Erinnerungsdaten aus den letzten Stunden zusammenzusetzen — „Eigenartig, jetzt daran zu denken, daß du weg bist ohne Korsagen und Augen während ich gehe etc." Ich schrieb auf mehreren Blättern nacheinander, bis ich einen Höhepunkt erreichte, erfaßte dabei fragmentarische Erinnerungen an Schlüsselszenen mit

imitating the rhythms of the Hebrew Kaddish—"Magnificent, Mourned no more, etc."

But then I realized that I hadn't gone back and told the whole secret family-self tale—my own one-and-only eternal child-youth memories which no one else could know—in all its eccentric detail. I realized that it would seem odd to others, but *family* odd, that is to say, familiar—everybody has crazy cousins and aunts and brothers.

So I started over again into narrative—"this is release of particulars"—and went back chronologically, sketching in broken paragraphs all the first recollections that rose in my heart—details I'd thought of once, twice often before—embarrassing scenes I'd half amnesiaized—hackle-raising scenes of the long black beard around the vagina—Images that were central to my own existence such as the mass of scars on my mother's plump belly—all archetypes.

Possibly subjective archetypes, but archetype is archetype, and properly articulated subjective archetype is universal.

I sat at same desk from six AM Saturday to ten PM Sunday night writing on without moving my mind from theme except for trips to the bathroom, cups of coffee and boiled egg handed into my room by Peter Orlovsky (Peter the nurse watching over his beloved madman), and a few dexedrine tablets to renew impulse. After the twentieth hour attention wandered, the writing became more diffuse, dissociations more difficult to cohere, the unworldly messianic spurts more awkward, but I persevered till completing the chronological task. I got the last detail recorded including my mother's death-telegram. I could go back later & clean it up.

I didn't look at the handwritten pages for a week—slept several days—and when I reread the mass I was defeated, it seemed impossible to clean up and revise, the continuous impulse was there messy as it was, it was a patient scholar's task to figure how it could be more shapely.

meiner Mutter und schloß in einem Totengebet, das die Rhythmen des hebräischen Kaddisch imitierte — „PRACHTVOLL, nicht mehr BETRAUERT, etc."

Aber dann wurde mir klar, daß ich nicht zurückgegangen war und die ganze geheime Familie-Selbst-Geschichte erzählt hatte — meine eigenen einzig-einmaligen ewigen Kind-Jugend-Erinnerungen, die niemand sonst kennen konnte — in allen ihren exzentrischen Details. Es wurde mir bewußt, daß sie anderen eigenartig erscheinen würden, aber *familien*-eigenartig, das heißt familiär — jeder hat verrückte Cousins und Tanten und Brüder.

Deshalb fing ich nochmals mit dem Erzählen an — „dies ist eine Freigabe von Einzelheiten" — und ging chronologisch zurück, skizzierte in gebrochenen Abschnitten all die ersten Erinnerungen, die in meinem Herzen emporstiegen, — Einzelheiten, an die ich einmal, zweimal, oft zuvor gedacht hatte — peinliche Szenen, die ich halb amnesiert hatte — nackenhaarsträubende Szenen vom langen schwarzen Bart rund um die Vagina — BILDER, die zentral waren für meine eigene Existenz, wie die vielen Narben auf dem runden Bauch meiner Mutter — alles Archetypen.

Möglicherweise subjektive Archetypen, aber Archetyp ist Archetyp, und richtig formuliert ist ein subjektiver Archetyp universal.

Ich saß an besagtem Schreibtisch von Samstag sechs Uhr früh bis zehn Uhr abends am Sonntag und schrieb immer weiter, ohne meine Gedanken abschweifen zu lassen außer bei Klogängen, Kaffee und gekochten Eiern, die mir von Peter Orlovsky ins Zimmer gereicht wurden (Peter, der Krankenpfleger, der über seinen geliebten Verrückten wachte), und einigen Dexedrine-Tabletten, um den Impuls zu erneuern. Nach der zwanzigsten Stunde ließ meine Konzentration nach, das Schreiben wurde diffuser, es wurde schwieriger, Dissoziationen zusammenzufügen, die unweltlichen, messianischen Ideenschübe wurden unkoordinierter, aber ich hielt durch, bis ich die chronologische Aufgabe fertig hatte. Ich schaffte es, alles bis zum letzten Detail aufzuzeichnen, das Telegramm vom Tode meiner Mutter miteingeschlossen. Ich würde später dazu zurückkehren & es in Ordnung bringen können.

Ich sah mir die handgeschriebenen Seiten eine Woche lang nicht an — schlief mehrere Tage — und als ich den Haufen wieder las, war ich geschlagen; es schien unmöglich, ihn zu ordnen und zu revidieren, der kontinuierliche Impuls war da, in all seiner Chaotik, es war die Aufgabe eines geduldigen Wissenschaftlers, herauszufinden, wie das besser in Form gebracht werden könnte.

Standing on a streetcorner one dusk another variation of the litany form came to me—alternation of Lord Lord and Caw Caw ending with a line of pure Lord Lord Lord Caw Caw Caw—pure emotive sound—and I went home and filled in that form with associational data. The last 3 lines are among the best in the poem—the *most* dissociated, on the surface, but, given all the detail of the poem, quite coherent—I mean it's a very great jump from the broken shoe to the vast highschool caw caw—and in that gap's the whole Maya-Dream-Suchness of existence glimpsed.

It took me a year—trip to South America half that time—to have the patience to type poem up so I could read it. I delayed depressed with the mess, not sure it was a "poem." Much less interesting to anyone else. Defeat like that is good for poetry—you go so far out you don't know what you're doing, you lose touch with what's been done before by anyone, you wind up creating a new poetry-universe. "Make it new" saith Pound, "Invention," said W. C. Williams. That's the "Tradition"—a complete fuck-up so you're on your own.

The poem was typed, I had to cut down & stitch together the last sections of narrative—didn't have to change the expression, but did have to fit it together where it lapsed into abstract bathos or got mixed in time or changed track too often. It was retyped by Elise Cowen, a girl I'd known for years and had fitful lovers' relations with. When she gave me the copy she said, "You still haven't finished with your mother." Elise herself had been reading the bible and heard voices saying her own mind was controlled by outside agent-machinery, and several years later she died by jumping off her family apartment or roof.

By 1963 looking back on woman and on the poem for new City Lights edition I tried to make Amen: In the midst of the broken consciousness of mid twentieth-century suffering anguish of separation from my own body and its natural infinity of feeling its own self one with all self, I instinctively seeking to reconstitute that blissful union which I experienced so rarely I took it to be supernatural and gave it

Als ich in der Abenddämmerung an einer Straßenecke stand, kam mir eine andere Variante der Litaneiform — Wechsel von HERR HERR und KRÄCHZ KRÄCHZ, die mit einer Zeile von reinem HERR HERR HERR KRÄCHZ KRÄCHZ KRÄCHZ enden sollte — reinem emotiven Klang — und ich ging nach Hause und füllte diese Form mit assoziativen Daten aus. Die letzten drei Zeilen sind mit die besten im Gedicht — die am *stärksten* dissoziierten, an der Oberfläche, aber, zieht man alle Details des Gedichts in Betracht, ganz kohärent — es ist ein sehr großer Sprung vom kaputten Schuh zum gewaltigen Highschool-Krächz-Krächz, meine ich — und durch die Kluft dazwischen wirds ein Blick auf das ganze MAJA-TRAUM-SOSEIN der Existenz erhascht.

Ich brauchte ein Jahr — Trip nach Südamerika die halbe Zeit — bevor ich die Geduld aufbrachte, das Gedicht zu tippen, damit ich es lesen konnte. Ich schob es vor mir her, deprimiert von der Unordnung, unsicher, ob es ein 'Gedicht' war. Geschweige denn interessant für jemand anderen. Eine Niederlage wie diese ist gut für die Lyrik — man wagt sich so weit hinaus, daß man nicht mehr weiß, was man tut, man verliert den Kontakt zu dem, was vorher von anderen gemacht worden ist; am Ende schafft man ein neues Lyrik-Universum. „Mach es neu" spricht Pound, „Erfindung" sagte W.C. Williams. Das ist die 'Tradition' — ein Totalausfall, also ist man auf sich selbst gestellt.

Das Gedicht wurde getippt, ich mußte die letzten Abschnitte der Erzählung kürzen & zusammenstückeln — brauchte zwar nicht den Ausdruck zu ändern, aber mußte es zusammenpassend machen, wo es in abstraktes Bathos abfiel oder die Zeit durcheinander war oder wo es zu oft die Richtung änderte. Es wurde nochmals von Elise Cowen getippt, einem Mädchen, das ich seit Jahren kannte und mit der ich sporadisch eine Liebesbeziehung hatte. Als sie mir die Kopie zurückgab, sagte sie, „Du bist immer noch nicht mit deiner Mutter fertig". Elise selbst hatte die Bibel gelesen und hörte Stimmen, die ihr sagten, ihr Verstand werde von außen durch Agentenmachenschaften kontrolliert, und einige Jahre später starb sie, indem sie aus der Familienwohnung oder vom Dach sprang.

Als ich 1963 noch einmal auf das Thema Frau und auf das Gedicht für die neue Ausgabe bei City Lights zurückkam, versuchte ich, ein AMEN zu setzen: Inmitten des gebrochenen Bewußtseins des Leidens der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts der Qual der Trennung von meinem eigenen Körper und seiner natürlichen Grenzenlosigkeit des Gefühls des Einsseins seines eigenen Selbst mit allem Selbst versuchte ich instinktiv, die glückliche Einheit wiederherzustellen, die ich so selten

holy Name thus made hymn laments of longing and litanies of triumphancy of Self over the mind-illusion mechano-universe of un-feeling Time in which I saw my self my own mother and my very nation trapped desolate our worlds of consciousness homeless and at war except for the original trembling of bliss in breast and belly of every body that nakedness rejected in suits of fear that familiar defenseless living hurt self which is myself same as all others abandoned scared to own our unchanging desire for each other. These poems almost unconscious to confess the beatific human fact, the language intuitively chosen as in trance & dream, the rhythms rising thru breath from belly to breast, the hymn completed in tears, the movement of the physical poetry demanding and receiving decades of life while chanting Kaddish the names of Death in many mind-worlds the self seeking the Key to life found at last in our self.

March 20, 1966

Atlantic Verbum Series 4001, 1966

erfuhr, daß ich sie für übernatürlich hielt und ihr heiligen NAMEN gab, machte somit hymnische Klagegesänge der Sehnsucht und Litaneien des Triumphierens des SELBST über das Sinn-Täuschungs Mechano-Universum der gefühl-losen ZEIT, in der ich mein Selbst meine eigene Mutter und diese meine Nation gefangen sah desolat unsere Bewußtseinswelten heimatlos und im Krieg außer beim ursprünglichen Zittern vor Wonne in Brust und Bauch eines jeden Körpers jene Nacktheit zurückgestoßen in Anzügen aus Furcht jenes vertraute wehrlose lebende verletzte Selbst das mir eigen ist wie alle andern zurückgelassen voll Angst unser immerwährendes Verlangen nach einander zuzugeben. Diese Gedichte fast unbewußt das glückselige menschliche Faktum zu gestehen, die Sprache wie in Trance & Traum intuitiv gewählt, die Rhythmen durch den Atem vom Bauch zur Brust aufsteigend, der Lobgesang unter Tränen vollendet, die Bewegung der körperlichen Dichtung Lebensdekaden verlangend und erhaltend während sie Kaddisch die Namen des TODES in vielen Sinn-Welten singt, das Selbst den SCHLÜSSEL zum Leben suchend, der schließlich in uns selbst gefunden wird.

20. März 1966

Übersetzt von Beate Miedler

Allen Ginsberg

IMPROVISED POETICS

To Charles Olson, prosodist.

AG [Allen Ginsberg]: . . . The question is how to figure out where to break the line. Well, here's the problem of writings like the long airplane poem you were just looking at, **New York to San Francisco.**[1] Since it is written down on a page, silently, without everybody talking, the page determines the length of the line. It's an arbitrary thing—if I have a big enough notebook, it's a big long line, generally, because there's room for the hand to move freely across, and the mind to think freely in terms of, the long line. If it's a little pocket notebook that you stick in your back pocket then you tend to have smaller, choppier lines.

MA [Michael Aldrich] : So the literal page your writing on . . .

AG: very often determines the length of the line. Now . . . poems like **NY to SF** generally fall into paragraphs of short lines which *could* be extended out on the page, when printed, to be like a long line, or a *strophe*, call it for lack of a better word, the Whitmanic strophe.

But . . . what also determines where the line breaks is: when the thought breaks. You know if you are writing in a notebook [. . .] *Being filled with drumbeats and total*[2] . . . and I didn't know what was going to come after *total*, total, total what? Probably it was some sort of Hart Cranian thing like *total ascensions*, but that didn't make airplane movie earphone sense—it was total *orchestra*—shaking ascensions. So, *Being*

Allen Ginsberg

IMPROVISIERTE POETIK

Für Charles Olson, den Theoretiker der Verslehre.

AG [Allen Ginsberg]: ... Die Frage ist, wie man herausfindet, wo man die Zeile unterbricht. Also, hier liegt das Problem von Texten wie dem langen Flugzeug-Gedicht **New York to San Francisco**[1], das Sie gerade angesehen haben. Da es auf einer Seite niedergeschrieben wurde, still, ohne daß jeder redete, bestimmt die Seite die Länge der Zeile. Das ist 'ne willkürliche Sache — wenn ich ein ausreichend großes Notizbuch habe, wird es im allgemeinen eine große, lange Zeile, weil dann Raum vorhanden ist, über den sich die Hand frei bewegen kann und in dem der Geist, im Sinne der Langzeile, frei denken kann. Wenn es ein kleines Notizbuch in Taschenformat ist, das man in die Hosentasche stecken kann, dann tendiert man zu kleineren, abgehackteren Zeilen.

MA [Michael Aldrich]: Das heißt buchstäblich, daß das Blatt, auf dem Sie schreiben, als solches ...

AG: sehr oft die Länge der Zeile bestimmt. Nun ..., Gedichte wie **New York to San Francisco** zerfallen im allgemeinen in Absätze aus kurzen Zeilen, die über die Seite ausgedehnt werden *könnten*, wenn sie gedruckt werden, um dann eine lange Zeile oder *strophische Einheit* zu ergeben, nennen wir es in Ermangelung eines besseren Wortes die Whitmansche Strophe.

Aber ... was auch bestimmend dafür ist, wo die Zeile aufhört, ist: wenn der Gedanke abreißt. Wissen Sie, wenn man in ein Notizbuch schreibt [...] ... *Angefüllt mit Trommelschlägen und totalen*[2] ... und ich wußte nicht, was nach *totalen* kommen sollte, totalen, totalen was? Wahrscheinlich war es eine Art Hart Crane-Ausdruck wie *totalen Himmelfahrten*, aber das ergab nicht den Flugzeug-Kino-Kopfhörer-Sinn — es war totalen *orchester*erschütternden Himmelfahrten. Also, *Angefüllt*

filled with drum beats and total on a short page, on a little notebook page, and then indented after that, *orchestra shaking ascensions.*

Then, the next line [. . .] Crane's *migrations that must needs void memory, inventions that cobblestone the heart* from **Atlantis**.[3] So we had *orchestra shaking ascensions* and that was where the thought broke off, and I had to go back and footnote my thought, so to speak. So the next line was *Crane'd've come to Forever.* Now I was interested in the music, so it was *orchestra shaking ascensions/ Crane'd've come to Forever* . . . and then I realized that wasn't really complete, so I put *if he could.* (Laughter) So, *Being filled with drumbeats and total/ orchestra shaking Ascensions/ Crane'd've come to Forever/ if he could.* And that's four lines. And since the *if he could* is a sub-note on *Crane'd've come to Forever,* it's indented below the *Forever* as a modifier of that last line. So the little short phrases there that modify lines before, get hung out on the page a little to the right—which is just normal common sense. A little bit like diagramming a sentence, you know, the old syntactical diagrammatic method of making a little platform and you put the subject and object on it and hang adjectives and adverbial clauses down . . .

MA: Does that effect your reading of the poem?

AG: Yeah, because actually the mind-breaks that you go through in composing are the natural speech pauses too, or are identical with natural speech pauses; after all natural speech pauses indicate mind-breaks. This is a really important point. Though the natural speech pauses or breath stops, line stops, and end stops might not fit the way it would sound if someone were perorating, TV platform politics public style and running on, the pauses and stops **would** fit if someone were

mit Trommelschlägen und totalen auf einer schmalen Seite, auf einer kleinen Notizbuchseite, und danach dann, eingerückt, *orchesterer-schütternden Himmelfahrten.*

Dann, die nächste Zeile [. . .] Cranes *Wanderungen, die notwendig die Erinnerung leeren, Erfindungen, die das Herz mit Kopfsteinen pflastern aus* ***Atlantis***.[3] Also hatten wir *orchestererschütternden Himmelfahrten,* und das war die Stelle, an der der Gedanke abriß, und ich mußte zurückgehen und sozusagen eine Fußnote zu meinen Gedanken machen. Also war die nächste Zeile *Crane wär' EWIG zu sich gekommen.* Nun war ich an der Musik interessiert, also war es *orchestererschütternden Himmelfahrten/ Crane wär' EWIG zu sich gekommen* . . . und dann bemerkte ich, daß das nicht wirklich vollständig war, daher schrieb ich noch *wenn er gekonnt hätte.* (Gelächter) Also, *Angefüllt mit Trommelschlägen und totalen/ orchestererschütternden HIMMELFAHRTEN/ Crane wär' EWIG zu sich gekommen/ wenn er gekonnt hätte.* Und das sind vier Zeilen. Und weil das *wenn er gekonnt hätte* eine Nebenanmerkung zu *Crane wär' EWIG zu sich gekommen* ist, steht es als nähere Bestimmung dieser letzten Zeile eingerückt unter *EWIG.* Deshalb sind die kleinen, kurzen Ausdrücke, die die Zeilen davor modifizieren, auf dem Blatt etwas nach rechts gehängt — was nur vernünftig ist. Ein kleines bißchen so, als ob man einen Satz graphisch darstellt, nicht wahr, die alte syntaktische, diagrammatische Methode, eine kleine Plattform zu errichten, das Subjekt und Objekt daraufzustellen und Adjektive und adverbiale Sätze daranzuhängen . . .

MA: Beeinflußt das Ihre Art, das Gedicht vorzutragen?

AG: Ja, weil die Denkunterbrechungen, die sich beim Formulieren einstellen, tatsächlich auch die natürlichen Sprechpausen sind, oder identisch mit natürlichen Sprechpausen sind; schließlich zeigen natürliche Sprechpausen Denkunterbrechungen an. Dies ist ein wirklich wichtiger Punkt. Obwohl die natürlichen Sprechpausen oder Atemstops, Zeilenstops und Endstops vielleicht nicht dem entsprechen, wie es sich anhört, wenn einer große Reden schwingt, im nichtabgehackten Fernseh-Podiums-Politik-Öffentlichkeits-Stil, **würden** die Pausen und Stops dazu passen,

in intimate conversation ... uh, saying *uh* hesitating and then completing the little syntactical unit. Just like I just did.

MA: So it's a natural speech rhythm.

AG: Actually it is a kind of natural speech rhythm that comes when you are speaking slowly, interestedly, to a friend. With the kind of breaks that are hesitancies waiting for the next thought to articulate itself. So actually it was the composing ... the breaks in composition with a short line notebook that wind up functionally, as the equivalent of the way you not only think it out, but the way you might *say* it, if you were talking ... at least that's the way I read finally. When I get up and read those units I just make believe I'm trying to think of the next phrase. And then I come out with the next phrase. And so actually that leads the listener, or reader, in an oral interpretation.

MA: Directly imitating the process of composition.

AG: Yeah; and so it leaves the mind of the reader or listener to be hovering with mine, with the next spurt. And then since the next spurt is always some kind of funny little change, there is always a constant surprise line to line. And the perhaps slight overemphasis of hesitancy on the end-stop before the next spurt gives it a dramatic fillip.

MA: Now the way I phrase that is, if you are going to read a poem by its white spacing, if you're going to read a poem by the way it's actually physically arranged on the page, you pause every time there's a white space. [. . .] Is that generally the way you read your poetry?

AG: Yeah.

wenn jemand ein vertrauliches Gespräch führen würde ... ähm, wenn er sagen würde *äh*, wenn er zögern und dann die kleine syntaktische Einheit vervollständigen würde. Grad' so, wie ich es eben getan habe.

MA: Also ist es ein natürlicher Sprechrhythmus.

AG: Eigentlich ist es eine Art von natürlichem Sprechrhythmus, der entsteht, wenn man langsam spricht, engagiert, mit einem Freund. Mit der Art von Pausen, die ein Zögern bedeuten, das darauf wartet, daß sich der nächste Gedanke artikuliert. Also war es eigentlich das Formulieren ... die Pausen beim Formulieren in einem Kurzzeilennotizbuch, die schließlich funktional werden, als Äquivalente zu der Art, wie man etwas nicht überlegt, sondern zu der Art, wie man es *sagen* könnte, wenn man sich gerade unterhielte ... jedenfalls ist das die Art, wie ich letztendlich vorlese. Wenn ich aufstehe und diese Einheiten vorlese, tue ich so, als versuchte ich, an das nächste Satzstück zu denken. Und dann rücke ich mit dem nächsten Stück Satz raus. Und deshalb führt das tatsächlich den Zuhörer, oder Leser, bei einem mündlichen Vortrag.

MA: Ein direktes Imitieren des Schaffensprozesses.

AG: Eben, und so können die Gedanken des Lesers oder Hörers mit meinen eigenen schweben, mit dem nächsten Gedankenschub. Und da der nächste Schub immer eine Art von komischem kleinen Wechsel ist, gibt es immerzu eine Überraschung von Zeile zu Zeile. Und die mögliche leichte Überbetonung des Zögerns am Endstop vor dem nächsten Schub gibt ihm einen dramatischen Effekt.

MA: Also, ich würde es so ausdrücken: wenn man ein Gedicht unter Berücksichtigung seiner weißen Zwischenräume liest, wenn man ein Gedicht danach liest, wie es tatsächlich physisch auf dem Papier angeordnet ist, pausiert man immer dann, wenn ein weißer Zwischenraum erscheint. [...] Ist das im großen und ganzen die Art, wie Sie Ihre Gedichte lesen?

AG: Ja.

MA: Do you pause at the end of a line?

AG: I pause at the end of a line; or else run-on purposely. So that if someone is reading the page, the text, and hears me read it aloud—and I *don't* pause, but I run-on, the music, so to speak, there, is in ignoring the possible pause and enjambing. And making a run and making like a fast rhetorical speedy swoop.

In other words, it's just the same thing Marianne Moore does with syllables. Sometimes her line (which is only a count of syllables, in a regulation of the line according to six-syllable, seven-syllable, eight-syllable, two-syllable, maybe . . .) [. . .] requires a pause, but sometimes the charm is that **fillip** where the line ends but the breath goes on, to the next line, so it's like one measure running counter to another and giving it a funny kind of syncopation . . . In the mind's eye if you're reading it and then hearing it spoken aloud on a record. Now you can do either—either pause or don't pause. If you pause, then you've got **that** kind of rhythm; and if you don't pause you've got **another** kind of rhythm.

My basic measure is a unit of thought. So to speak, that's an interesting idea, say, as Williams' idea of a basic "relative measure" for the line. Corso's contribution to the whole thing was that the line was a unit of **thought**, so to speak, which is something I follow. And the reason it's a unit of thought is, that's what you wrote down on that line. If you're writing a short line anyway. **So it's not so much a unit of sound as a unit of thought.** But it also turns out that if you vocalize the thought, it's also a unit of sound, and that somehow or other the squiggles for the units of sound are identical to the squiggles of thought. And they're just as interesting as units of sound as units of thought; if you pronounce them aloud they made a funny kind of rhythm.

MA: Machen Sie eine Pause am Ende einer Zeile?

AG: Ich mache eine Pause am Ende einer Zeile; oder ich enjambiere absichtlich. So daß, wenn jemand die Seite, den Text liest, und mich hört, wie ich ihn laut lese — und wie ich *keine* Pause mache, sondern enjambiere, die Musik dabei sozusagen im Nichtbeachten der möglichen Pause, im Enjambement, liegt. Und im Lesespurt und in etwas wie einem flinken, rhetorischen, schnellen Herabstoßen.

Mit anderen Worten, es ist genau dasselbe, was Marianne Moore mit Silben macht. Manchmal braucht ihre Zeile (die nur eine Anzahl von Silben ist, in einer Zeilenordnung mit vielleicht sechs, sieben, acht, zwei Silben) [. . .] eine Pause, aber manchmal liegt der Reiz in jenem **Effekt**, wenn die Zeile endet, der Atem aber weitergeht, in die nächste Zeile, das ist wie ein Maß, das einem anderen zuwiderläuft und ihm eine komische Art von Synkopierung gibt . . . Vor dem geistigen Auge, wenn man es liest und es dann auf einer Schallplatte laut gesprochen hört. Nun kann man beides machen — entweder eine Pause machen oder nicht. Wenn man eine Pause macht, dann hat man **diese** Art von Rhythmus; und wenn man keine macht, bekommt man eine **andere** Art von Rhythmus.

Mein Grundmaß ist die Gedankeneinheit. Sozusagen. Das ist eine interessante Idee, wie zum Beispiel Williams' Idee eines zugrundeliegenden „relativen Maßes" für die Zeile. Corsos Beitrag zu der ganzen Sache war, daß die Zeile sozusagen eine **Gedanken**einheit ist, und das ist etwas, woran ich mich halte. Und der Grund dafür, daß es eine Gedankeneinheit ist, ist, daß man das in diese Zeile hineingeschrieben hat. Jedenfalls, wenn man eine kurze Zeile schreibt. **Daher ist es nicht so sehr eine Klangeinheit, sondern eine Gedankeneinheit.** Aber es stellt sich auch heraus, daß, wenn man den Gedanken vokalisiert, er auch eine Klangeinheit ist, und daß auf die eine oder andere Weise die Krakel für die Klangeinheiten identisch mit den Gedankenkrakeln sind. Und sie sind genauso interessant als Klangeinheiten wie Gedankeneinheiten; wenn man sie laut artikuliert, ergeben sie eine komische Art Rhythmus.

[. . .]

MA: There's something about the difference between the **TV Baby** poem[4] on the page and, for instance, this **New York to San Francisco** poem on the page.

AG: The **TV Baby** poem is like a long blast of rhetoric, with all sorts of language tricks and mind loops going on at one point or another in the poem, in which everything gets mixed up as *a long Train of Associations*. But since it is like a train of associations, a train that goes chugging on until it hits high speed, it hits high speed toward the end . . .

MA: Like a raga.

AG: Sort of, yes. At the beginning, the strophes or long lines zap along heavily.

> *it's a long Train of Associations stopped for gas in the desert &*
> *looking for a drink of old-time H_2O -*
> *made up of molecules, it ends being innocent as Lafcadio afraid*
> *to get up & cook his bacon —*[4]

And sometimes they build up and get longer and longer. Now in reading them, they're to be read each strophe as one breath, if possible. However there comes a point about five-sixths toward the end where the lines are slightly shorter and are broken up into halves, in like Biblical apposition or psalmic apposition to the point where . . .

[. . .]

MA: Da ist 'was mit dem Unterschied zwischen dem **TV Baby**-Gedicht,[4] wie es auf der Buchseite steht, und, zum Beispiel, diesem **New York to San Francisco**-Gedicht auf der Buchseite.

AG: Das **TV Baby**-Gedicht ist wie ein langer Schwall von Rhetorik, mit allen Arten von Sprachtricks und geistigen Loopings, die an der einen oder anderen Stelle im Gedicht ablaufen und in der sich dann alles zu *einem langen* ASSOZIATIONSZUG vermischt. Aber weil es wie ein Zug von Assoziationen ist, ein Zug, der immer weitertuckert, bis er eine hohe Geschwindigkeit erreicht hat, erreicht es eine hohe Geschwindigkeit gegen Ende . . .

MA: Wie ein Raga.

AG: So in der Art, ja. Am Anfang hämmern die strophischen Einheiten oder Langzeilen schwerfällig voran.

> *es ist ein langer* ASSOZIATIONSZUG, *der zum Tanken in der Wüste angehalten hat &*
> *einen Drink aus altmodischem H_2O sucht —*
> *aus Molekülen gemacht, er endet unschuldig wie Lafcadio, der sich fürchtet*
> *aufzustehen & seinen Speck zu brutzeln —*[4]

Und manchmal steigern sie sich und werden immer länger. Und beim Lesen muß jede strophische Einheit in einem Atemzug gelesen werden, wenn möglich. Schließlich kommt jedoch ein Punkt, nach etwa fünf Sechsteln des Textes, wo die Zeilen etwas kürzer und in Hälften aufgebrochen sind, in eine Art biblische Apposition oder psalmenähnliche Apposition, bis zu dem Punkt, an dem . . .

I am masturbating in my bed, I dreamed a new Stranger touched my heart with his eye,
he hides in a sidestreet loft in Hoboken, the heavens have covered East Second Street with Snow,
all day I walk in the wilderness over white carpets of City, we are redeeming ourself, I am born,

So it's like a series of staccato comes, spurts, within the line. So the breathing there, if read aloud, would be like a heavily labored breathing, with like a gasp for breath after each comma. [. . .] And I read it aloud about three times, so I know now what it sounds like that way. [. . .] It works up toward the end where it's like a come, that begins the orgasm, the climax. The climax, literally, is

Life is waving, the cosmos is sending a message to itself, its image is reproduced endlessly over TV
over the radio the babble of Hitler's and Claudette Colbert's voices got mixed up in the bathroom radiator . . .
there is a mutation of the race . . .

MA: *Life is waving*

AG: Yeah, the lines get slightly shorter and shorter till you get to . . . the real climactic moments is I think, *the heavens have covered East Second Street with Snow/ all day I walk in the wilderness over white carpets of city* . . . Which for me is the most Shelleyan line. This is absolutely William Carlos Williamsish real, and at the same time there's kind of a spectral thing . . .

From then on *We are redeeming ourself, I am born*—it gets like metaphysical screamings. [. . .]

MA: [. . .] when you're going over and back, and reworking for a book, what changes do you make?

Ich masturbiere im Bett, ich träumte, ein neuer FREMDER *berührte mein Herz mit seinen Augen,*
er versteckt sich auf einem Speicher in einer Nebenstraße in Hoboken, der Himmel hat die East Second Street mit SCHNEE *bedeckt,*
den ganzen Tag gehe ich in der Wildnis über weiße Teppiche aus STADT, *wir erlösen unser Selbst, ich komme zur Welt,*

Das ist also wie eine Serie von Stakkato-Orgasmen, Ergüssen, innerhalb der Zeile. Das heißt, die Atmung dabei wäre, wenn es laut gelesen wird, wie ein schweres, gequältes Atmen, mit einem tiefen Luftholen nach jedem Komma. [...] Und ich habe es ungefähr dreimal laut gelesen, deshalb weiß ich jetzt, wie es so gelesen klingt. Ich habe es in Buffalo gelesen. Es steigert sich zum Ende hin, wo es wie das Gefühl ist, mit dem der Orgasmus, der Höhepunkt beginnt. Der Höhepunkt, wörtlich genommen, ist

Leben wogt, der Kosmos schickt sich selbst eine Botschaft, sein Bild wird endlos im Fernseher reproduziert
vom Radio her vermischt sich das Gewirr von Hitlers und Claudette Colberts Stimmen in der Badezimmerheizung ...
es gibt eine Mutation der Rasse ...

MA: *Leben wogt*

AG: Ja, die Zeilen werden immer ein bißchen kürzer, bis man zu dem Punkt kommt ... der tatsächlich klimaktische Moment ist, denke ich, *der Himmel hat die East Second Street mit* SCHNEE *bedeckt/ den ganzen Tag gehe ich in der Wildnis über weiße Teppiche aus Stadt* ... Was für mich die Zeile ist, die der Shelleyschen am nächsten kommt. Das ist totale William Carlos Williamssche Realität und zugleich hat es etwas Gespenstisches an sich ... Von da an *Wir erlösen unser Selbst, ich komme zur Welt* — wird es zu einer Art metaphysischem Geschrei. [...]

MA: [...] Wenn Sie etwas noch einmal durchgehen und es für eine Buchpublikation überarbeiten, was verändern Sie dabei?

AG: Well, in this book, part of it is explained in the Acknowledgements section. *These poems were printed first* and then in parenthesis, *in form slightly closer to the original composition, i.e. there has been some revision for syntactical condensation toward directer presentation.* That's Pound's phrase—"**direct presentation**", *toward directer presentation of the original spontaneous imagery, a method similar to manicuring grass that is removal of seeds and twigs, ands, buts, ors especially ofs that don't contribute to getting the mind high,* end parenthesis. So that's like a little short precis on a method of revision as tiny blue-pencilling of excess syllables.

MA: Is there ever a time that comes to mind when you change the way that a line is arranged on the page? Meaning, literally, in order to get that syntactic condensation you are talking about? [. . .] Or jam a couple of lines that were looser, together?

AG: Yeah, Yeah, if it's a short-line poem. In some of this ***Planet News*** I did that, when I found that there was a lot of bullshit in a line, and that two lines could make one line if I put it all together. I did that in a little poem about the Beatles in the Portland Coliseum.

MA: Yes, I know the poem. Do you know the exact lines?

AG: Let's see what I did with it. I'd have to go back to the original manuscript to see exactly what I did, but I know I changed things. Like *Hands waving* **like** *myriads snakes of thought* to *Hands waving myriad snakes of thought.* [. . .] *The million children* **of** *the thousand worlds,* so I just changed *The million children, the thousand worlds.* In other words, I just kept the images and took out a lot of syntactical fat and

AG: Nun ja, in diesem Buch wird ein Teil davon in den Quellenhinweisen erklärt. *Diese Gedichte erschienen ursprünglich* und dann in Klammern *in einer Form, die der ersten Niederschrift näherkam, das heißt, es wurde [für die vorliegende Ausgabe] eine Überarbeitung vorgenommen, um den Text syntaktisch zu straffen für eine direktere Präsentation.* Das ist Pounds Ausdruck — **„direkte Präsentation"**, *für eine direktere Präsentation der ursprünglichen, spontanen Metaphorik, eine Methode, die der Pflege eines englischen Rasens gleicht, das heißt, dem Entfernen von Samen und Zweigen, von unds, abers, oders, besonders vons, die nicht dazu beitragen, daß der Geist 'high' wird,* Klammer zu. Das ist wie eine kleine, kurze Zusammenfassung einer Methode der Überarbeitung als einem Ausstreichen von überschüssigen Silben hier und da.

MA: Können Sie sich daran erinnern, daß Sie jemals die Anordnung einer Zeile auf dem Papier geändert haben? Das heißt, im wörtlichen Sinn, um die syntaktische Straffung zu erhalten, von der Sie sprechen? [. . .] Oder daß Sie ein paar losere Zeilen aneinandergekoppelt haben?

AG: Ja, ja, wenn es ein kurzzeiliges Gedicht ist. Bei einigen aus den ***Planet News*** habe ich das getan, als ich gemerkt habe, daß jede Menge Quatsch in einer Zeile war und daß zwei Zeilen eine ergeben könnten, wenn ich alles zusammenfassen würde. Das habe ich in einem kleinen Gedicht über die Beatles im Portland Coliseum gemacht.

MA: Ja, ich kenne das Gedicht. Wissen Sie die genauen Zeilen?

AG: Lassen Sie mich überlegen, was ich damit gemacht habe. Ich müßte das Originalmanuskript raussuchen, um genau zu sehen, was ich gemacht habe, aber ich weiß, daß ich etwas verändert habe. Wie zum Beispiel, *Hände winken* **wie** *Myriaden von Gedankenschlangen* zu *Hände winken Myriaden von Gedankenschlangen.* [. . .] . . . *Die Million Kinder* **aus** *den tausend Welten,* das habe ich einfach geändert in *Die Million Kinder, die tausend Welten.* Mit anderen Worten, ich habe die Bilder einfach beibehalten und habe eine Menge syntaktisches Fett herausgenommen und

occasionally put two lines together, two short lines together that had just images in them. I don't know if I can find that . . .

MA: Let me show you an example of what I'm talking about with 'White Spacing'[5] [. . .]. If Creeley, or someone who had heard Creeley read a lot, were reading this poem, he would probably read . . . *The million children/ the thousand worlds/ bounce in their seats/ bash/ each other's sides press/ legs together/ nervous/ Scream again & claphand/ become one animal/ in the New World auditorium/ —hands waving myriad/ snakes of thought/ screech beyound hearing*[6]—In other words, a definite pause at every line-ending.

AG: O.K.— now there's a reason for my putting the words in that order, *bounce in their seats* comma *bash* is one line, and *each other's sides* comma *press* is another. But the way I would read it is: *bounce in their seats bash each other's sides!*—so there isn't **much** of a pause between *seats* and *bash* because you're excited. So you're saying *bounce in their seats, bash each other's sides, press legs together nervous*—all three phrases fast together. So I put *bash* on the same line with *seats* to indicate that the breath should continue. It's really a run-on. And if I said *bounce in their seats*, and then in the next line *bash each other's sides* that would be **too much** of a pause, a halt in the rhythm run.

MA: So why not print that on the same line?

AG: It could be. As in **Howl** form it would be *bounce in their seats bash each other's sides press legs together nervous* in enjambment that would create a run-on effect. It **could** be done that way; alternatively, it could be sounded to get the humor of it, *bounce in their seats, bash/ each*

habe gelegentlich zwei Zeilen zusammengefaßt, zwei kurze Zeilen, die nur Bilder enthalten haben. Ich weiß nicht, ob ich das finden kann . . .

MA: Lassen Sie mich Ihnen ein Beispiel dafür zeigen, was ich mit „Weiße Zwischenräume Arrangieren"[5] meine [. . .]. Falls Creeley, oder jemand, der Creeley oft lesen gehört hat, dieses Gedicht lesen würde, würde er vermutlich lesen . . . *Die Million Kinder/ die tausend Welten/ hüpfen auf ihren Sitzen/ traktieren/ sich gegenseitig die Rippen pressen/ Beine zusammen/ nervös/ SCHREIEN wieder & klatschen/ werden zu einem Tier/ im NEUE WELT-Auditorium/ — Hände winken Myriaden/ Gedankenschlangen/ kreischen jenseits der Hörgrenze*[6] — Mit anderen Worten, eine definitive Pause an jedem Zeilenende.

AG: O.K. — es gibt natürlich einen Grund dafür, daß ich die Worte in dieser Reihenfolge anordne, *hüpfen auf ihren Sitzen* Komma *traktieren* ist eine Zeile, und *sich gegenseitig die Rippen* Komma *pressen* ist auch eine. Aber wie ich es lesen würde, ist so: *hüpfen auf ihren Sitzen traktieren sich gegenseitig die Rippen!* — da ist also nicht **viel** Pause zwischen *Sitzen* und *traktieren*, weil man halt erregt ist. Deshalb spricht man es so: *hüpfen auf ihren Sitzen, traktieren sich gegenseitig die Rippen, pressen Beine zusammen nervös* — alle drei Satzteile schnell und zusammen. Deshalb habe ich *traktieren* in dieselbe Zeile wie *Sitzen* geschrieben, um zu verdeutlichen, daß der Atemzug weitergehen soll. Es ist wirklich ein flüssiges Weitersprechen. Und wenn ich gesagt hätte *hüpfen auf ihren Sitzen*, und dann in der nächsten Zeile *traktieren sich gegenseitig die Rippen*, dann wäre das **zuviel** Pause, eine Unterbrechung im Rhythmusfluß.

MA: Warum schreiben Sie es dann nicht auf dieselbe Zeile?

AG: Das könnte man machen. Wie in der **Howl**-Form wäre es dann *hüpfen auf ihren Sitzen traktieren sich gegenseitig die Rippen pressen Beine zusammen nervös*, mit Enjambement, das den Eindruck von etwas Fortlaufendem hervorrufen würde. Man **könnte** es so machen; als andere Möglichkeit könnte man es so klingen lassen, daß man die Stimmung

other's sides, press!/ legs together nervous because each one of those is like a little haiku.

MA: —Is a thought, too.

AG: So to return the haiku element for the mind's eye, *bounce in their seats bash/ each other's sides press/ legs together nervous*, I keep them separate. It could be a run-on. But it also could be read run-on with a slight hesitancy after *bash*; so it's *bounce in their seats bash!/ each other's sides press/ legs together nervous.* Which gives it like three different rhythms running at once.

MA: It's counterpoint.

AG: Yeah, so you have a counterpoint thing, which is the old use of enjambment, or run-on. In **Howl**, there's that kind of run within the line; there are little breaks within the line, actually, depending on the humor in reading it, too. The short line form as presented just makes it a little more obvious. And since I started out with a little tiny notebook in my pocket going to a Beatles concert, this is the way I wrote it out anyway. But I could have . . . If you notice, in this poem, each **Howl**-type long line would begin at the margin. So it could be *A brown piano in diamond white spotlight* as one single line instead of the *white spotlight* sub-dependent, indented, from *diamond.*

MA: Then what you said, right at the start, about the page size you're writing on controlling the poem's shape and form is really there.

heraushört, *hüpfen auf ihren Sitzen, traktieren/ sich gegenseitig die Rippen, pressen!/ Beine zusammen nervös,* weil jede dieser Einheiten wie ein kleines Haiku ist.

MA: — auch ein Gedanke ist.

AG: Deshalb, um dem geistigen Auge das Haiku-Element zurückzubringen, *hüpfen auf ihren Sitzen traktieren/ sich gegenseitig die Rippen pressen/ Beine zusammen nervös*, lasse ich sie getrennt. Man könnte es fortlaufend machen. Aber es könnte auch mit einem leichten Zögern nach *traktieren* fortlaufend gelesen werden; dann wäre es *hüpfen auf ihren Sitzen traktieren!/ sich gegenseitig die Rippen pressen/ Beine zusammen nervös.* Was dem Ganzen irgendwie drei verschiedene Rhythmen gibt, die gleichzeitig ablaufen.

MA: Das ist ein Kontrapunkt.

AG: Ja, man hat also so etwas wie ein Kontrapunkt-Verfahren, wofür man früher das Enjambement, also ein flüssiges Weitersprechen, verwendet hat. In **Howl** gibt's diese Art von Fluß innerhalb der Zeile; tatsächlich gibt es auch kleine Pausen in der Zeile, die auch von der Stimmung beim Lesen abhängen. Die Kurzzeilenform, wie dargestellt, macht es nur ein bißchen offensichtlicher. Und da ich nun mal mit einem kleinen Notizbüchlein in der Tasche zu einem Beatles-Konzert gegangen bin, ist das die Art, wie ich es eben aufgeschrieben habe. Aber ich hätte . . . Wie Sie vielleicht bemerken, beginnt in diesem Gedicht jede **Howl**-artige Langzeile am Rand. Deshalb könnte *Ein braunes Klavier in diamantweißem Rampenlicht* eine einzige Zeile sein, anstatt daß das *weißem Rampenlicht* dem *diamant* untergeordnet, darunter eingerückt ist.

MA: Dann ist das, was Sie ganz zu Anfang sagten, daß die Größe der Seiten, die Sie vollschreiben, die Gestalt und Form des Gedichts kontrolliert, wirklich wahr.

AG: Yes, Creeley and I had a big long conversation about that, in that little pamphlet he issued about how he writes,[7] he was talking about how his writing was determined by the typewriter, neurasthenias of his habit; mine is determined by the physical circumstances of writing, i.e. literally that. And I got that actually from Kerouac, who was that simple and straight about it. If he had a short notebook he wrote little ditties and if he had [. . .] a big typewriter page, he wrote big long sentences like Proust.

MA: That leads to another question I'd like to ask, about the input of the immediate surroundings when you're writing a poem. I noticed in the **New York to San Francisco** poem that you were working with inputs such as the movie that was there, the music that you were hearing over the speakers, plus cockpit shuffles, what you were looking at out the window, and there is one point where you take off and really **look** out the window, purposely.

AG: And also what happens when I go to the bathroom to smoke some hashish and come back. So it's like a collage of the simultaneous data of the actual sensory situation.

MA: Input of the exact moment when you are writing.

AG: Yes, same thing in **Wichita Vortex Sutra.**[8]

MA: Exactly. When you are looking at that *later*, do you have any selection principle for cutting things in or out?

AG: Principally no cutting out. I do a lot of writing like that, so not all of it is as good, because not all of it is *focussed*, not all of it is tied together by some emotional feeling-center—Unless there *is* an emotional feeling-

AG: Ja, Creeley und ich haben uns sehr lange darüber unterhalten, in diesem Büchlein, das er herausgegeben hat, in dem er sagt, wie er schreibt,[7] sprach er darüber, wie sein Schreiben von der Schreibmaschine bestimmt wird, von Neurasthenien seines Lebensstils; meines wird bestimmt von den physischen Umständen des Schreibens, das heißt im wörtlichen Sinn davon. Und das habe ich eigentlich von Kerouac, der im Bezug darauf derart einfach und direkt war. Wenn er ein kleines Notizbuch hatte, schrieb er kleine Liedchen und wenn er [. . .] eine große Schreibmaschinenseite hatte, schrieb er große, lange Sätze wie Proust.

MA: Das führt zu einer anderen Frage, die ich gerne stellen möchte, über den Input der unmittelbaren Umgebung, wenn Sie ein Gedicht schreiben. Ich habe in dem Gedicht **New York to San Francisco** bemerkt, daß Sie mit solchen Inputs wie dem Film, der dort gezeigt wurde, gearbeitet haben, der Musik, die Sie aus den Lautsprechern gehört haben, plus Cockpit-Geräusche, dem, was Sie durch das Fenster gesehen haben, und es gibt eine Stelle, an der Sie abheben und wirklich, bewußt, aus dem Fenster **sehen**.

AG: Und auch noch das, was geschieht, wenn ich zur Toilette gehe, um etwas Hasch zu rauchen, und wieder zurückkomme. Es ist also wie eine Collage von gleichzeitigen Daten der tatsächlichen Wahrnehmungssituation.

MA: Der Input des exakten Augenblicks, in dem Sie schreiben.

AG: Ja, genau wie in **Wichita Vortex Sutra**.[8]

MA: Exakt. Wenn Sie das *später* nochmal ansehen, haben Sie dann ein Auswahlprinzip, nach dem Sie Dinge heraus- oder hineinschneiden?

AG: Prinzipiell nehme ich nichts heraus. Ich schreibe viel in diesem Stil, daher ist nicht alles gleich gut, weil nicht alles *auf den Punkt gebracht* ist, nicht alles wird von einem emotionalen Gefühlszentrum zusammengehalten — Außer wenn ein emotionales Gefühlszentrum mit

center with a clear idea, like *I here declare the end of the war*, which is unconsciously present all through that whole **Wichita** composition—from the beginning where I get into a bus with a microphone and say **all right, now we're going through the middle of America and we're going to dictate a giant poem on the middle of America and the war and everything that is happening**—so obviously it is Messianic, or could be. It was from the very beginning, *Face the Nation*, the first line: so *Face the Nation* confronted the Messianism.

MA: I noticed you added another section to the start of it, here—why? And what is that from?

AG: Well, I did that for about a year, running back and forth across the country. The **Wichita Vortex** was the transcription of only one day.

MA: The *Face the Nation* part.

AG: Yeah—I have similar types of composition, sections ranging over a year, covering the whole country, for a text which is like a whole book, about a hundred and fifty pages.

MA: *These States*.

AG: *A Long Poem on These States*. The *Face the Nation* part was coming from Lincoln to Wichita. The Proemic part—that's in ***Planet News***—is from Wichita to Lincoln, on the way *up* to Lincoln. It's a shorter piece but as intense. And they make a complimentary thing.

And there's another one published in ***TV Baby Poems***[9] which is from the Midwest to East St. Louis—from Kansas City to East St. Louis is the part about Hart Crane—which makes the third section.

einer klaren Idee *vorhanden ist* wie: *Ich erkläre hiermit das Ende des Krieges*, was durch die gesamte **Wichita**-Komposition hindurch unbewußt präsent ist — von Anfang an, wo ich mit einem Mikrophon in einen Bus einsteige und sage ***o.k., wir fahren jetzt mitten durch Amerika und wir werden ein gigantisches Gedicht über die Mitte Amerikas und den Krieg und alles, was gerade passiert, diktieren*** — es ist also offensichtlich MESSIANISCH, oder könnte es sein. Das war es vom allerersten Anfang an, *Tritt der Nation gegenüber*, der ersten Zeile: also traf *Tritt der Nation gegenüber* auf den MESSIANISMUS.

MA : Ich habe gesehen, daß Sie hier noch einen Teil am Anfang eingefügt haben — warum? Und woher kommt der?

AG: Nun, ich habe das ungefähr ein Jahr lang gemacht, bin also kreuz und quer durch's Land gereist. Der **Wichita Vortex** war die Transkription eines einzigen Tages.

MA: Der *Tritt der Nation gegenüber*-Teil.

AG: Ja — ich habe ähnliche Kompositionsarten, Abschnitte, die sich über ein Jahr erstrecken, die über das ganze Land berichten, für einen Text, der wie ein ganzes Buch ist, ungefähr 150 Seiten.

MA: *Diese Staaten.*

AG: *Ein langes Gedicht über Diese Staaten.* Der *Tritt der Nation gegenüber*-Teil geht über die Reise von Lincoln nach Wichita. Der Einleitungsteil — er steht in ***Planet News*** — geht von Wichita nach Lincoln, auf dem Weg nach Lincoln *hoch*. Es ist ein kürzeres Werk, aber genauso intensiv. Und sie ergänzen sich.

Und dann wurde noch ein anderer Teil veröffentlicht, in ***TV Baby Poems***,[9] der vom Mittelwesten bis nach East St. Louis reicht — von Kansas City nach East St. Louis ist der Abschnitt über Hart Crane — das ist der dritte Teil. Dann gibt es noch einen Nordwest-

Then there's another Northwest piece published in *Evergreen Review*,[10] with Gary Snyder driving the Volkswagen from the Canadian border down through the east side of the Cascade Mountains and down through Pendleton and along the West shore of Pyramid Lake to San Francisco, which is called **Beginning of a poem of "These States".**

MA: And hopefully they will all tie together the way that —

AG: You don't have to hope for it because they naturally tie together; they're all done the same way, during the same time period, by the same mind, with the same preoccupations and obsessions, during the same war. So, I mean no matter which way they went, they'd all go out from the same brain place. In another words the very nature of the composition ties them together. You don't really have to have a beginning, middle and end—all they have to do is to register the contents of one consciousness during that time period. Hopefully, **tie together** in the sense that hopefully the consciousness has a bottom—or a top, or, you know, the consciousness comes to rest somewhere.

[. . .]

MA: Here's a question about the spacing, here:

That the rest of earth is unseen,
an outer universe invisible,

Then why indent . . .
Unknown except thru
language
airprint
magic images?

Text, veröffentlicht in der *Evergreen Review*,[10] wobei Gary Snyder den Käfer von der kanadischen Grenze runter gefahren hat durch die Ostseite des Kaskadengebirges und weiter runter durch Pendleton, und am Westufer des Pyramid Lake entlang nach San Francisco; dieser Text heißt **Beginning of a poem of „These States"**.

MA: Und alle diese Teile fügen sich hoffentlich so zusammen, daß —

AG: Da brauchen Sie nicht bloß zu hoffen, denn sie fügen sich natürlich zusammen; sie sind alle auf dieselbe Art geschrieben, in derselben Zeitspanne, vom selben Gehirn, mit denselben beherrschenden Gedanken und fixen Ideen, während desselben Krieges. Also, ich meine, ganz egal, welche Richtung sie einnehmen, sie gehen alle vom selben zerebralen Ort aus. Mit anderen Worten, das Wesen der Komposition an sich hält sie zusammen. Man braucht nicht unbedingt Anfang, Mitte und Ende — alles, was sie tun müssen, ist, den Inhalt eines Bewußtseins während dieser Zeit zu registrieren. Hoffentlich **fügen sie sich zusammen** in dem Sinn, daß das Bewußtsein hoffentlich eine untere Begrenzung hat — oder eine obere, oder, na halt, daß das Bewußtsein irgendwo zur Ruhe kommt.

[...]

MA: Hier gibt's eine Frage zu den Zwischenräumen:

Daß der Rest der Erde ungesehen ist,
ein äußeres Universum, unsichtbar,

warum dann eingerückt ...

Unbekannt außer durch
Sprache
Luftschrift
magische Bilder?

AG: The way this was determined was: I dictated it on this Uher tape recorder. Now this Uher microphone has a little on-off gadget here (click!) and then when you hear the click it starts it again, so the way I was doing it was this (click!); when I clicked it on again it meant I had something to say. So—if you listen to the original *tape* composition of this, it would be . . .

That the rest of earth is unseen, (Click!)
an outer universe invisible (Click!)
Unknown (Click!) *except thru*
(Click!) *language*
(Click!) *airprint*
(Click!) *magic images*
or prophesy of the secret (Click!)
heart the same (Click!)
in Waterville as Saigon one human form[11] (Click!)

So when transcribing, I pay attention to the clicking on and off of the machine, which is literally the pauses, as words come out of my . . . as I wait for phrases to formulate themselves.

MA: Outta sight!

AG: And then, having paid attention to the clicks, arrange the phrasings on the page visually, as somewhat of the equivalent of how they arrive in the mind and how they're vocalized on the tape recorder. And for that, I have some samples here I can play you . . . of composition in the car, using the clickings.

It's not the clicks that I use, it's simply a use of pauses—exactly the same as writing on a page: where you stop, you write, in the little notebook, you write that one line or one phrase on one line, and then you have to wait for another phrase to come, so you go on then to another line, represented by another *click.*

AG: Wie das festgelegt wurde, war so: ich diktierte das auf dieses Uher-Tonbandgerät. Nun hat dieses Uher-Mikrophon einen kleinen Ein-Aus-Schalter hier (klick!), und wenn man das Klick hört, setzt er es wieder in Gang, also habe ich es so gemacht, (klick!); wenn ich es wieder anklickte, hieß das, daß ich etwas zu sagen hatte. Also — wenn sie die ursprüngliche *Tonband*-Fassung davon hören würden, wäre es . . .

Daß der Rest der Erde ungesehen ist, (Klick!)
ein äußeres Universum unsichtbar (Klick!)
Unbekannt (Klick!) *außer durch*
(Klick!) *Sprache*
(Klick!) *Luftschrift*
(Klick!) *magische Bilder*
oder Prophezeiung des geheimen (Klick!)
Herzens (Klick!)
in Waterville wie in Saigon eine menschliche Form (Klick!)[11]

Beim Transkribieren achte ich also auf das An- und Aus-Klicken des Gerätes, das — ganz wörtlich — die Pausen darstellt, während die Worte aus meinem . . . während ich darauf warte, daß die Satzstücke sich selbst formulieren.

MA: Einfach stark!

AG: Und dann, nachdem ich auf die Klicks geachtet habe, ordne ich die Satzstücke visuell auf dem Blatt an, als eine Art Äquivalent dazu, wie sie in meinem Kopf ankommen und wie sie auf das Tonbandgerät gesprochen werden. Und dafür habe ich einige Beispiele, die ich Ihnen vorspielen kann . . . vom Dichten im Auto, wobei ich die Klicks benutzt habe.

Es sind nicht die Klicks, die ich benutze, es ist einfach ein Gebrauch von Pausen — ganz genau so, wie beim Schreiben auf einem Blatt: wo man innehält, wo man schreibt, in das kleine Notizbuch, man schreibt diese eine Zeile oder ein Satzstück in eine Zeile, und dann muß man warten, bis das nächste Satzstück kommt, und dann geht man zur nächsten Zeile weiter, was durch ein weiteres *Klick* angezeigt wird.

On a typewriter I can *see* the space that I can fill up.

Of course, this could be put on one line: *Unknown except thru language airprint magic images or prophecy of the secret heart* . . . Then you could have another line—*the same in Waterville as Saigon one human form.* These could be re-arranged. But these lines in **Wichita** are arranged according to their organic time-spacing as per the mind's coming up with the phrases and the mouth pronouncing them. With pauses maybe of a minute or two minutes between each line as I'm formulating it in my mind [. . .]

EK [Edward Kissam]: So what we're taught to think of as complete thoughts aren't really complete thoughts as much as . . . those kind of bits that come out.

AG: Yeah. [. . .] How do we *think* is the problem. How do we actually think? In other words this is like a form of Yoga: attempting to pronounce aloud the thoughts that are going through the head. But to do that you have to figure out [. . .] **how** the thoughts go through your head. Do they go through as pictures? Or do they go through as a series of words, or do they go through your head as full sentences or as phrases?

Now Burroughs, doesn't see words—words don't go through his head, *pictures* go through his head. So his method of composition is sitting before a typewriter sort of looking up in the middle distance at the wall, seeing pictures flash through his head like . . . mugwumps seated on a barstool slurping up honey with a long reptilian tongue . . . [. . .] And then he simply transcribes it into pictures in—**words, picture words.**

[. . .]

AG: We're just talking about whether it's written or pronounced on tape. Did you see the long poem called **Beginning of a Long Poem on**

Bei einer Schreibmaschine kann ich den Raum, den ich ausfüllen kann, *sehen.*

Natürlich könnte dies in eine einzige Zeile geschrieben werden: *Unbekannt außer durch Sprache Luftschrift magische Bilder oder Prophezeiung des geheimen Herzens* ... Dann könnte eine zweite Zeile kommen — *in Waterville wie in Saigon eine menschliche Form.* Die Zeilen könnten noch einmal neu arrangiert werden. Aber diese Zeilen aus **Wichita** wurden gemäß ihren organischen Zeit-Räumen angeordnet, so, wie das Gehirn die Satzstücke produziert und der Mund sie ausspricht. Mit Pausen von vielleicht ein oder zwei Minuten zwischen jeder Zeile, während ich es in meinem Kopf formuliere [. . .].

EK [Edward Kissam]: Also sind das, was wir als vollständige Gedanken anzusehen gelernt haben, nicht wirklich vollständige Gedanken, sondern vielmehr . . .jene Art von Gedankenstücken, die zum Vorschein kommen.

AG: Ja. [. . .] Wie wir *denken* ist das Problem. Wie denken wir eigentlich? Mit anderen Worten, das ist wie eine Art Yoga: zu versuchen, die Gedanken, die einem durch den Kopf gehen, laut auszusprechen. Aber um das zu tun, muß man herausfinden, [. . .] **wie** einem die Gedanken durch den Kopf gehen. Gehen sie als Bilder durch? Oder gehen sie als Serie von Wörtern durch, oder gehen sie einem als ganze Sätze oder als Satzstücke durch den Kopf?

Nun, Burroughs zum Beispiel sieht keine Wörter — Wörter gehen nicht durch seinen Kopf, *Bilder* gehen durch seinen Kopf. Das heißt, bei seiner Methode des Dichtens sitzt man an einer Schreibmaschine und sieht auf Halbdistanz die Wand an, sieht Bilder durch den eigenen Kopf schießen wie: ... Parteilose, die auf einem Barhocker sitzen und mit langer, reptilartiger Zunge Honig schlürfen ... [. . .] Und dann überträgt er es einfach in Bilder — **Wörter, Bild-Wörter**.

[. . .]

AG: Wir sprechen gerade darüber, ob es geschrieben oder auf Band gesprochen wurde. Haben Sie das lange Gedicht mit dem Titel **Beginning of a**

These States in ***Evergreen Review***? [. . .] That's done in paragraphal form. And that was done with a pencil and paper, sitting in the front seat, next to Gary who was driving, and I wrote down maybe one or two phrases a day—just the key phrases for like, a little epiphany as we passed *Omak with apples heavily leaning over branches propped with sticks*—so it was just one or two little Rimbaud-like key phrases; then I simply added them, like a tapeworm, on, one to another—and when I'd get three or four that made an apposition I'd start a new paragraph. So it's maybe one paragraph a day for three weeks. Covering from the Canadian border down to San Francisco. That was *written* in pencil.

That **written** form is different from tape-poems when transcribed on the page. Though it's written down from the tape recorder, the tape process got me **talking** more—well, I was able to get more **fugitive** things going—like uh—*Face in the Nation, You're in the Pepsi Generation*, pop signs signalling less, maybe less intense than inner poetizing [. . .]

(Break—Discussion moves to sound articulation and Sanskrit)

[. . .]

AG: Well, this is Bengali:

Jáya Jáya Dévi,
Chára Cháro Sári,
Kucha-Juga Sóvita, Múkti Hári
Vína Nándita, Pustaka Hástey
Vághabati Bhárati, Dévi Namáste

Which [. . .] sounds like a nursery rhyme. Well the thing about Sanskrit is, they—

We have for a beginning, say to measure a line—We have the possibility of counting the accent, or else we have the possibility of

Long Poem on These States in der ***Evergreen Review*** gesehen? [. . .] **Das** ist mit Abschnitten. Und es wurde mit Stift und Papier verfasst, auf dem Vordersitz, neben Gary, der gefahren ist, und ich schrieb jeden Tag vielleicht ein oder zwei Phrasen auf — nur die Schlüsselphrasen für sowas wie eine kleine Epiphanie, als wir vorbeifuhren an *Omak mit Äpfeln, schwer lehnend über Zweige, gestützt mit Stöcken* — es waren also nur ein oder zwei kleine Rimbaudartige Schlüsselphrasen; dann habe ich sie einfach aneinandergereiht, wie einen Bandwurm, eins an das andere — und wenn ich drei oder vier hatte, die eine Apposition ergaben, habe ich einen neuen Abschnitt angefangen. Das gibt vielleicht einen Absatz pro Tag, drei Wochen lang. Damit war der Weg von der kanadischen Grenze bis runter nach San Francisco abgedeckt. Das wurde *geschrieben*, mit Bleistift.

Diese **geschriebene** Form ist anders als die der Tonbandgedichte, wenn sie auf Papier übertragen werden. Obwohl sie vom Tonbandgerät abgeschrieben werden, hat mich der Aufnahmevorgang dazu gebracht, mehr zu **sprechen** — ja, ich konnte **flüchtigere** Dinge in Erscheinung bringen — wie äh — *Tritt der Nation gegenüber, Du gehörst zur Pepsi-Generation,* Popzeichen, die weniger signalisieren, vielleicht weniger intensiv als innerliches Poetisieren sind [. . .]
(Pause — die Diskussion geht über zu den Themen Klangartikulation und Sanskrit.)

[. . .]

AG: Also, das ist Bengali:

Jáya Jáya Dévi,
Chára Cháro Sári,
Kucha-Juga Sóvita, Múkti Hári
Vína Nándita, Pustaka Hástey
Vághabati Bhárati, Dévi Namáste

Das [. . .] hört sich wie ein Kinderreim an. Also mit Sanskrit ist das so, man —

Wir haben als Anfang, sagen wir mal, um das Maß einer Zeile zu bestimmen — Wir haben die Möglichkeit, die Betonungen zu zählen,

counting the length of the vowel, that is taking into account the length of the vowel, which is the thing I was getting interested in, from hearing the Pound tapes—which you heard, I guess.

MA: No.

AG: Oh you haven't heard those tapes of Pound?[12] I have them here—I can play those. That's a revelation. Of the musical possibilities of the vowels, or what Pound calls the **"tone leading of vowels"**.

MA: In English.

AG: Yeah, in English. If you ... I have a tape of his reading *Con Usura,* With Usury[13]—and the key is in the way Pound vocalizes—*With usura the line grows thick. With usura, is no clear demarcation.*

Now this way is accentual:

du du/ da/ du du da du da
with usúra, the líne grows thíck.

But Pound doesn't say it that way. Pound speaks it, *With usura, the line ... grows ... thick.*

Because he wasn't saying *the line gets thick*—he wasn't saying *gets*—he meant **grows** thick, historically, with usura, over a century—will grow, **thicken** the line. So:

(Slower, ponderous)
With usura, the line ... grows ... thick
With usura is no ... clear ... demarcation.

So, in other words, every syllable is intentional. And if it ain't intentional, then it doesn't belong. If it's just a filler, then throw it out. From that formulation of Basil Bunting's, *Dichten = condensare*: to

oder wir haben auch die Möglichkeit, die Vokallängen zu zählen, das heißt, man zieht die Vokallänge in Betracht, wofür ich mich interessiert habe, als ich die Pound-Mitschnitte gehört hatte — die Sie wohl auch gehört haben.

MA: Nein.

AG: Was, Sie haben diese Aufnahmen von Pound[12] nicht gehört? Ich habe sie hier — ich kann sie Ihnen vorspielen. Das ist eine Offenbarung. Der musikalischen Möglichkeiten der Vokale oder, wie Pound es nennt, der **„Tonführung der Vokale"**.

MA: Im Englischen.

AG: Ja, im Englischen. Wenn man ... Ich habe eine Aufnahme davon, wie er *Con Usura*, Mit Wucher,[13] liest — und der Schlüssel liegt in der Art, wie Pound vokalisiert — *Mit Usura wird die Zeile dick. Mit Usura gibt es keine eindeutige Abgrenzung.*

Und das ist die akzentuierte Art:

du du/ da/ du du da du da
with usúra, the líne grows thíck.

Aber Pound sagt es nicht so. Pound spricht es: *With usura, the line ... grows ... thick.*

Weil er nicht *the line gets thick* gesagt hat — er sagt nicht *gets* — er meint, **wächst** dick, historisch, mit Usura, ein Jahrhundert lang — wird die Zeile wachsen, sich **verdicken**. Also:

(langsamer, gewichtig)
Mit Usura wächst ... die Zeile ... dick ...
Mit Usura gibt es keine ... klare ... Abgrenzung.

Also, mit anderen Worten, jede Silbe ist gewollt. Und wenn sie nicht gewollt ist, dann gehört sie nicht rein. Wenn sie nur Füllsel ist, wirf sie raus. Nach Basil Buntings Formel, *Dichten = condensare*: verdichten.

condense. So condense everything down to what you **mean** to say. If you condense it all down to what you mean to say, then you can make a music out of the intentional and significant . . . syllables. And you can pay attention **to the tone-leading of the vowels**. You can . . . pay . . . attention. See? It's not—pay-attention-to-the-tone, but you **can . . . pay . . . attention**—because **EACH THING . . . MEANS . . . SOME . . . THING.** And that gives it a density, the line, gives a density to the line.

Now, the Sanskrit thing is even deeper in a funny way, cuz—the grammar is all built on yoga—on a physiological body yoga. So that the first letter would be *a* of some sort or other, but there'd be four or five different kinds of *A's* apparently beginning at the back of the throat *awhhh* and then there's the *ah* and then there's the *aw* or whatever would come up to the front of the mouth box . . . *a* . . . so it's *awhh* to *a*.

And then *bawhh* to *bee* and *sah* or *kah* to *cee*, and *da* or *duh*, *thuh*, to *dee* . . . I don't know exactly.

So the Mantra formulas have what are called **BIJA** syllables, or seed syllables, because their deployment—physiologically in the body, during their pronouncing—is crucial—because they have a whole schematic significance that we don't begin to have in our [. . .] alphabet and in our combinations of the alphabet into word-sounds. In a funny way there's super onomatopoeia going on in—like a super-human onomatopoeia going on in Sanskrit. For instance, one of the mantra-yoga seed-syllables is *dhuh*. (Note: *Dha*, sound is a cross between *duh* and *thuhh*). The reason is that, to pronounce it, first you have the *the* with the tongue between the teeth, *the*, but then it *jumps* to the back of the throat, *dhuhh*—and not only to the back of the throat, it jumps down to the middle of the chest to get the *uhh* the dh*uhh*!—so like there's a mantra-yoga singing teacher who was telling me that the next step I should learn, for instance, after doing A-OHM and things like that, is, the famous DUH! sound, because that's the key to suddenly wakening up like a whole Reichian chain of muscular reactions, from the front of the lips to the heart center: DHUH!

Also kondensiert man alles zu dem, was man sagen **will**. Wenn man alles zu dem kondensiert, was man sagen möchte, dann kann man aus den gewollten und bedeutungsvollen Silben ... Musik machen. Und man kann die **Ton-Führung der Vokale beachten**. Man **kann ... beachten.** Sehen Sie das? Es ist nicht — man-kann-den-Ton-beachten, sondern man **kann ... den Ton ... beachten —** weil **JEDES DING ... ETWAS ... BEDEUTET**. Und das gibt ihr Dichte, der Zeile, gibt der Zeile Dichte.

Nun, das mit dem Sanskrit geht auf eine komische Art sogar weiter, weil — die Grammatik auf Yoga aufgebaut ist — auf physiologischem Körper-Yoga. So daß der erste Buchstabe die eine oder andere Art von *a* wäre, aber es gäbe vier oder fünf verschiedene Arten von *A's*, die offensichtlich ganz hinten im Hals beginnen, wie *awhhh*, und dann gibt es das *ah* und dann das *aw* oder was auch immer in der Mundhöhle weiter vorn gesprochen wird ... *a* ... also, es ist von *awhh* bis *a*.

Und dann *bawhh* bis *bi* und *sah* oder *kah* bis *si*, und *da* oder *dah, thah* bis *di* ... ich weiß es nicht genau.

Die Mantra-Formeln haben also sogenannte **BIJA**-Silben oder Keim-Silben, weil ihre Plazierung — physiologisch, im Körper, während sie ausgesprochen werden — äußerst wichtig ist — weil sie eine ganze schematische Bedeutungspalette haben, die wir in unserem [...] Alphabet nicht haben und auch nicht in unseren Wortklang-Kombinationen aus dem Alphabet. Auf eine komische Art entsteht eine Super-Onomatopöie — wie eine übermenschliche Onomatopöie im Sanskrit. Zum Beispiel: eine der Mantra-Yoga-Keimsilben ist *dhah*. (Anmerkung: *Dha*, Klang liegt zwischen *dah* und *thahh*.) Der Grund ist, daß, um es auszusprechen, man erst das *the* mit der Zunge zwischen den Zähnen spricht, *the*, aber dann *springt* der Laut in den Hals zurück, *dhahh* — und nicht nur in den Hals zurück, er springt in den Brustkorb hinunter, um das *ahh*, das dh*ahh*! zu bringen — es gab da einen Mantra-Yoga-Gesangslehrer, der mir sagte, daß der nächste Schritt, den ich lernen sollte, zum Beispiel, nach A-OHM und solchen Dingen, der berühmte DAH!-Klang sein sollte, weil das der Schlüssel dazu ist, daß man plötzlich sowas wie eine ganze Reichsche Kette von Muskelreaktionen auslöst, von den Lippen bis zur Herzmitte: DHAH!

And then if you use the Duh in combinations with others—with others like [...] —Dha-Phat!—you're going through a whole physiological exercise, involving not merely vocal cords but the whole *prana* breathing apparatus . . .

MA: It's like getting hit in the chest, and you want to go uh!—

AG: Yeah, and especially, it's touching special jiu-jitsu pressure points on the body, by pronouncing them—so it's doing like a physical exercise or a yoga thing involved with the breathing and also the exhalation of the breathing. Breathing IN to a certain depth and exhaling in a certain way—through the ears or through the nose, or exhaling nasally.

Now the AUM is interesting because—as I've discovered in practice at this point, after Chicago—the *Ahh* is like an open sound, coming up from the center of the body, *Ahhhhh!*—like a sigh out of the mouth—but then the air gets held and imprisoned in the mouth to vibrate the palate and the bottom of the brain-pan, skullbone: Aaw-*mmmm*, because the *mmmm* when you breathe it out nasally, actually literally makes a vibration in the bone, around the nasal cheekbone and the palate, which is what is upholding the brain. So what you're doing is setting up some vibration which is giving a massage . . .

MA: Right on the bottom of your brain!

AG: —A thing on the bottom of your brain. And that's why, if you say, AUMMM, AUMMM, for a couple hours, after a while your brain begins vibrating. Or the vibration begins there and begins to affect the whole body, so it must be some physiological-electrical, alpha-rhythm tie-in that gets set up—because if you do that—AU*MMMM*, and you do that *MMMM* for like five minutes, you begin to feel that buzzing throughout your whole physical skull . . .

Und dann, wenn man das Dah in Kombination mit anderen benützt — mit anderen, wie [...] — Dha-Phat! —, durchläuft man eine ganze physiologische Übung, an der nicht nur die Stimmbänder, sondern der ganze *Prana*-Atemapparat beteiligt ist...

MA: Es ist, als ob man einen Schlag auf die Brust bekommt und ah! stöhnt.

AG: Ja, und vor allem werden besondere Jiu-Jitsu-Druckpunkte am Körper berührt, wenn man sie ausspricht — es funktioniert also wie eine körperliche Übung oder so ein Yogading, das mit dem Atmen und auch mit dem Ausstoßen des Atems zu tun hat. EINatmen bis zu einer bestimmten Tiefe und ausatmen auf eine bestimmte Art — durch die Ohren oder durch die Nase, oder nasal ausatmen.

Das AUM ist interessant, weil — wie ich in der Praxis jetzt festgestellt habe, nach Chicago — das *Ahh* wie ein offener Ton ist, der von der Mitte des Körpers heraufkommt, *Ahhhhh*! — wie ein Seufzer aus dem Mund — aber dann wird die Luft angehalten und im Mund eingeschlossen, so daß der Gaumen und der Boden der Hirnschale, des Schädelknochens, vibrieren: Aaw-*mmmm*, weil das *mmmm*, wenn man es nasal ausatmet, tatsächlich eine echte Vibration im Knochen verursacht, um den Wangenknochen an der Nase und den Gaumen herum, das heißt, die Partien, die das Gehirn stützen. Was man also macht, ist, eine Vibration aufzubauen, die massiert...

MA: Direkt im untersten Teil des Gehirns!

AG: — Ein Ding im untersten Teil des Gehirns. Und das ist der Grund dafür, daß, wenn man ein paar Stunden lang AUMMM, AUMMM sagt, nach einer Weile das Gehirn zu vibrieren beginnt. Oder die Vibration fängt dort an und erfaßt dann allmählich den ganzen Körper, es muß also etwas Physiologisch-Elektrisches sein, eine alpha-rhythmische Kopplung, die aufgebaut wird — denn wenn man das macht — AU*MMMM*, und man hält das *MMMM* ungefähr fünf Minuten lang, dann fängt man an, dieses Summen in seinem ganzen physischen Schädel zu spüren...

Getting back to the Sanskrit prosody, if you have a prosody built on *that*, it's so complex—you can do anything with it—it's like having the basic . . . patterns of . . . physiological reactions built into the language, into the alphabet—and then making combinations of the alphabet you can play like an organ, to get different effects.

[. . .]

AG: [. . .] which is just a hint that there's this giant, extremely sophisticated and physiologically-based system, that's giant, extremely sophisticated and physiologically-based system, that's as complicated as the nature of the human body, practically, or is fitted to the nature of the human body and touches all the key combinations. So probably a study of Sanskrit prosody would take us deeper into what Pound and Williams and everybody—and Rimbaud—Alchemy of word and the color of the vowels—had all been hinting at, over the last century or so.

MA: Has your own use of Mantra done anything that you can be very specific about, with your poetry?

AG: Yeah a lot, *now*—well. Mainly it's made me conscious of what I had been doing with long lines in **Howl**. And . . . made me conscious of what I'd been doing with breathing as in the Moloch section of **Howl**, or parts of **Kaddish**—that the . . . rhythmic . . . units . . . that I'd written down . . . were basically . . . breathing exercise forms . . . which if anybody else repeated . . . would catalyze in them the same pranyic breathing . . . physiological spasm . . . that I was going through . . . and so would presumably catalyze in them the same *affects* or emotions. That's putting it a little bit too . . . rigorously, but . . . that's the direction.

Doing Mantra made me conscious of what I was doing in Poesy, and then made my practice a little more . . . clear, because now I realize that

Um zur Verslehre des Sanskrit zurückzukommen: wenn man eine Verslehre hat, die *darauf* aufgebaut ist, ist sie so komplex — daß man alles damit machen kann — es ist, wie wenn man die Grund . . . muster von . . . physiologischen Reaktionen in die Sprache, in das Alphabet eingebaut hat — und dann aus dem Alphabet Kombinationen macht, die man wie eine Orgel spielen kann, um verschiedene Effekte zu erzielen.

[. . .]

AG: [. . .] Das nur als Andeutung, daß es da dieses gewaltige, extrem hoch entwickelte und physiologisch basierte System gibt, das so kompliziert ist wie die Natur des menschlichen Körpers, praktisch, oder das der Natur des menschlichen Körpers angepaßt ist und das alle Schlüsselkombinationen berührt. Also würde ein Studium der Sanskrit-Verslehre uns wahrscheinlich tiefer in das hineinführen, was Pound und Williams und alle — und Rimbaud — ALCHIMIE des Wortes und die Farbe der Vokale — angedeutet hatten, seit einem Jahrhundert oder so.

MA: Hat der Gebrauch des Mantra für Sie selbst etwas bewirkt, das Sie im einzelnen beschreiben könnten, im Zusammenhang mit Ihrer Dichtung?

AG: Ja, eine ganze Menge, *jetzt* — naja. Hauptsächlich hat es mir bewußt gemacht, was ich mit den langen Zeilen in **Howl** gemacht hatte. Und . . . hat mir bewußt gemacht, was ich mit dem Atmen etwa im Moloch-Abschnitt in **Howl** oder in Teilen von **Kaddish** gemacht hatte — daß die . . . rhythmischen . . . Einheiten . . . die ich aufgeschrieben hatte . . . im Grunde . . . Atemübungsformen waren . . ., die, wenn andere sie wiederholen würden, . . . in ihnen dasselbe . . . pranahafte Atmen katalysieren würden . . ., und den physiologischen Spasmus . . . den ich durchmachte . . . und deshalb voraussichtlich dieselben *Affekte* und Gefühle in ihnen katalysieren würden. Das ist ein kleines bißchen zu . . . kraß formuliert, aber . . . in diese Richtung geht es.

Die Beschäftigung mit Mantra hat mir bewußt gemacht, was ich in der POESIE mache und hat meine Praxis dann etwas . . . klarer gemacht,

certain rhythms you can get into, are . . . *mean* certain feelings. Well, everybody knew that anyway all along. But some rhythms mean something.

[. . .]

AG: ... And then, also, the vowel sounds—I've been digging the vowel sounds, more, and **the tone leading of vowels**, out of Pound, as Pound talks about it—and that's led onto an examination of Blake—And the **single** syllable, or the individual syllables, in Blake, and then the possibility of putting them to music. So I'm getting all hung up now, from listening to that line, *With Usura the line grows thick,* as pronounced by Pound, I begin to get more sensitive to the fact that each syllable in a Blake poem is intentional and therefore has to be pronounced intentionally, as it was meant—like:

Beneath them sit. The aged men. Wise
guardians of the poor,

which means a great syncopation.

Beneath them SIT the AGEd MEN, WISE
GUARDIans of the POOR!

Or—

'Unséen, they póur bléssing,'

It's not—

'Unséen, they póur blessíng,'

It's—

'Unséen, they póur bléssing.'

(Sings)

Un-SEEEN, they POUR BLESS-ing . . .

weil ich jetzt erkenne, daß gewisse Rhythmen, in die man kommen kann, ... bestimmte Gefühle *bedeuten.* Naja, das hat sowieso jeder die ganze Zeit über gewußt. Aber einige Rhythmen bedeuten etwas.

[...]

Und dann, auch die Vokallaute — ich habe die Vokallaute und **die Ton-Führung der Vokale** mehr bei Pound ausgegraben, wie Pound davon spricht — und das hat zu einer genauen Untersuchung von Blake geführt — Und der **einzelnen** Silbe, oder der individuellen Silben, bei Blake, und dann der Möglichkeit, sie zu vertonen. Und jetzt kriege ich einen Fimmel, wenn ich diese Zeile höre, *With Usura the line grows thick,* wie Pound sie ausgesprochen hat, ich fange an, empfindsamer für die Tatsache zu werden, daß jede Silbe in einem Blake-Gedicht beabsichtigt ist und deshalb auch mit Überlegung ausgesprochen werden muß, so, wie sie gemeint war — wie zum Beispiel:

Beneath them sit. The aged men. Wise
guardians of the poor,
[Unter ihnen sitzen. Die betagten Männer.
Weise Wächter der Armen]

was eine große Synkopierung bedeutet.

Beneath them SIT. The AGEd MEN, WISE
GUARDians of the POOR!

Oder —
"Unséen, they poúr bléssing."
[Unsichtbar spenden sie Segen.]
Und nicht —
"Unséen, they poúr blessíng."
Es heißt —
"Unséen, they poúr bléssing."
(Singt)
Un-SEEEN, they POUR BLESS-ing ...

So [. . .] —by trying to fit them to music, I have to pay attention to the lines in Blake, I have to pay attention to the *intonation* of the syllables, whether they go up or down:

POUR
SEEN, *BLESS-*
Un- *they* *ing*

Or whether they are going up or down emotionally, and musically, and whether they're to be skipped over, or whether they're to be pronounced emphatically, like:

AH! SUN FLOwer

instead of,

Ah Súnflowér.

In other words it gets me out of the hangup of iambic *stress* into vowel-length Consciousness, which is deliberate speaking voice awareness.
[. . .]

So I've been going through all of Blake, trying to understand a lot of things I didn't understand before, for the first time—by simply paying attention to what's being said by mouth, on account of I'm having to pay attention to figure out how each syllable would have its musical note as an equivalent. See, otherwise, it would be:

My mother bore me in the southern wild,
And I am black, but O! my soul is white,[14]

Also, [. . .] — beim Versuch, sie der Musik anzupassen, muß ich auf die Zeilen bei Blake achten, ich muß auf die *Intonation* der Silben achten, ob sie rauf oder runter gehen:

POUR
SEEN, *BLESS-*
Un- *they* *ing*

Oder ob sie gefühlsmäßig rauf oder runter gehen, und musikalisch, und ob sie übersprungen werden sollen, oder ob sie emphatisch ausgesprochen werden müssen, wie:

AH! SUN FLOwer

anstatt

Ah Súnflowér.

Mit anderen Worten, es bringt mich von dem Fimmel mit der jambischen *Betonung* weg zu einem BEWUSSTSEIN für die Vokallängen, was einem Gefühl für einen bewußten Gebrauch der Sprechstimme gleichkommt.
[. . .]

Also, ich habe alles von Blake durchgesehen und habe zum erstenmal versucht, eine Menge Sachen zu verstehen, die ich vorher nicht verstanden hatte — einfach durch das Achten auf das, was mit dem Mund gesagt wurde, deswegen mußte ich mich darum bemühen, herauszufinden, wie jede Silbe genau einer musikalischen Note entsprechen könnte. Sehen Sie, andernfalls wäre es:

My mother bore me in the southern wild,
And I am black, but O! my soul is white.[14]
[Meine Mutter gebar mich in der südlichen Wildnis,
und ich bin schwarz, doch ach! meine Seele ist weiß.]

But—

My MOTHer BORE ME in the SOUTHern WILD
And I AM black but OH! my soul IS white;

So in other words, it brings out more color, intonation, to each syllable pronounced.

MA: And what's your tune for that?

AG: (Sings.)[15]

MA: In other words, the tunes grow right out of looking at what's on the page.

AG: Exactly.

MA: My white spacing thing again.

AG: Well—I'm looking at what's on the page, but to be a little more definite it grows out of being conscious or **aware** of the meaning, intention, or the significance of each syllable **on** the page—and recognizing that each syllable has a place, **AND** a purpose, when it's really good poetry. When it's sloppy dreamy poetry then there's a lot of syllables that don't have any function—that don't have any . . . **intention**—they're just there because the guy was writing unconsciously and, you know—unconsciously hears the . . . echoes of old iambic quatrains up in the alley or something.

MA: All right: what you were saying a minute ago about Sanskrit, and about Gayatri meter, if that is in fact true, and I'm sure it is; that, by pronouncing certain syllables correctly, not meaning *correctly* in a grammatical sense, but *correctly* to find the right place in the body

Aber —

My MOTHer BORE ME in the SOUTHern WILD
And I AM black but OH! my soul IS white;

Also, mit anderen Worten, es kommt mehr Farbe, Intonation, in jede gesprochene Silbe.

MA: Und wie geht Ihre Melodie dazu?

AG: (Singt.)[15]

MA: Mit anderen Worten, die Melodie entsteht direkt aus dem, was Sie auf dem Papier geschrieben sehen.

AG: Genau.

MA: Wieder meine weißen Zwischenräume.

AG: Also — ich sehe mir an, was auf dem Papier ist, aber um es etwas deutlicher auszudrücken, er [der Klang] wächst aus dem Bewußtwerden oder **Gewahrwerden** der Bedeutung, der Absicht oder Wichtigkeit jeder Silbe **auf** dem Papier — und der Erkenntnis, daß jede Silbe einen Platz hat **UND** einen Zweck, wenn es sich um wirklich gute Dichtung handelt. Wenn es schludrige, vage Dichtung ist, dann gibt es eine Menge Silben, die überhaupt keine Funktion haben — die überhaupt keine ... **Absicht** ausdrücken — die gibt es nur, weil der Typ unbewußt geschrieben hat und, naja — unbewußt die ... Echos von alten jambischen Vierzeilern hört, die er draufhat, oder sowas.

MA: O.K.: was Sie vor einer Minute über Sanskrit und über das Gayati-Metrum gesagt haben, wenn das wirklich wahr ist, und ich bin sicher, daß es das ist: daß, durch korrektes Aussprechen bestimmter Silben, ich meine nicht *korrekt* im grammatikalischen Sinn, sondern *korrekt* dahingehend, daß man den richtigen Ort im Körper findet, von wo aus sie

where they are to be pronounced from and where they most affect—then that means you can write a prosody, you can write poetry using a prosody even if you can't write about the prosody specifically.

AG: Oh, yeah! All you have to do is know what they're **saying**.

MA: Which is literally bringing all your physical universe into the thrust of that prosody.

AG: Yeah. And that's exactly what Olson has been talking about all along as **Projective** verse, involving the complete physiology of the poet. That's what he meant.

MA: What does he mean by *The syllable is connected to the mind, but the line is connected to the heart*[16]—I think that is his schema.

AG: Well, I don't think he was [. . .] thinking in terms of AUM syllables; I think he was thinking in terms probably of Marianne Moore syllables being connected to the mind, because you can . . . divide them, like Marianne Moore did, just sort of automatically or arbitrarily—each syllable—five-syllable, seven syllable lines, then repeat them. But the **line** itself is connected with the breath in that the whole body's intention is mobilized to pronounce the complete phrase (or complete line), in his Projective conception. And if the whole body is mobilized, that means the whole single breath of the body is used, whether it's a shallow breath or a deep breath—and . . . if it **is** a physical breath it means it's the whole metabolism and the feelings of the body and the **heart** spasm that's involved, so that the breath leads, so to speak—directly to the heart, the center of feeling. At least that's the way I interpret it.

ausgesprochen werden müssen und wo sie am meisten bewirken — dann bedeutet das, daß Sie eine Verslehre schreiben können, daß Sie beim Verfassen von Lyrik eine Verslehre verwenden können, selbst wenn Sie nicht speziell über die Verslehre schreiben können.

AG: Na klar! Man muß nur wissen, was sie **sagen**.

MA: Was buchstäblich heißt, daß Sie Ihr gesamtes physisches Universum in die Stoßkraft dieser Prosodie einbringen.

AG: Ja. Und genau darauf hat sich Olson die ganze Zeit mit dem Begriff **Projektive** Lyrik bezogen, die Einbeziehung der gesamten Physiologie des Dichters. Das hat er gemeint.

MA: Was meint er mit *Die Silbe ist mit dem Geist verbunden, die Verszeile aber ist mit dem Herzen verbunden*[16] — ich glaube so stellt er es doch dar.

AG: Na ja, ich glaube nicht, daß er [. . .] dabei an AUM-Silben dachte; ich glaube er dachte bei den Silben, die mit dem Geist verbunden sein sollen, wahrscheinlich an Marianne Moore-Silben, denn die kann man . . . trennen, wie es Marianne Moore getan hat, einfach irgendwie automatisch oder willkürlich — jede Silbe — fünfsilbige, siebensilbige Verszeilen, und dann kann man sie wiederholen. Aber die **Verszeile** selbst ist mit dem Atem verbunden, und zwar in dem Sinn, daß die Intention des gesamten Körpers mobilisiert wird, um den ganzen Satz (oder die ganze Verszeile) seiner Projektiven Vorstellung gemäß auszusprechen. Und wenn der gesamte Körper mobilisiert wird, dann heißt das, daß der ganze einzelne Atemzug des Körpers, ob das nun ein tiefes oder ein flaches Atmen ist, benutzt wird — und . . . wenn es wirklich ein physischer Atemzug **ist**, heißt das, daß der gesamte Stoffwechsel und die Körpergefühle und die **Herz**spasmen da mit eingehen, so daß der Atem sozusagen direkt zum Herzen führt, zum Zentrum des Gefühls. So deute ich's zumindest.

MA: [. . .] I'm interested in the gossip back of all the starting of that theory [. . .]. In Kerouac's ***Paris Review*** interview[17] he says that *he* started that. So, what's the story?

AG: Well, I don't think that anybody can claim to have quote *started that* unquote, whatever *that* is—the idea of breath, because . . .

MA: The breath as control and measure of the line.

AG: Well, it's implicit in Apollonaire, it's articulate in Artaud, in Artaud's cries . . . It's developed, independently and theoretically by Olson, I presume, from the early 40's, or earlier, out of Pound . . . but Kerouac's most clear use of it, and most available use of it—Kerouac used it in such a way as it became immediately apparent in a way, a popular way. That was arrived at independently by Kerouac in the early and late 40's. So I guess what he means is that he doesn't want to get . . . all involved with complicated literary theories or terminology with which he had nothing to do . . . his is just simple common sense *practice*. [. . .] and . . . since I learned mostly from Kerouac, and then put a patina of literary categorization over it later on having delt with Williams and Creeley and Olson . . . though actually I learned the simple spontaneous practice from Jack—without any of the complex labels involved. This is a very simple thing: **talk as you think**. And talk as you talk, instead of talking as a literary person would be taught to talk if he went to Columbia.

I think also Kerouac is very resentful of my trying to make a unified field of his practice, and Olson's practice, and trying to reconcile them all and say it's all one, community effort, when Kerouac *wasn't* exactly

MA: [...] Mich interessiert der Tratsch darüber, wie das damals mit dieser Theorie überhaupt angefangen hat [...]. In seinem ***Paris Review***-Interview[17] sagt Kerouac, daß *er* damit angefangen hat. Also, wie war es nun wirklich?

AG: Na ja, ich glaube kaum, daß irgendjemand behaupten kann, er habe Zitat *damit angefangen* Zitatende, was immer mit *damit* — mit dem Konzept des Atems — auch gemeint sein soll, weil ...

MA: Der Atem als Kontrolle und Maß der Verszeile.

AG: Nun, das ist bei Apollinaire implizit vorhanden, bei Artaud wird es ausgedrückt, in Artauds Schreien ... Olson hat das, von Pound ausgehend, von den frühen Vierzigern an oder früher, glaube ich, unabhängig und theoretisch entwickelt, ... aber Kerouacs außerordentlich klarer, außerordentlich zugänglicher Gebrauch der Idee — Kerouac wandte sie auf eine Weise an, daß sie gewissermaßen sofort einsichtig wurde, auf eine populäre Weise. Dazu ist Kerouac in den frühen und späten Vierzigern ganz alleine gelangt. Deswegen glaube ich, was er meint, ist, daß er ... nichts mit komplizierten literarischen Theorien oder Begriffen zu tun haben will, für die er nicht verantwortlich ist ... seine Sache ist eben einfache, vom gesunden Menschenverstand gesteuerte *Anwendung*. [...] und ... da ich von Kerouac am meisten gelernt und später die Patina literarischer Kategorisierung darüber gelegt habe, nachdem ich mich mit Williams, Creeley und Olson beschäftigt hatte ... obwohl ich eigentlich die einfache, spontane Anwendung von Jack gelernt habe — ohne irgendwelche komplizierten Etiketten. Das ist eine sehr einfache Sache: **Sprich, wie du denkst**. Und sprich, wie du sprichst, anstatt so zu sprechen, wie man einem Literaten zu sprechen beibringen würde, wenn er an die Columbia-Universität ginge.

Ich glaube auch, daß Kerouac es mir übelnimmt, daß ich versuche, aus seiner Praxis und der Olsons ein einheitliches Feld zu machen, beide zu versöhnen und zu sagen, es ist alles eins, eine gemeinsame Anstrengung, wo doch Kerouac eigentlich *nicht* in einer so großen Gemeinschaft

working in that large a community, or, you know, I guess he felt more like a private solitary Melvillean minesinger or something . . .

MA: Just before **Howl** was written, the only people who were *singing*, that way, out of themselves completely, out of their bodies, were blacks. And then along came Elvis; and revolutionized white music—*Ah sing thuh way ah fee-ul.*

AG: Yeah. Kerouac learned his line [. . .] directly from Charlie Parker, and Gillespie, and Monk. He was listening in '43 to Symphony Sid and listening to *Night in Tunisia* and all the *Bird-flight*—noted things which he then adapted to prose line. [. . .] So that Kerouac comes autochthonously—is that the word?

MA: Okay.

AG: Autonomously, from you know sitting in the middle of Manhattan listening to the radio and picking up vibrations of a new breath, from the spades, and he *does* give credit there.

MA: And so do you, in the liner notes in the back of the Allen Anthology.

AG: Yes. I really learned it from Jack. So—when it gets mixed up with more literary/literate discussions, he probably feels that's getting it too complicated, and it's slipping away from his actual sources. Or I guess he doesn't want to be literally categorized as a . . . follower of Olson's Projective verse; because he's not, literally. I mean he's following Charlie Parker. And also following Thomas Wolfe, and Saroyan—and Proust, and Celine who also has that funny kind of speech extension.

I don't think that Olson would claim that Kerouac was writing *Projective* verse. I think that Olson would say that *Projective Verse* is his terminology for this kind of writing.

arbeitete, oder, wissen Sie, ich meine fast, er sah sich mehr als ein zurückgezogener, einsamer Melvillescher Minnesänger oder sowas . . .

MA: In der Zeit unmittelbar bevor **Howl** geschrieben wurde, waren die einzigen Leute, die so, völlig aus sich selbst heraus, aus ihren Körpern heraus, *sangen*, Schwarze. Und dann kam Elvis und revolutionierte die weiße Musik — *Ah sing thuh way ah fee-ul.*

AG: Stimmt, Kerouac hat seine Verszeile [. . .] direkt bei Charlie Parker gelernt, und Gillespie, und Monk. Er hat sich '43 immer Symphony Sid und *Night in Tunisia* und den ganzen *Bird-flight* angehört — hat sich Dinge notiert, die er dann auf die Prosazeile übertragen hat. [. . .] So, daß Kerouac autochthon auftritt — ist das das richtige Wort?

MA: Okay.

AG: Ganz auf sich selbst gestellt, wissen Sie, dadurch, daß er mitten in Manhattan saß, Radio hörte, und die Vibrationen eines neuen Atemrhythmus aufnahm, von der Pike auf, und *da* gibt er auch seine Quelle an.

MA: Das tun Sie auch, in den Flugzeug-Anmerkungen zur Allen-Anthologie.

AG: Ja. In Wahrheit habe ich das von Jack gelernt. Deshalb — wenn das mit eher literarischen/gelehrten Diskussionen vermischt wird, hat er wahrscheinlich das Gefühl, daß es zu kompliziert wird, und daß es von seinen eigentlichen Quellen weggleitet. Oder, ich glaube, er will nicht buchstäblich in die Kategorie eines . . . Anhängers der Schule von Olsons Projektivem Vers eingeordnet werden; denn das ist er nicht, genaugenommen. Ich meine, er folgt Charlie Parker. Und er folgt auch Thomas Wolfe, und Saroyan — und Proust, und Céline — bei dem man auch diese komische Art von Sprachausdehnung findet.

Ich glaube nicht, daß Olson behaupten würde, Kerouac schreibe *Projektive* Lyrik. Ich glaube, daß Olson sagen würde, *Projektive Lyrik* sei seine Terminologie für diese Art zu schreiben.

MA: Sure.

AG: Which is a universal form, rising above con—out of Gertrude Stein, rising in Celine independently in the 20's, rising in Kerouac and Wolfe—Olson really was attempting to formulate it in academic terms so professors could understand it—because that's [. . .] the only terms they can think in—so he found a categorical, terminological set that people who were hung up on categories, could deal with—and he wrote a very literate essay to explain it in a literary-essay terminology.[18] Kerouac wrote his **Essentials of Modern Prose**, which was written, I dunno. When was the **Projective Verse** essay written?

MA: '50? '51? Fairly early.[19]

AG: I don't know when Kerouac wrote his **Essentials of Modern Prose**, but that's around the same time, because when I came to San Francisco in 1954, I had it pinned on the wall of my hotel room—Kerouac's **Essentials of Modern Prose**—and Duncan came to look at a little book of poems I had[20] and saw it on the wall, looked at it, looked twice and thrice, and said, "Who wrote that? Who wrote THAT?" because it's so, you know, *right*.

So that was a source of—the development was in synchronicity, is the key—it was synchronicism, because it was darkly inevitable.

MA: It was coming out of the Head, hair, it was coming out of the Universe.

AG: Just as the return of attention to actual images and observed fact, through Williams, was coming synchronously, at Reed College in '48 with Snyder and Whalen, who'd met Williams, and myself who went to see Williams the same year in Paterson—and in the Berkeley Renaissance.

MA: Sicher.

AG: Und das ist eine universale Form, die bewußt — von Gertrude Stein her auftaucht, bei Céline in den 20ern unabhängig davon auftaucht, bei Kerouac und Wolfe auftaucht — Olson hat eigentlich versucht, das in akademischen Begriffen zu formulieren, damit Professoren es verstehen konnten — denn das ist [. . .] die einzige Terminologie, in der die denken können — deshalb hat er ein kategorisierendes, terminologisches System gefunden, mit dem Leute, die einen Kategorienfimmel hatten, umgehen konnten. Und er schrieb einen sehr gelehrten Essay, um das in einer Literaturessay-Terminologie zu erklären.[18] Kerouac schrieb seine **Essentials of Modern Prose**, geschrieben wurde das, was weiß ich wann. Wann wurde der **Projective Verse**-Essay geschrieben?

MA: '50? '51? Ziemlich früh.[19]

AG: Ich weiß nicht, wann Kerouac seine **Essentials of Modern Prose** geschrieben hat, aber das war um dieselbe Zeit herum, denn als ich 1954 nach San Francisco kam, hatte ich es an der Wand meines Hotelzimmers festgeheftet — Kerouacs **Essentials of Modern Prose** — und Duncan kam, um sich ein kleines Buch mit Gedichten, das ich gemacht hatte,[20] anzuschauen, und sah es an der Wand, schaute es an, schaute es zwei-, dreimal an und sagte, „Wer hat das geschrieben? Wer hat DAS geschrieben?", weil es so, wissen Sie, *richtig* war.

Also das war ein Ursprung von — die Entwicklung verlief synchron, das ist der Schlüssel — es war Simultaneität, weil es auf dunkle Weise unausweichlich war.

MA: Es kam aus dem KOPF, Haar, es kam aus dem UNIVERSUM.

AG: Genau wie die Rückkehr zur Konzentration auf tatsächliche Bilder und beobachtete Tatsachen, durch Williams, synchron kam, im Reed College, '48, mit Snyder und Whalen, die Williams kennengelernt hatten, und mir selbst, der ich Williams im gleichen Jahr in Paterson besuchte — und mit der Berkeley-Renaissance.

[. . .]

MA: [. . .] *Kai* is the Greek word for 'and'—and they use it at the start of more sentences than not.

AG: Yeah? *Kai*?

MA: Because it links—it ties it right back into the . . .

AG: Pound uses it once, in the **And** *they heard the frogs singing against the fawns*—remember that?

EK: (Laughing) Melina Mercouri uses it in the *Children of Piraeus.* (laughter)

AG: I finally use it in **The King of May.** *And I am the King of May, and I am the King of May, and I am the King of May*—I didn't know it came from the *Kai* though—that's interesting.

MA: Greek.

AG: Well how did the Greeks use it exactly?

MA: It's Greek prose writing. Half of your Greek prose sentences—well not half, a third, that's still a lot—start either with *kai* or *de*—and it links it, ties it directly back into the sentence previous to it, exactly like a colon or semicolon would.

AG: Yeah. *Or ever the silver cord be loosed*
Or the golden bowl be broken
Or the pitcher be broken at the fountain
Or the wheel broken at the cistern.

[. . .]

MA: [. . .] *Kai* ist das griechische Wort für 'und' — und sie beginnen mehr Sätze mit ihm als ohne.

AG: Ach ja? *Kai*?

MA: Denn es verbindet — es bindet es wieder genau ein in . . .

AG: Pound verwendet es einmal, in dem **Und** *sie hörten die Frösche gegen die Rehkitze singen* — erinnern Sie sich daran?

EK: (lacht) Melina Mercouri verwendet es in *Children of Piraeus.* (Gelächter)

AG: Und schließlich verwende ich es in **The King of May**. *Ich bin der Maienkönig, und ich bin der Maienkönig, und ich bin der Maienkönig* — ich wußte allerdings nicht, daß es von *Kai* kommt — das ist interessant.

MA: Griechisch.

AG: Wie haben die Griechen das denn genau verwendet?

MA: Es ist griechische Prosa. Die Hälfte der griechischen Prosasätze — na ja, nicht die Hälfte, ein Drittel, das ist immer noch 'ne Menge — beginnen mit entweder *kai* oder *de* — und das verbindet den Satz, bindet ihn wieder direkt in den ihm vorangehenden ein, genauso wie es ein Doppelpunkt oder ein Semikolon tun würde.

AG: Ja. *Or ever the silver cord be loosed*
Or the golden bowl be broken
Or the pitcher be broken at the fountain
Or the wheel broken at the cistern.

I don't know what that *or* is doing there. It doesn't mean much, except as a rhetorical device to get everything hung in one thought.

MA: It's that conjunction.

AG: Yeah. Well, what was necessary was a conjunction, or a junction, to link all those rhythmic cadenzas together, that's all.

MA: [. . .] in the back of the Allen Anthology[21] you said something about, with the **Sunflower Sutra**[22] you're trying to do the same thing, but without using a **who**, without using a specific word repeated as a base.

AG: Yeah [. . .]—the important things is to get that continuous locomotive rhythm going. So with **Sunflower** I simply eliminated the *who* [. . .] —now when I was conscious that it was the locomotive rhythm I was after, then I could have one long cadenza that you know, didn't return, didn't interrupt itself by having to return to its' base—

And this **TV Baby** poem is like one *giant* cadenza, literally, in the sense that it's all typed out as one continuous, practically all one, sentence that goes on and on, working all day and all night—that builds to a climax, without the need of returning to a rhetorical base. And the ideal would be, you know like, why get hung up on the conjunction. Why not just, you know, do it—the conjunction's sort of like a crutch to start it moving again. And then the interesting thing would be—to fly without crutches.

So like in **Sunflower** I was trying to fly without crutches. Or in **TV Baby**, to fly all the way. Same thing also in a lot of **Kaddish**.[23] By that time I was really quite conscious of the fact that the *Who* was a

[Ehe denn der silberne Strick wegkomme,/ und die güldene Schale zerbreche,/ und der Eimer zerbreche an der Quelle,/ und das Rad zerbrochen werde am Born]

Ich weiß nicht, was das *or* da zu suchen hat. Es bedeutet nicht viel, außer als rhetorisches Instrument, um alles an einen Gedanken anzubinden.

MA: Es ist diese Konjunktion.

AG: Ja. Nun, was nötig war, war ein Bindewort, oder eine Verbindung, um all diese rhythmischen Kadenzen aneinander anzuschließen, das ist alles.

MA: [. . .] im Anhang der Anthologie von Allen[21] haben Sie was dazu gesagt, bei **Sunflower Sutra**[22] würden Sie dasselbe versuchen, aber ohne ein **who** zu verwenden, ohne ein bestimmtes Wort einzusetzen, das als Basis wiederholt wird.

AG: Ja, [. . .] wichtig ist, daß man diesen kontinuierlichen Lokomotivrhythmus in Gang setzt. Also habe ich bei **Sunflower** einfach das *who* eliminiert [. . .] — als ich mir nun dessen bewußt war, daß es der Lokomotivrhythmus war, auf den ich aus war, konnte ich eine lange Kadenz hinkriegen, die nicht zurückkehrte, nicht wahr, die sich nicht unterbrach, weil sie zu ihrer Basis zurückkehren mußte —

Und dieses **TV Baby**-Gedicht ist wie eine einzige *Riesen*kadenz, buchstäblich, in dem Sinne, daß es alles als ein kontinuierlicher, praktisch alles ein Satz hingetippt ist, der immer weiter geht, Tag und Nacht arbeitet — der auf einen Höhepunkt zusteuert, ohne zu einer rhetorischen Basis zurückkehren zu müssen. Und ideal wäre es irgendwie, wissen Sie, warum soll man sich auf die Konjunktion versteifen. Warum soll man's nicht einfach tun, nicht wahr — die Konjunktion ist irgendwie wie eine Krücke, um es wieder in Gang zu setzen. Und dann wäre doch das Interessante — ohne Krücken zu fliegen.

Also habe ich etwa in **Sunflower** versucht, ohne Krücken zu fliegen. Oder in **TV Baby**, ausschließlich zu fliegen. Dasselbe auch in einem großen Teil von **Kaddish**.[23] Zu diesem Zeitpunkt war mir

device, an interesting device but I wished that I could do without it and get the thing to—purely speed forward.

EK: Do you think the exclamation marks are—whether they're written there or not—as in **Sunflower**, where you have to emphasize the first word of a sentence as a—you know—*I* am the king, or say *You* are—something—would that be what's doing it there because you have that really *strong* beginning?

AG: Yeah. You could use the exclamation points as a crutch, too—hang it on the end.

MA: When you say literally *make Mantra of American language now*—it's somewhere in here[24]—what do you mean? Do you mean we should literally start chanting the lines for Mantra purposes?

AG: No. No, that's not what I mean. One function of a Mantra is that the name of the god is identical with the god itself. You say Shiva or Krishna's name, Krishna is the *sound* of Krishna—It's Krishna in the dimension of sound—so if you pronounce his name, you, your body, is *being* Krishna; your breath is *being* Krishna, itself. That's one aspect of—theory of Mantra.

So I wanted to—in the English language—make a series of syllables . . . that would be identical . . . with a historical event . . . I wanted the historical event . . . to be the end of the war . . . and so I . . . prepared . . . the declaration of the end of the war by saying I hereby make my language . . . identical with the historical event, *I . . . here . . . declare the end of the War!* . . . and set up . . . a . . . force field . . . of language . . . which is so solid . . . and absolute . . . as a statement . . . and a realization of . . . an, an assertion . . . by my will . . . will . . . conscious will-power, that . . . it will . . .

wirklich bewußt, daß das *Who* ein Instrument ist, ein interessantes Instrument, aber ich wünschte mir, daß ich auch ohne es auskommen und die Sache dazu kriegen könnte — von selbst vorwärts zu jagen.

EK: Glauben Sie, daß die Ausrufezeichen — egal ob sie tatsächlich dastehen oder nicht — wie in **Sunflower**, wo man das erste Wort eines Satzes betonen muß wie ein — Sie wissen schon — *Ich* bin der König, oder sagen wir *Du* bist — irgendetwas — könnte es das sein, was an dieser Stelle diesen Effekt hat, weil Sie ja diesen wirklich *starken* Anfang haben?

AG: Ja. Man könnte die Ausrufezeichen auch als Krücke benutzen — sie ans Ende hängen.

MA: Wenn Sie wörtlich sagen, *mache jetzt Mantra aus amerikanischer Sprache* — es steht irgendwo hier drin[24] — was meinen Sie damit? Meinen Sie, wir sollten buchstäblich anfangen, die Zeilen zu Mantra-Zwecken zu singen?

AG: Nein. Nein, das ist es nicht, was ich meine. Eine Funktion eines Mantra ist, daß der Name des Gottes mit dem Gott selbst identisch ist. Sie sagen Shiva oder Krischnas Namen, Krischna ist der *Klang* von Krischna — Es ist Krischna in der Dimension des Klanges — wenn Sie daher seinen Namen aussprechen, *sind* Sie selbst, Ihr Körper, Krischna; Ihr Atem selbst *ist* Krischna. Das ist ein Aspekt der — Mantra-Theorie.

Deshalb wollte ich — in englischer Sprache — eine Silbenreihe machen, ... die mit einem historischen Ereignis ... identisch sein sollte ... Das historische Ereignis ... sollte ... das Ende des Krieges sein und deshalb habe ich ... die Kriegsendeerklärung vorbereitet, ... indem ich sagte: Hiermit lasse ich meine Sprache ... identisch mit dem historischen Ereignis werden, *Ich ... erkläre hier ... das Ende des* KRIEGES! ... und baue ... ein sprachliches Kraftfeld ... auf, ... das so stark ... und so absolut ist ... als eine Erklärung ... und eine Realisierung ... einer, einer Behauptung ... durch meinen Willen ... mein Wollen ... bewußte Willenskraft, daß sie ... jenem anderen

contradict . . . counteract . . . and ultimately overwhelm . . . the force field, of language, pronounced out of the State Department and out of Johnson's mouth. Where they say *I declare . . . We declare war, They* can say *I declare war*—their Mantras are black Mantras, so to speak—they pronounce these words, and then they . . . sign a piece of paper, of other words, and a hundred thousand soldiers go across the ocean, so I pronounce *my* word . . . and so the point is, how strong is my word?

Well, since Shelley says that the poet's word is the strongest, the unacknowledged legislator's, the next thing is: let the president execute his desire, (laugh), and the Congress do what *they* want to do, but I'm going to do what *I* want to do, and—now it's—if one single person *wakes up* out of the mass hallucination and pronounces a contrary order, or declaration, contrary state, instruction to the State, to the Government, if *one* person wakes up out of the Vast Dream of America and says *I* here declare the end of the war, well, what'll happen? It was an interesting experiment, to see if that *one* assertion of language will . . . will precipitate other consciousnesses to make the same assertion, until it spreads and finally until there's a majority of the consciousnesses making the same assertion, until *that* assertion contradicts the other assertion, because the whole War is **WILL-FULL-NESS**, and the War is a Poetry, in the sense that the War is the *Happening*, the *Poem* invented and imagined by Johnson and Rusk and Dulles, Luce, and Spellman and all those people; so the *end* of the War is the *Happening*, the Poem invented by Spock, or myself, or Phil Ochs, or Dylan . . . or—

MA: Sanders . . .

AG: Sanders, or A.J. Muste's ghost, or Dorothy Day, or . . . David MacReynolds, or Dave Dellinger, or . . . anybody who wishes to make a contrary statement or pronouncement.

Kraftfeld widersprechen ... ihm zuwiderhandeln ... und es schließlich überwältigen wird, ... nämlich das Kraftfeld aus Sprache, ausgesprochen vom Außenministerium und aus dem Munde Johnsons. Wenn Sie sagen *ich erkläre ...Wir erklären den Krieg,* dann können *Sie* sagen *Ich erkläre den Krieg* — Ihre Mantras sind schwarze Mantras, sozusagen — Sie sprechen diese Worte und Sie ... unterzeichnen ein Stück Papier, auf dem andere Worte stehen, und hunderttausend Soldaten überqueren den Ozean, deshalb spreche ich *mein* Wort, ... und die Frage dabei ist, wie stark ist mein Wort?

Na ja, da Shelley sagt, daß das Wort des Dichters, des verkannten Gesetzgebers, das mächtigste sei, kommt als nächster Schritt: Soll doch der Präsident seine Wünsche umsetzen, (Gelächter), und der Kongreß tun, was *er* will, ich werde jedenfalls tun, was *ich* will, und — nun geht es darum — wenn eine einzelne Person *aufwacht* aus der Massenhalluzination und einen entgegengesetzten Befehl, oder eine Erklärung, ausspricht, gegenstaatlich, Anweisungen für den Staat, für die Regierung, wenn *eine* Person aus dem FLÄCHENDECKENDEN TRAUM von AMERIKA aufwacht und sagt *Ich* erkläre hiermit das Ende des Krieges, nun, was wird passieren? Es war ein interessantes Experiment, einmal zu sehen, ob diese *eine* sprachliche Behauptung ... das Bewußtsein anderer dazu veranlaßt, dieselbe Behauptung aufzustellen, bis sie sich ausbreitet, und bis es schließlich eine Mehrheit der Bewußten gibt, die dieselbe Behauptung aufstellen, bis *diese* Behauptung der anderen widerspricht, denn der ganze KRIEG ist **MUT-WILLIG-KEIT**, und der KRIEG ist eine DICHTUNG, in dem Sinne, daß der KRIEG das *HAPPENING* ist, das *GEDICHT*, das von Johnson und Rusk und Dulles, Luce und Spellman und all diesen Leuten erdacht und erfunden wurde; also ist das *Ende* des KRIEGES das *HAPPENING*, das GEDICHT, das von Spock oder mir selbst oder Phil Ochs oder Dylan erfunden wurde ... oder von —

MA: Sanders ...

AG: Sanders oder dem Geist von A.J. Muste oder Dorothy Day oder ... David MacReynolds oder Dave Dellinger oder ... jedem, der gerne eine entgegengesetzte Erklärung abgeben oder Verkündung machen möchte.

Now as I make a Pronouncement, contrary to the Government's pronouncement, the question is . . . I give in to the desire—there's an explanation of that here, to Carroll which he didn't understand, but what I wrote is:

> *Not only a question of legislator as Shelley's formula. Merely that the War has been created by language (as per Burrough's analysis for his cut ups) (or Olson's complaint about abuse of language in Maximus Songs) (or W.C.W.'s) & Poet can dismantle the language consciousness conditioned to war reflexes by setting up (Mantra) absolute contrary field of will as expressed in language. By expressing, manifesting, his DESIRE (BHAKTI in Yoga terminology—'adoration').*[25]

Now, My desire is for the end of the war, so I simply say out, flatly, *I desire the end of the war*—or I even **declare** the end of the war. So in that sense, make a Mantra of AMERICAN LANGUAGE. *Now I declare the end of the war.*—Make a magic phrase, which will stick in peoples' Consciousnesses like a rock, just as the phrase *domino theory*—another phrase that stuck in peoples' consciousnesses like a rock—got them all confused.

MA: The problem seems to be translating that into anything more than your own single power.

AG: Well, I don't think that's such a problem. See—my own single power in saying *I declare the end of the war* isn't just my *single* power because it represents my desire—it's my unconscious as well as conscious power. And that desire is archetypal—it saturates half the nation—according to the Gallup poll—Except *What oft was thought was ne'er so well expressed,* so why doesn't somebody get up and *say* it? So once somebody gets up and says it, that precipitates the awareness, the same

Wenn ich nun etwas VERKÜNDE, was der Verkündung durch die Regierung zuwiderläuft, dann ist die Frage ... ich gebe dem Drang nach — hier wird das alles erläutert, für Carroll, was er nicht verstanden hat, aber was ich geschrieben habe, ist:

> *Nicht nur eine Frage des Gesetzgebers, wie Shelleys Formel. Lediglich, daß der KRIEG durch Sprache geschaffen wurde (gemäß Burroughs' Analyse für seine Schnitt-Technik) (oder Olsons Klage über den Mißbrauch der Sprache in den Maximus Songs) (oder W.C.W.'s) & DICHTER kann das auf Kriegsreflexe hin konditionierte Sprach-BEWUSSTSEIN demontieren, indem er absolutes Gegenfeld des Willens, wie sprachlich ausgedrückt, aufbaut (Mantra). Indem er sein VERLANGEN (BHAKTI in Yoga-Terminologie — 'Anbetung') ausdrückt, es manifest werden läßt.*[25]

Nun, MEIN Wunsch ist das Ende des Krieges, also spreche ich ganz einfach aus, schlichtweg, *Ich wünsche das Ende des Krieges* — oder ich **erkläre** sogar das Ende des Krieges. Mache in diesem Sinn also ein Mantra aus AMERIKANISCHER SPRACHE. *Jetzt erkläre ich das Ende des Krieges.* — Mache eine Zauberformel, die im BEWUSSTSEIN der Leute bleibt wie ein Stein, genau wie die Formel *Dominotheorie* — auch so eine Formel, die im Bewußtsein der Leute blieb wie ein Stein — sie ganz durcheinandergebracht hat.

MA: Das Problem scheint darin zu bestehen, das in etwas zu übersetzen, das mehr ist als Ihre eigene individuelle Kraft.

AG: Nun, ich glaube nicht, daß das so ein Problem ist. Sehen Sie — meine eigene individuelle Kraft, wenn ich sage *Ich erkläre das Ende des Krieges* ist nicht nur meine *individuelle* Kraft, denn sie steht für mein Begehren — es ist sowohl meine unbewußte als auch meine bewußte Kraft. Und dieses Begehren ist archetypisch — die halbe Nation ist von ihm erfüllt — der Meinungsumfrage zufolge — Nur *Was oft gedacht, doch nie so gut gesagt,* also warum erhebt sich nicht irgendwer und *sagt* es? Wenn also irgendwer sich erhebt und es sagt, dann beflügelt das das Bewußtwerden, dasselbe Bewußtwerden desselben Begehrens, den Krieg zu

awareness of the same desire to end the war, in lots of other people—or, as Shakespeare says, *One touch of nature makes the whole world kin.*

So it's a question of making that *touch of nature*, or making the Mantra, or, expressing *what oft was thought*, CLEARLY, publicly, consciously, to make that same unconscious awareness and desire appear up front in the public mind.

MA: Mantra power... Mantra power... Joyce! Right at the end of the **Portrait**, *I go to forge the uncreated conscience of the race,* whatever, that's the same thing.

AG: Yeah.

MA: To articulate that thing, and thereby to bring it into being.

AG: Well, yeah, see, it's *already* here, latently, in the unconscious, [...] —it's just this way: there are two lovers sitting side by side, shy, and both of them want to make it, and they don't know how to break the ice. So, someone says "Let's spend the night together!"—So immediately, Ah! great sigh of relief, and they both understand and it's understood, let's do it. You know, we're gonna do it, you know—so. *I here declare the end of the war* simply sets up an example—that other people recognize their own feelings in, and bring that latent feeling up to the surface consciously, and then they can *act* on it. So it brings it into the... I forget what your phrase was just then—reality?

MA: Articulation. Consciousness. Conscience.

AG: Well, you articulate your consciousness and then you can act it out. Once you're clear about what it is you want. Just sort of figuring out what you want and then acting it out.

beenden, in vielen anderen Leuten — oder, wie Shakespeare sagt, *Natur macht hierin alle Menschen gleich.*

Es geht also darum, dieses *Werk der Natur* zu vollziehen, oder das Mantra zu machen, oder das auszudrücken, *Was oft gedacht*, in einer KLAREN, öffentlichen, bewußten Weise, um dieses selbe unbewußte Bewußtwerden und Begehren ins Rampenlicht des öffentlichen Denkens treten zu lassen.

MA: Mantra-Kraft ... Mantra-Kraft ... Joyce! Ganz am Ende von **Portrait**, *Ich werde das ungeschaffene Gewissen der Rasse schmieden*, oder so ähnlich, das ist dasselbe.

AG: Ja.

MA: Die Sache auszudrücken und dadurch entstehen zu lassen.

AG: Tja, nun, sehen Sie, es *ist* schon da, latent im Unbewußten, [...] — es ist genau so: Da sitzen zwei Liebende Seite an Seite, schüchtern, und beide wollen's tun, und sie wissen nicht, wie sie das Eis brechen sollen. Also sagt einer „Let's spend the night together!" [Laß uns die Nacht zusammen verbringen!] — Daraufhin sofort, Uff! großer Seufzer der Erleichterung, und beide verstehen und es ist klar, tun wir's. Nicht wahr, wir tun's, gell — so. *Ich erkläre hiermit das Ende des Krieges* setzt einfach ein Zeichen, — in dem andere Leute ihre Gefühle wiedererkennen, und sie bringen dieses latente Gefühl bewußt an die Oberfläche, und dann können sie danach *handeln*. Und dadurch läßt es die Sache ... Ich hab' vergessen, wie Ihr Satz eben lautete — Wirklichkeit werden?

MA: Artikulation. Bewußtsein. Gewissen.

AG: Nun, Sie artikulieren Ihr Bewußtsein und dann können Sie entsprechend handeln. Wenn Sie sich erst einmal im klaren darüber sind, was Sie letztendlich wollen. Einfach irgendwie überlegen, was Sie wollen und es dann ausführen.

In other words it isn't necessary for my word to like quote *overwhelm* or *convince*, unquote, anybody else, it's just necessary for me to place my word out there, not to overwhelm but to clarify other peoples' sane thought, or to make it conscious or to bring it to the surface of their minds, so they say *Oh yeah! That's what I think too! Why didn't I say that before? I didn't think you were supposed to say that, I thought you were supposed to think about it maybe, but not say it, publicly . . .*

MA: On another level—the same phenomenon of speech—I've done this dozens of times with novels, with poems, and that is I circle it all of a sudden on the page and say Yeah, Wow, I wish he hadn't said that, I wanted to say that!

AG: Yeah. What else—oh, I'm glad he said that, or I'm glad somebody said that. It's just, you know the reaction, *oh, groovy! somebody said it!* You know. *Gee, I thought that! Somebody finally laid it out!*

[. . .]

The Anaphoric Margin—So. That's one way. But Williams said, why is it that all poems have to start at the margin? What if they started at the end, or the other side? Or . . .

MA: Well, that's also like asking, why do we not read *boustrophedon,*[26] and why don't we . . .

AG: No—but there are several thought gradations that don't need to start at the margin, that's what he was pointing out, and if you look at some of *Paterson* you'll find that's so. When you're waking up, and you emerge in the middle of a thought, then why begin *that* at the margin? You should begin that in the middle of the page—which I do sometimes,

Mit anderen Worten, es ist nicht notwendig, daß mein Wort irgendjemanden Zitat *überwältigt* oder *überzeugt* Zitatende, es ist nur notwendig, daß ich mein Wort da draußen in den Raum stelle, nicht um zu überwältigen, sondern um das gesunde Denken anderer Leute auf den Punkt zu bringen oder es bewußt zu machen, oder an die Oberfläche ihres Geistes zu bringen, damit sie sagen *Genau! Das denke ich auch! Warum habe ich das nicht schon früher gesagt? Ich habe nicht geglaubt, daß man so etwas sagen sollte, ich dachte, daß man vielleicht darüber nachdenken sollte, aber nicht, daß man es sagen sollte, öffentlich* . . .

MA: Oder auf einer anderen Ebene — dasselbe Sprachphänomen — ich habe das dutzendmal mit Romanen gemacht, mit Gedichten, und das ist, daß ich es plötzlich auf der Seite umkringele und sage: Ja, Menschenskind, ich wollte, er hätte das nicht gesagt, ich wollte das sagen!

AG: Ja. Was sonst noch — oh, ich bin froh, daß er das gesagt hat, oder ich bin froh, daß jemand das gesagt hat. Es ist nur, Sie kennen doch die Reaktion, *oh, stark! Jemand hat's gesagt!* Nicht wahr. *Mensch, das ist mein Gedanke! Endlich hat ihn jemand dargelegt!*

[. . .]

Der Anaphorische Rand — Das ist die eine Technik. Aber Williams hat gefragt, warum müssen eigentlich alle Gedichte am Rand beginnen? Was wäre, wenn sie am Ende beginnen würden, oder an der anderen Seite? Oder . . .

MA: Nun, das ist auch, als ob man fragen würde, warum wir nicht *Bustrophedon*[26] lesen, und warum wir nicht . . .

AG: Nein — aber es gibt verschiedene Gedankenabstufungen, die nicht am Rand beginnen müssen, darauf hat er hingewiesen, und wenn Sie Teile von *Paterson* ansehen, werden Sie herausfinden, daß das so ist. Wenn Sie aufwachen und in der Mitte eines Gedankens auftauchen, warum sollten Sie *damit* am Rand beginnen? Sie sollten damit auf der Mitte der Seite

like . . . The only example in this book[27] that I can think of offhand is the beginning of a poem called DROWSE MURMURS, which is literally drowse murmurs, it begins in the middle of a sentence, so it doesn't begin on the margin, it begins . . .

MA: Does it begin in the middle of drowsiness?

AG: Literally, I wrote it when I was waking up from a drowse, in a bed in London, so it is that exactly. I begin at the margin in the sense that I begin the *dots* at the margin, to create a space:

... touch of vocal flattery,
exists where you wake us
at dawn with happy sphinx

So it begins, not at the exact margin, it begins, I just start . . . and I might have, as well have, made a . . . made it come out further . . . Wonder what I, where, what else begins that way.

MA: There's one where I noticed you broke up the word *electric*, you cut it in half, in one of the poems, in **Airplane Dreams.** Here—the **New York to San Francisco** poem again:

A technicolor picture begins
on channel one—Elec
tronic Bee music.

AG: Well, that's because—a technicolor picture begins on channel one; and then all of a sudden, they switch the elec-click to some kind of Stockhausen electronic music thing and it was to indicate a non-human,

beginnen — was ich manchmal tue, wie ... Das einzige Beispiel in diesem Buch,[27] das mir spontan einfällt, ist der Anfang eines Gedichtes mit dem Titel DROWSE MURMURS, das buchstäblich schläfriges Murmeln ist, es beginnt in der Mitte eines Satzes, weswegen es nicht am Rand beginnt, sondern ...

MA: In der Mitte der Schläfrigkeit?

AG: Buchstäblich. Ich habe es geschrieben, als ich einmal von einem Nickerchen aufgewacht bin, in einem Bett in London, also ist es genau das. Ich beginne am Rand in dem Sinne, daß ich mit den *Punkten* am Rand beginne, um einen Leerraum zu erzeugen:

... ganz leichte Stimm-Schmeichelei
ist wo du uns erweckst
beim Sonnenaufgang mit glücklicher Sphinx

So beginnt es, nicht genau am Rand, es beginnt, ich fange einfach an ... und ich hätte die Zeile, genauso gut, weiter hinausrücken können, ... daß sie weiter herauskommt ... Möchte wissen, was ich, wo, was sonst noch auf diese Weise beginnt.

MA: Es gibt eines, wo ich bemerkt habe, daß Sie das Wort *elektrisch* zerlegt haben, Sie haben es in zwei Hälften geteilt in einem der Gedichte, in **Airplane Dreams**. Hier — wieder das **New York to San Francisco**-Gedicht:

Ein Technicolor-Film beginnt
auf Kanal eins — Elek
tronische BIENENmusik.

AG: Nun, das liegt daran, daß — ein Technicolorfilm beginnt auf Kanal eins; und dann ganz plötzlich schalten sie den Elek-klick auf eine Art elektronisches Stockhausen-Musik-Zeug um, und das steht für ein nichtmenschliches, nicht-menschliches Stimmbandereignis — eigentlich war

non-human vocal cord event—actually it was a, the picture on the screen was a great steel safe door crashing shut. The next line—

The great steel safe door
crashes shut.
The buzzing sciencefiction
lights & gauges ascend like

begin flashing, then you get this weird music, you know,

mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm

So—electronic Bee music; it was just sort of onomatopoeic, almost.

[. . .]

MA: All of these devices I've been dreaming up and seeing in poems, and that you've been talking about—are essentially a romantic, expressionistic way of organizing a poem. You don't organize a poem along lines of a story that you have to tell, like an epic; you don't even organize a ballad type of poem along a narrative in which one stanza is one part of the story; you don't organize it logically like a sonnet; you don't even organize it logically like John Donne. It's not an intellectual logic or a narrative logic.

AG: I think it *is* an intellectual logic—because you're organizing it logically, to follow the precise forms of the movement of the mind. So I don't see it as Romantic-expressionistic at all—I see it as absolutely logical scientific notation of event.

es, das Bild auf dem Bildschirm war eine große Safe-Tür aus Stahl, die zuschlug. Die nächste Zeile —

Die große Safe-Tür aus Stahl
schlägt zu.
Die summenden Sciencefiction
Lichter & Kontroll-Instrumente steigen empor wie

fangen zu blinken an, und dann hört man diese eigenartige Musik, Sie wissen schon,

mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm

Kurz — elektronische BIENENmusik; es war einfach irgendwie onomatopoetisch, beinah.

[. . .]

MA: All diese Techniken, die mir so in den Kopf gekommen sind und die ich in Gedichten gesehen habe, und über die Sie gesprochen haben — sind im wesentlichen eine romantische, expressionistische Art und Weise, ein Gedicht zu strukturieren. Sie strukturieren ein Gedicht nicht nach dem Handlungsfaden einer zu erzählenden Geschichte, wie ein Epos; Sie strukturieren nicht mal ein balladenhaftes Gedicht nach einem Erzählablauf, so daß eine Strophe einem Teil der Geschichte entspricht; Sie strukturieren es nicht logisch wie ein Sonett; Sie strukturieren es nicht einmal logisch wie John Donne. Es ist keine intellektuelle oder narrative Logik.

AG: Ich glaube, daß es *doch* eine intellektuelle Logik ist — weil man es logisch strukturiert, um genau den Formen der Bewegung der Gedanken zu folgen. Ich sehe es also überhaupt nicht als romantisch-expressionistisch an — ich sehe es als völlig logische, wissenschaftliche Aufzeichnung von Ereignissen an.

EK: Isn't it logical the way that montage is? I mean—

AG: Yeah, well montage is logical—montage was at first considered to be illogical, and irrational, or surrealism was first considered to be irrational, until everybody realized that what really was irrational was a re-arrangement of the actuality of mind consciousness into syntactical forms which didn't have anything to do with what was going on in the head! So that finally the practical, pragmatic, common-sense form of notation of thought, was the surrealistic one, because that's the way the mind works.

So it may turn out that we've been undergoing centuries of—this is what Blake was complaining about—of Newtonian thought—God save us from Newton's thought and somebody's—somebodyelse's—Bacon's funk. Or something.

MA: Voltaire, Voltaire.

AG: What Blake was saying is that they were *unreal*, in the sense that it was just the creation of an imaginary universe and what could be more illogical? And what could be more logical than the actual clear demarcation and definition of the way the mind works?

MA: Yeah. Um. I understand that. What I was thinking of is for instance **Ode to a Nightingale**. It is not organized to tell a story, it's organized in such a way that you get Keats' thoughts as they come and as they are suggested and reflected in that bird—back and forth between his perception of that bird, there, and his own thinking about dying, and his own consciousness of everything that goes on. So the interplay, the tension that builds in the **Ode to a Nighingale** is expressionistic in the sense that it's not organized along a narrative line, nor a line in

EK: Ist das nicht logisch in der Weise, wie es die Montage ist? Ich meine —

AG: Ja, nun, die Montage ist logisch — die Montage wurde zunächst als unlogisch angesehen, und als irrational, beziehungsweise der Surrealismus wurde zunächst als irrational angesehen, bis alle merkten, daß das eigentlich Irrationale ein Um-Arrangieren des augenblicklichen gedanklichen Bewußtseins zu syntaktischen Formen war, die mit dem, was im Kopf vorging, nichts zu tun hatten! So daß letzten Endes die praktische, pragmatische, vernünftige Art der Gedankenaufzeichnung die surrealistische war, weil der Verstand so arbeitet.

Deshalb wird sich vielleicht herausstellen, daß wir jahrhundertelang unter dem Einfluß — das war es, worüber Blake sich beklagt hat — von Newtonschem Denken gestanden haben — Gott erlöse uns vom Denken Newtons und dem des — dem des anderen — Bacons Muff. Oder sonstwas.

MA: Voltaire, Voltaire.

AG: Was Blake gesagt hat, war, daß sie *irreal* waren, in dem Sinne, daß es sich bloß um die Schöpfung einer imaginären Welt handelte, und was könnte unlogischer sein? Und was könnte logischer sein als die wirkliche klare Abgrenzung und Definition der Arbeitsweise des Verstandes?

MA: Ja. Äh. Das verstehe ich. Woran ich gedacht habe, ist zum Beispiel **Ode to a Nightingale [Ode an eine Nachtigall]**. Ihre Struktur soll nicht dem Erzählen einer Geschichte dienen, sie ist auf eine Weise strukturiert, daß man Keats' Gedanken erfährt, so wie sie aufkommen und wie sie in diesem Vogel angedeutet werden und sich widerspiegeln — hin und her zwischen seiner Wahrnehmung dieses Vogels, dort, und seinem eigenen Nachdenken über das Sterben, und seinem eigenen Bewußtsein von alledem, was passiert. Das Zusammenspiel, die Spannung, die sich in **Ode to a Nightingale** aufbaut, ist daher expressionistisch in dem Sinn, daß ihre Struktur nicht einem Handlungsfaden folgt, und auch nicht einem Faden, mit dem versucht wird, eine logische Abfolge von

which you're trying to tell a logical sequence of events, as in e.g. Shakespeare's sonnets . . .

AG: Yeah.

MA: Or even more, Petrarch's sonnets . . .

AG: Yeah.

MA: Now we're moving; we've had this printed poem ever since—

AG: Since the invention of movable type, which is not very long. We've had the printed poem for a short period within 40,000 years of poetic history, now we've had the printed poem for approximately one one-hundredth of that time!

MA: Yeah—who was the guy who first printed Chaucer?

AG: Caxton, er? Something like that, I don't remember.

MA: Caxton, yeah.

AG: The older tradition, the most ancient tradition and the . . . **the** tradition, the conservative tradition, the actual tradition, is oral.

The oral tradition has all of the mnemonic devices, and variations of rhythm and speech things . . . possible. The main structural guiding thing would be convenience in memorizing, I imagine, so that would be why alliterative repetition or rhythm or rhyme is used.

Ereignissen zu schildern, wie zum Beispiel in Shakespeares Sonetten ...

AG: Ja.

MA: Oder noch mehr in Petrarkas Sonetten.

AG: Ja.

MA: Jetzt kommen wir weiter. Wir haben das gedruckte Gedicht gehabt seit —

AG: Seit der Erfindung des Drucks mit beweglichen Lettern, was nicht sehr lange her ist. Wir haben das gedruckte Gedicht erst eine sehr kurze Zeit innerhalb der 40,000 Jahre der Dichtungsgeschichte, wir haben das gedruckte Gedicht wohl seit annähernd einem Hundertstel dieser Zeit!

MA: Ja — Wer war der Mensch, der als erster Chaucer gedruckt hat?

AG: Caxton, hm? So ähnlich, Ich weiß es nicht mehr.

MA: Caxton, jawoll.

AG: Die ältere Überlieferung, die urälteste Überlieferung und die ... **die** Überlieferung, die konservative Überlieferung, die wirkliche Überlieferung, ist mündlich.

In der mündlichen Überlieferung gibt es alle Mnemotechniken und Rhythmusvariierungen und Sprachdinge ..., die möglich sind. Die strukturelle Haupt-Richtschnur ist dabei die Leichtigkeit, mit der etwas memoriert werden kann, stelle ich mir vor, das wäre also der Grund, warum alliterative Wiederholungen oder Rhythmus oder Reim verwendet werden.

MA: That's why the Rig-Veda comes down to us and that's why Beowulf comes down to us. Because those mnemonic devices were sufficient to allow people to remember it, generation to generation.

AG: It would be interesting to know what are the mnemonic devices of the Australian Aborigines—who apparently have the largest and most complex system of oral tradition of any cultural group. See 'cause they don't have writing. At all.

MA: Didn't know that.

AG: So the Australian Aborigines are probably, in terms of the non-written culture, the most sophisticated. What they carry in their head; the most sophisticated memory'd linguistic group of any. In other words, apparently the Aborigines have fantastically long epics—and a dazzling aptitude for audiographic memory repetition of those epics. Like Homer—all of their culture, being oral, that means all of their creation myths, metaphysics, stories, narratives, histories—all of that is carried around in the head—and apparently they have an extremely extensive library in their head—because they think that way. We don't have to because we've got the crutch—(written language is a mind crutch)—we can put it down on a piece of paper so we don't have to remember anything. But they have to remember everything, so apparently they've specialized in not getting hung up on external things—the only possession that they have, for instance—their only tool—is a single-purpose tool which covers sleeping—like it's some sort of wooden stick-cane-spoon, which they can sleep on, eat with, kill with, wash themselves with, count on.[28]

MA: Brush their teeth with?

AG: Probably brush their teeth with. Now they reduced that all to a single multi-purpose tool—no other possessions, no houses, practically—and

MA: Deshalb haben das Rig-Veda und der Beowulf bis in unsere Zeit überdauert. Weil diese Mnemotechniken ausreichten, damit sich die Menschen daran erinnern konnten, von einer Generation zur nächsten.

AG: Es wäre interessant, zu wissen, was die Mnemotechiken der australischen Aborigines sind — die, wie es scheint, von allen Kulturgruppen das größte und komplexeste System mündlicher Überlieferung haben. Sehen Sie, die haben nämlich keine Schrift. Gar keine.

MA: Wußte ich nicht.

AG: Daher sind die australischen Aborigines, was nicht-schriftliche Kultur betrifft, am weitesten entwickelt. Was sie in ihrem Kopf tragen; die mit dem am weitesten entwickelten Gedächtnis ausgestattete Sprachgruppe von allen. Mit anderen Worten, die Aborigines haben anscheinend unglaublich lange Epen — und eine schwindelerregende Fähigkeit zur audiographischen Gedächniswiedergabe dieser Epen. Wie Homer — ihre gesamte Kultur, da sie mündlich ist, das heißt all ihre Schöpfungsmythen, metaphysischen Vorstellungen, Geschichten, Erzählungen, Historien — all das wird im Kopf herumgetragen — und anscheinend haben sie eine äußerst umfangreiche Bibliothek in ihrem Kopf — weil sie halt so denken. Wir brauchen das nicht, weil wir die Krücke haben — (geschriebene Sprache ist eine Gedankenkrücke) — wir können es niederschreiben auf ein Stück Papier und brauchen daher gar nichts auswendig zu können. Aber sie müssen alles auswendig können und haben sich somit anscheinend darauf spezialisiert, sich nicht an äußerlichen Dinge aufzuhängen — das einzige, was sie besitzen, zum Beispiel, — ihr einziges Werkzeug — ist ein Allzweckwerkzeug, was das Schlafen einschließt — also es ist wie so eine Art hölzerner Knüppel-Stock-Löffel, der ihnen zum Schlafen, Essen, Töten, Waschen, Zählen dient.[28]

MA: Zum Zähneputzen?

AG: Wahrscheinlich zum Zähneputzen. Sie haben also das alles auf ein einziges Allzweckwerkzeug reduziert — praktisch keine weiteren Besitz-

so everything is in their consciousness. All other activity is in their consciousness—like the whales. Who are also probably in that situation—or the porpoises—like porpoises have a fantastic language—according to Gregory Bateson—mostly dealing with infinite gradations of interpersonal relations. Subtleties of interpersonal relations that we haven't concieved of—because that's all they've got, they don't have hands, machines, and they don't get hung up on building Empire State Buildings—all of their attention is directed at each other.

MA: No wonder John Lilly and people like that are really into whale communication!

AG: Yeah—Bateson was working with Lilly, and that was his conclusion.

MA: Directions away from the printed poem. Right there (pointing at the Uher), you've got your direction away form the printed poem—in the tape recorder.

AG: Not really, it is the same thing—the tape recorder's not much different from writing in a notebook.

The reason I'm able to use a tape recorder so adequately, or the reason I adapted to it almost instantly, was that it was basically the same process as a notebook. Because I'm just doing the same thing in a notebook that I do on tape. At times a tape is more convenient, at times a notebook is more convenient. But I can shift back and forth. In fact I have poems which are begun on the tape recorder and the tape recorder ran down, battery ran down but I just continued in a notebook—and it's the same. The thing travelling West, north of Lincoln Nebraska a year after the **Witchita Vortex Sutra**.[29]

tümer, keine Häuser — und daher ist alles in ihrem Bewußtsein. Jegliche weitere Aktivität läuft in ihrem Bewußtsein ab — wie bei den Walen. Die sich wahrscheinlich auch in dieser Situation befinden — oder die Delphine — Delphine haben nämlich eine phantastische Sprache — Gregory Bateson zufolge —, die sich hauptsächlich um unendlich viele Abstufungen von interpersonellen Beziehungen dreht. Subtilitäten interpersoneller Beziehungen, die wir uns bis heute nicht vorstellen können —, weil das alles ist, was sie haben, sie haben keine Hände, Maschinen, und sie sind nicht scharf darauf, Empire State Buildings zu bauen — ihre gesamte Aufmerksamkeit ist einander zugewendet.

MA: Kein Wunder, daß sich John Lilly und solche Leute voll auf Walkommunikation gestürzt haben!

AG: Ja — Bateson hat mit Lilly zusammengearbeitet, und das war seine Schlußfolgerung.

MA: Die Abkehr vom gedruckten Gedicht. Da (deutet auf das Uher-Gerät) haben Sie Ihre Abkehr vom gedruckten Gedicht — das Tonbandgerät.

AG: Nicht wirklich. Es ist das gleiche — das Tonbandgerät ist nicht viel anders als das Schreiben in einem Notizbuch.

Der Grund, warum ich ein Tonbandgerät so nutzbringend verwenden kann, beziehungsweise warum ich mich beinahe sofort darauf eingestellt habe, war, daß es im Grunde derselbe Prozeß wie das Schreiben in einem Notizbuch war. Denn ich tue dasselbe in einem Notizbuch wie auf Band. Manchmal ist das Band bequemer, manchmal ist das Notizbuch bequemer. Aber ich kann hin- und herwechseln. Ich habe sogar Gedichte, die auf dem Tonbandgerät begonnen wurden, und das Tonbandgerät machte schlapp, die Batterie machte schlapp, aber ich habe einfach in einem Notizbuch weitergemacht — und es ist dasselbe. Das Ding über die Reise nach Westen, nördlich von Lincoln, Nebraska, ein Jahr nach **Witchita Vortex Sutra.**[29]

MA: Okay. I'm trying to think of ways in which—

AG: The way beyound the printed page is music! Bob Dylan. That's the inevitable ... well. The first way out is simply platform chanting, like William Jennings Bryan, or Vachel Lindsay or Dylan Thomas or myself or whoever makes it on the platform—the vocalization. The Bardic thing. Platform Bardic,—Aah! (laughs to himself) Then next—at least in America at this point—it seems historically to have led to a revival of poetry as *song*.

To some extent Dylan was influenced by the whole wave of poetry that went before and he got to thinking of himself as a poet, except a singing poet.

MA: Sure—Woody Guthrie. Singing poet.

AG: Yeah. So song, which fits in with Pound's famous scheme you know, where he says the trouble with poetry is that it departs from song, and the trouble with song is that it departed from *dance*. In the **ABC of Reading** or somewhere—**Kulcher—Guide to Kulcher**? ... Pound says that what happened historically was a big goof. Poetry began—the *ictus*/beat in the foot, of poetry, orginally was the Greek foot-fall as the chorus *chanted* and *danced*. And so the measure originally was literally the physical *stance* or *foot measure*. And that's what the *ictus/hit* is and that's what the measure was.[30]

Then, when poetry left that, and got to be just chanting, it lost some of the physical base—it got a little bit more disembodied. When it left the physical chanting and went to song it got slightly more disembodied, when it left song and got to speech it got slightly more disembodied, when it left speech and got to the printed page—and wasn't even spoken aloud, it became completely disembodied and that's the 19th century vagueness of *dim vales of peace* and nothing means anything

MA: Okay. Ich versuche, an Wege zu denken, auf denen —

AG: Der Weg, der über die gedruckte Seite hinausführt, ist Musik! Bob Dylan. Das ist das Unvermeidliche . . . tja. Der erste Ausweg ist Sprechgesang auf der Bühne, so wie William Jennings Bryan oder Vachel Lindsay oder Dylan Thomas oder ich selbst oder wer auch immer es auf der Bühne tut — die Vokalisierung. Das Bardenmäßige. Das Bühnen-Bardenmäßige, — Hö! Hö! (lacht in sich hinein) Dann als nächstes — zumindest in Amerika zu diesem Zeitpunkt — scheint das historisch zu einer Renaissance der Lyrik als *Lied* geführt zu haben.

Bis zu einem gewissen Grad wurde Dylan durch die ganze Lyrikwelle, die ihm vorausging, beeinflußt, und er begann schließlich, sich selbst als Lyriker zu betrachten, nur eben als singenden Lyriker.

MA: Sicher — Woody Guthrie. Der singende Dichter.

AG: Ja. Also das Lied, was zu Pounds berühmtem System paßt, Sie wissen schon, wo er sagt, daß das Problem mit der Lyrik sei, daß sie sich vom Lied entfernt, und das Problem mit dem Lied, daß es sich vom *Tanz* entfernt hat. Im **ABC of Reading** oder woanders — **Guide to Kulcher [Kultuhr-Führer]**? . . . sagt Pound, daß das, was historisch passiert ist, ein Riesenmurks war. Die Lyrik begann — der *Ictus*/Akzent im Vers-Fuß war ursprünglich das griechische Fuß-Stampfen, während der Chor *sang* und *tanzte*. Und somit war das Versmaß ursprünglich buchstäblich der physische *Schritt* oder das *Fuß-Versmaß*. Und das ist mit *Ictus/Schlag* gemeint und das war mit Versmaß gemeint.[30]

Dann, als die Lyrik das hinter sich ließ und schließlich nur noch Sprechgesang wurde, verlor sie etwas von ihrer physischen Grundlage — sie wurde ein klein wenig körperloser. Als sie das physische Sprechsingen hinter sich ließ und ins Lied überging, wurde sie noch ein bißchen körperloser, und als sie das Lied hinter sich ließ und zum Sprechen kam, wurde sie noch ein bißchen körperloser, als sie das Sprechen hinter sich ließ und auf die Druckseite kam — und nicht einmal laut aufgesagt wurde, wurde sie völlig körperlos, und das ist dann im 19. Jahrhundert die Vagheit der *dämmrigen Thäler des Friedens*, und nichts

any more, words move no thing, it's totally abstract: so the next step was to bring words back to actual speech; then the next step after Pound modeling words from actual speech, and Williams' actual speech, is to bring it to—chanting is the next step—Which is what we did, chant—the next step was to bring it to song again, which is what Dylan did, and then the next step will be what Jagger and the others do, which is shamanistic dance-chant-body rhythm uh *I wanna go hooome, no satisfaction*! So what's happening in rock and roll, with all the body thing which is being laid on, and the dancing—or what the spades were doing, with all those funny little dances while they're singing (you know, a quartet singing words and then dancing) is actually a return cycle,[31] following Pound's original analysis, in a way.

So ultimately what you can expect is a naked, prophetic kid, getting up, on a stage, chanting, in a trance state, language, and dancing his prophecies, all simultaneously in a state of ecstasy, which is, precisely, the return to the **original religious shamanistic prophetic priestly Bardic magic!**

Improvised Poetics, 1971

bedeutet noch irgendetwas, Worte setzen nichts in Bewegung, es ist absolut abstrakt; deshalb bestand der nächste Schritt darin, die Wörter zur tatsächlich gesprochenen Sprache zurückzuführen; dann der nächste Schritt, nachdem Pound Wörter nach der tatsächlich gesprochenen Sprache modelliert hatte, und nach Williams' tatsächlich gesprochener Sprache, besteht darin, sie zurückzuführen zum — Sprechgesang ist der nächste Schritt — Genau das haben wir gemacht, Sprechgesang — und der nächste Schritt bestand darin, sie zum Lied zurückzuführen, was Dylan getan hat, und der nächste Schritt wird dann das sein, was Jagger und die anderen tun, schamanistischer Tanz-Gesang-Körper-Rhythmus äh *I wanna go hooome, no satisfaction!* Also das, was augenblicklich in der Rockmusik passiert, mit der ganzen Körpersache, die sie da bringen, und dem Tanzen, oder was die Schwarzen gemacht haben, mit all diesen lustigen kleinen Tänzen, während sie singen (Sie wissen schon, ein Quartett, das Worte singt und dann tanzt), ist eigentlich ein gegenläufiger Zyklus,[31] der Pounds ursprünglicher Analyse folgt, auf gewisse Weise.

Was Sie also letztendlich erwarten können, ist ein nackter, prophetischer Boy, der auf die Bühne steigt, in Trance Sprache singt, und der seine Prophezeiungen tanzt, alles zugleich in Ekstase, und das ist, genau, die Rückkehr zur **ursprünglichen, religiösen, schamanischen, prophetischen, priesterlichen, bardischen Verzauberung!**

[Gekürzte Fassung]

Übersetzt von Gabriele Müller und Peter Tischer

Allen Ginsberg

THESE STATES, INTO L.A.

Organs and War News
Radio static from Saigon
"And the Glory of the Lord"
Newscaster Voice
thru Aether—
The Truce—
12 hours, 30 hours?
Thirty Days, said Mansfield.
Cars roll right lane,
bridge lights
rising & falling on night-slope—
headlights cross speeding reflectors
Handel rejoicing
chorus whine Requiem, roar in yr Auto
window shoulders
Memories of Christmas—
and the deep Christmas begins:
U.S. 101 South
The President at home
in his swinging chair on the porch
listening to Christmas Carols
Vice-President returning from Far East
"Check into yourself that you are wrong—
You may be the Wrong" says Pope His
Christmas Message—
Overpopulation, overpopulation
Give me 3 acres of land
Give my brother how much?
Each man have fine estate?
settle giant Communes?
LSD Shakti-snake settles like gas into Consciousness
—Brightest Venus I've ever seen
Canyon-floor road, near

Allen Ginsberg

DIESE STAATEN, NACH L.A. HINEIN

Orgeln und KRIEGSNACHRICHTEN
Radiogeknister aus Saigon
„Und die HERRLICHKEIT des HERRN"
Nachrichtensprecherstimme
übern ÄTHER —
Der WAFFENSTILLSTAND —
12 Stunden, 30 Stunden?
Dreißig Tage, hat Mansfield gesagt.
Autos rollen auf der rechten Spur,
Brückenlampen
steigen & sinken auf nachtschwarzem Hang —
Scheinwerfer streifen über rasende Reflektoren
Händel jubiliert
Chorgejaul REQUIEM, Dröhnen in deinem AUTO
Fenster Schultern
WEIHNACHTSERINNERUNGEN —
und die wahre Weihnachtszeit beginnt:
Bundesstraße 101 Süden
Der Präsident daheim
in seinem Schaukelstuhl auf der Veranda
hört Weihnachtslieder
Der Vizepräsident kommt aus dem Fernen Osten zurück
„Ihr müßt in euren Kopf kriegen, daß ihr unrecht habt —
am Ende seid IHR gar das Unrecht", sagt Papst, SEINE
WEIHNACHTSBOTSCHAFT —
Überbevölkerung, Überbevölkerung
Gebt mir 3 Morgen Land
Gebt meinem Bruder wieviel?
Jeder soll ein schönes Anwesen haben?
riesige KOMMUNEN gründen?
LSD Schakti-Schlange nistet sich wie Gas ins BEWUßTSEIN
— Strahlendste Venus, die ich je gesehen habe
Straße unten im Canyon, in der Nähe von

bursting tides
& caves they'd slept in earlier years
covered with green water
height of a man.
A stranger walked that ground.
Five years ago we picnicked
in this place.
Auto track by a mud log, Bixby Creek
wove channels
thru the shifting sands.
I saw the ghost of Neal
pass by, Ferlinghetti's ghost
The ghost of Homer roaring at the surf
barking & wagging his tail
My own footprint at the sea's lips
white foam to the rock where I sang
Harekrishna
sand garden drying, kelp
standing head upward in sunlight.
Dinosaur hard, scabrous
overgrown with seaweed tendrils,
Professors of rock . . .

Where's Stravinsky? Theda Bara? Chaplin? Harpo Marx?
Where's Laurel and his Hardy?
Laughing phantoms
going to the grave—
Last time this town I saw them in movies
Ending *The Road to Utopia* 'O Carib Isle!'
Laurel aged & white-haired Hardy
Hydrogen Comic smoke billowing
up from their Kingdom—
Grauman's Chinese Theater's drab sidewalk front's
concrete footprints, stood there
stupid, anal, exciting
upside down, Crosseyed moviestar'd
I craned at Myrna Loy & Shirley Temple shoe-marks—

anbrausenden Fluten
& Höhlen, in denen sie geschlafen haben in früherer Zeit
von grünem Wasser bedeckt
mannshoch.
Ein Fremder betrat diesen Boden.
Vor fünf Jahren haben wir gepicknickt
dort irgendwo.
Autospur neben Baumstamm im Schlamm, Bixby Creek
webte Kanäle
in den Treibsand.
Ich sah Neals Geist
vorbeigehen, den Geist von Ferlinghetti
Homers Geist, wie er gegen die Brandung brüllte
bellte & mit dem Schwanz wedelte
Meine eigenen Fußabdrücke an den Lippen der See
weiße Gischt an den Fels, wo ich
Hare Krischna sang
wie der Sandgarten austrocknete, wie Seetang
mit den Köpfen nach oben im Sonnenlicht stand.
Dinosaurierhart, verkrustet
von Seealgen, die sich um ihn ranken
Steinerne Verkünder . . .

Wo ist Strawinsky? Theda Bara? Chaplin? Harpo Marx?
Wo sind Laurel und sein Hardy?
Lachende Phantome,
die ins Grab gehen —
Das letzte Mal in dieser Stadt sah ich sie im Film
Ende der *Straße nach Utopia*, Oh Karibische Insel!'
Laurel gealtert & weißhaarig Hardy
WASSERSTOFF-KOMIKRAUCH quoll
aus ihrem KÖNIGREICH empor —
Auf dem tristen Gehweg vor Graumann's Chinese Theater
Beton-Fußabdrücke, dort gestanden
blöd, anal, aufregend
seitenverkehrt, SCHIELEND gefilmstart
reckte ich den Hals nach Myrna Loys & Shirley Temples Schuhspuren

Racoon crouched at road-edge, praying—
Carlights pass—
Merry Christmas to Mr. & Mrs.
Chiang Kai Shek
Merry Christmas to President Johnson & pray for Health
Merry Christmas to MacNamara, State Secretary Rusk,
Khrushchev hid in his apartment house,
to Kosygin's name, to Ho Chi Minh
grown old,
Merry Christmas to rosycheeked Mao Tze Tung
Happy New Year Chou En Lai & Laurel and Hardy
Merry Christmas to the Pope
& to the Dalai Lama Rebbe Lubovitcher
to the highest Priests of Benin,
to the Chiefs of the Faery Churches—
Merry Christmas to the Four Shankaracharyas,
to all Naga Sadhus, Bauls & Chanting Dervishes
from Egypt to Malaya—

Black Sign Los Angeles 140 Miles
stifling car-heat—
Music on the tacky radio,
senseless, senseless coughs of emotion—
The Ally Cease-Fire Will Not Be Extended
". . . . . on a densely populated area"
". . .—Peking will never join the United Nations as long as it remains under what it termed American Domination."

MOBILIZE THE NATIONAL GUARD, Sd/ Senator
Anderson
1Y Mental Rejectees will be reexamined
for service in Vietnam.
Bradley high on acid
drawing pictures on Army Forms?
Peter classified Psycho telling his Sergeant
"An Army is an Army against Love."

Waschbär zusammengekauert am Straßenrand, betend —
Scheinwerfer huschen vorbei —
Fröhliche Weihnachten für Mr. & Mrs.
Tschiang Kai-Schek
Fröhliche Weihnachten für Präsident Johnson & beten wir für GESUNDHEIT
Fröhliche Weihnachten für MacNamara, Außenminister Rusk,
Chruschtschow, der sich in seinem Wohnblock versteckt,
für Kossygins Namen, für Ho Chi Min,
der alt geworden ist,
Fröhliche Weihnachten für Mao Tse-tung mit den rosa Bäckchen
Gutes Neues Jahr Tschou En-lai & Laurel und Hardy
Fröhliche Weihnachten dem Papst
& dem Dalai Lama Rebbe Lubovitcher
den höchsten PRIESTERN von Benin
den OBERHÄUPTERN der SCHWULEN KIRCHEN
Fröhliche Weihnachten den Vier Schankaracharyas
allen Naga Sadhus, Bauls & Singsang-Derwischen
von Ägypten bis Malaya —

SCHWARZES SCHILD Los Angeles 140 Meilen
drückende Autohitze —
Musik im schmierigen Radio,
sinnloses, sinnloses Gefühlsgehuste —
DIE FEUERPAUSE DER ALLIIERTEN WIRD NICHT VERLÄNGERT
„. . . . . auf ein dichtbevölkertes Gebiet"
„. . . — Peking wird niemals den Vereinten Nationen beitreten, solange sie unter, wie es heißt, AMERIKANISCHER KONTROLLE bleiben".

DIE NATIONALGARDE MUSS MOBILISIERT WERDEN, sagte/ Senator
Anderson
Mental untaugliche Personen der Klasse 1Y werden nachgemustert
für den Dienst in Vietnam.
Etwa Bradley, der auf 'nem Acid-Trip
auf Armee-Formularen herummalt?
Peter, als PSYCHOFALL eingestuft, der seinem Sergeant sagt
„Eine ARMEE ist eine ARMEE gegen LIEBE".

Xmas day work stack of papers on the President's desk
a foot high!
he has to finish them tonight!
this determined NBC News entering Lompoc, famed of
W.C. Fields
who proved that Everyman's a
natural bullshit artist:
"spends about 75% of his time on Foreign Matters
and is,
uh, very involved . . ."
"and all letters are answered."
WHAT no Xmas message from the
Texas White House?
The President must be very *down*—
He's maintaining his communications networks
circling the Planet.
Mambo canned music mush
Ventura radio Xmas sound
Commercial announcements,
Few minutes of live speech, little joy or thanksgiving,
no voice from Himalayas
Good Cheer Happy Kalpa
for Dominica Vietnam Congo China India America
Tho England rang with the Beatles!
"healing all that was oppressed with the Devil."
& at Santa Barbara exit
the Preacher hollered in tongues
YOUR NAME IS WRITTEN IN HEAVEN
passing 38th Parallel
Lodge spoke from Saigon "We are morally right,
we are Morally Right,
serving the cause of freedom forever giving these
people
an opportunity . . . almost like thinking"—
He's broadcasting serious-voice on Xmas Eve to America
Entering Los Angeles space age
three stations simultaneous radio—
Cut-Up Sounds that fill Aether,

Weihnachtstagsarbeit Papierstapel auf dem Schreibtisch des Präsidenten
einen halben Meter hoch!
er muß sie heute abend fertig machen!
dies beschloß die NBC-Newsshow beim Einmarsch in Lompoc, zu Ruhm
gelangt durchW.C. Fields
der bewies, daß EIN JEDER ein
ein Naturtalent im Scheiße-Erzählen ist:
„widmet der Außenpolitik 75% seiner Zeit
und ist,
äh, tief betroffen . . .“
„und alle Briefe werden beantwortet“.
WAS, keine Weihnachtsgrüße aus dem
Texanischen Weißen Haus?
Der Präsident muß wohl sehr *down* sein —
Er hält seine Kommunikationsnetze am Laufen,
rund um den Planeten.
Mambo-Musikbrei in Dosen
Weihnachtssound von Ventura Radio
Werbebotschaften
Nur ein paar Minuten Live-Reden, nur wenig Freude oder Danksagung,
keine Stimme aus dem Himalaya
Ein Wohlgefallen Happy Kalpa
für Dominica Vietnam Kongo China Indien Amerika
Und doch erschallten in England die Beatles!
„und heilte alles, was in der Gewalt des Teufels war.“
& an der Ausfahrt Santa Barbara
brüllte der Prediger in beseelter Ekstase
DEIN NAME STEHT IM HIMMEL GESCHRIEBEN
vorbei am 38. Breitengrad
Lodge sprach von Saigon aus „Wir sind moralisch im Recht,
wir sind MORALISCH IM RECHT,
wir dienen dem Ideal der Freiheit und geben diesen
Leuten ewig
eine Möglichkeit . . . fast wie Denken“ —
Er sendet Ernst-Stimme am Heiligabend nach Amerika
Hinein ins Los Angeles Raumfahrtzeitalter
Dreisender-Simultanradio —
ZERHACKTE, ÄTHERFÜLLENDE KLÄNGE,

voices back of the brain—
The voice of Lodge, all well, Moral—
voice of a poor poverty worker,
"Well they dont know anybody dont
know anything about the poor all
the money's going to the politicians
in Syracuse, none of it's going
to the poor."
Evers' voice the black Christmas March
"We want to be treated like Men,
like human . . ."
Mass Arrest of Campers Outside LBJ Ranch
Aquamarine lights revolving along the highway,
night stars over L.A., exit trees,
turquoise brilliance shining on sidestreets—

Xmas Eve 1965

Stimmen im Hinterkopf —
Die Stimme von Lodge, alles gut, MORAL —
Stimme eines armen Armutsarbeiters,
„Aber die kennen niemand wissen überhaupt
nichts über die Armen das ganze
Geld geht an die Politiker
in Syracuse, nichts davon geht
an die Armen".
Die Stimme von Evers der WEIHNACHTSMARSCH der Schwarzen
„Wir wollen wie MENSCHEN behandelt werden,
wie menschliche . . ."
MASSENVERHAFTUNGEN von LEUTEN, die VOR LBJ's Ranch KAMPIEREN
Aquamarinblaue Lichter rotieren den Highway entlang,
Nachtsterne über L.A., an der Ausfahrt Bäume,
türkisfarbenes Leuchten erhellt die Seitenstraßen —

Heiligabend 1965

Ü: P. Tischer

Amiri Baraka (LeRoi Jones)

HUNTING IS NOT THOSE HEADS ON THE WALL

Thought is more important than art. Without thought, art could certainly not exist. Art is one of many products of thought. An impressive one, perhaps the most impressive one, but to revere art, and have no understanding of the process that forces it into existence, is finally not even to understand what art is.

The artist is cursed with his artifact, which exists without and despite him. And even though the process, in good art, is everywhere perceptible, the risk of perfection corrupts the lazy public into accepting the material *in place of* what it is only the remains of.

The academic Western mind is the best example of the substitution of artifact worship for the lightning awareness of the art process. Even the artist is more valuable than his artifact, because the art process goes on in his mind. But the process itself is the most important quality because it can transform and create, and its only form is possibility. The artifact, because it assumes one form, is only that particular quality or idea. It is, in this sense, after the fact, and is only important because it remarks on its source.

The academician, the aesthete, are like deists whose specific corruption of mysticism is to worship things, thinking that they are God (thought, the process) too. But art is not capable of thought. Just as things are not capable of God, but the reverse is what we mean by the God function, the process I am talking about.

The Supermaker, is what the Greeks identified as "Gods." But here the emphasis is still muddled, since it is what the God can do that is really important, not the fact that he is the God. I speak of the *verb process,* the doing, the coming into being, the at-the-time-of. Which is why we think there is particular value in live music, contemplating the artifact as it arrives, listening to it emerge. *There* it is. And *There.*

Amiri Baraka (LeRoi Jones)

JAGEN IST NICHT DASSELBE WIE DIE GEWEIHE AN DER WAND

Denken ist wichtiger als Kunst. Ohne das Denken könnte die Kunst ganz sicher nicht existieren. Kunst ist eines von vielen Produkten des Denkvermögens. Ein beeindruckendes, vielleicht das beeindruckendste überhaupt, aber Kunst zu verehren und dabei kein Verständnis für den Prozeß zu haben, der sie ins Dasein zwingt, heißt letztendlich, nicht einmal zu verstehen, was Kunst ist.

Der Künstler ist geschlagen mit seinem Kunstprodukt, das ohne ihn und ihm zum Trotz existiert. Und obgleich der Prozeß, bei guter Kunst jedenfalls, überall wahrnehmbar ist, verführt das Risiko der Perfektion das lasche Publikum dazu, das Material zu akzeptieren *an Stelle* dessen, wovon es nur der Rest ist.

Die akademische westliche Denkweise ist das beste Beispiel dafür, wie die Verehrung des Kunstproduktes das blitzartig erleuchtende Gewahrwerden des Kunstprozesses ersetzt. Selbst der Künstler ist wertvoller als sein Kunstprodukt, weil sich der Kunstprozeß in seinem Hirn vollzieht. Aber der Prozeß an sich ist die wichtigste Eigenschaft, da er transformieren und hervorbringen kann, und Möglichkeit ist seine einzige Form. Da es eine Form annimmt, ist das Kunstprodukt nur diese spezielle Eigenschaft oder Idee. Es ist, in diesem Sinne, nachträglich und nur wichtig, insofern es Licht auf seine Quelle wirft.

Das Akademiemitglied und der Ästhet sind wie Deisten, deren spezifische Entstellung des Mystizismus darin liegt, Dinge zu verehren, und dabei auch diese für Gott (das Denken, den Prozeß) zu halten. Aber Kunst ist des Denkens nicht fähig. Genau wie Dinge nicht gottesfähig sind; das Gegenteil davon ist das, was wir unter der Gott-Funktion verstehen, dem Prozeß, von dem ich spreche.

Der Supermacher ist, was die Griechen unter 'Göttern' verstanden. Aber damit ist immer noch kein klarer Akzent gesetzt, denn worauf es ankommt, ist, was der Gott tun kann, und nicht die Tatsache, daß er der Gott ist. Ich spreche vom *Verb-Prozeß*, vom Tun, vom Entstehen, vom Zur-Zeit-von. Das ist auch der Grund, warum wir Live-Musik besonders schätzen; wir sehen, wie das Kunstprodukt auf die Bühne kommt, hören, wie es sich entfaltet. *Da* ist es. Und *Da*.

But even this is after the fact. Music, the most valuable of artifacts, because it is the most abstract, is still not the activity that makes itself possible. Music is what is left after what? *That* is important.

A museum is a curious graveyard of thinking. But we can go through one hoping to get some inkling of what those various creators who made the creations were thinking. What was he thinking when he did That? is a common question. The answer is obvious, though: That.

Formal art, that is, artifacts made to cohere to preconceived forms, is almost devoid of this verb value. Usually a man playing Bach is only demonstrating his music lessons; the contemporary sonneteer, his ability to organize intellectual materials. But nothing that already exists is *that* valuable. The most valuable quality in life is the will to existence, the unconnected zoom, which finally becomes in anyone's hands whatever part of it he could collect. Like dipping cups of water from the falls. Which is what the artist does. Fools want to dictate what kind of dipper he uses.

Art is like speech, for instance, in that it is at the end, and a shadowy replica, of another operation, thought. And even to name something, is to wait for it in the place you think it will pass. Thought, "I've written"—understanding even this process is recording. Art-ing is what makes art, and is thereby more valuable. But we speak of the Muse, to make even the verb a thing.

If we describe a man by his life we are making him a verb, which is the only valid method since everything else is too arbitrary. The clearest description of now is the present participle, which if the activity described continues is always correct. Walking is not past or future. Be-ing, the most complex, since it goes on as itself, as adjective-verb, and at the moment of. Art is not a be-ing, but a Being, the simple noun. It is not the verb, but its product. Worship the verb, if you need something. Then even God is after the fact, since He is the leavings of God-ing. The verb-God, is where it is, the container of all possibility. Art, like time, is the measurement of. Make no mistake.

Even "sense" is clearly a use some energy is put to. No one should fool around with art who is only trying to "make sense." We are all full of meaning and con-

Aber sogar das ist nachträglich. Musik, das wertvollste aller Kunstprodukte, weil es das abstrakteste ist, ist immer noch nicht die Aktivität, die sich selbst ermöglicht. Musik ist das, was wonach übrig bleibt? *Das* ist wichtig.

Ein Museum ist ein merkwürdiger Friedhof des Denkens. Aber wir können durch eines gehen und hoffen, eine Ahnung davon zu erhaschen, was die verschiedenen Schöpfer der Werke gedacht haben. Was dachte er, als er DAS machte? ist eine häufige Frage. Die Antwort ist jedoch offensichtlich: DAS.

Formale Kunst, das heißt Kunstprodukte, die gemacht wurden, um in vorgefaßte Formen zu passen, ist fast bar dieser Verb-Wertigkeit. Jemand, der Bach spielt, demonstriert gewöhnlich nur seinen Musikunterricht; der Sonettier von heute zeigt seine Fähigkeit, intellektuelles Material in eine Ordnung zu bringen. Aber nichts, was bereits existiert, ist *derart* wertvoll. Die wertvollste Eigenschaft im Leben ist der Wille zu existieren, der losgelöste Drive, der schließlich in jedermanns Händen zu jenem Teil wird, den er davon einfangen konnte. Wie Becher voll Wasser aus den Niagarafällen zu schöpfen. Genau das tut der Künstler. Narren wollen ihm vorschreiben, welche Art Schöpfkelle er zu nehmen hat.

Kunst ist wie Sprache, zum Beispiel; sie kommt wie diese am Ende, und zwar als schattenhaftes Abbild einer anderen Operation, nämlich des Denkens. Und sogar etwas zu benennen, heißt, an dem Ort, an dem es unserer Meinung nach passieren wird, zu warten. Denken, „Ich habe geschrieben" – selbst diesen Prozeß zu verstehen, heißt aufzeichnen. Kunst-en ist das, was die Kunst ausmacht, und ist dadurch wertvoller. Aber wir sprechen von der Muse, um sogar das Verb zu einem Ding zu machen.

Wenn wir einen Menschen durch sein Leben beschreiben, machen wir ihn zu einem Verbum, und dies ist die einzig gültige Methode, da alles andere zu willkürlich ist. Die deutlichste Beschreibung des Jetzt ist das Partizip Präsens, das immer korrekt ist, solange die beschriebene Tätigkeit andauert. Gehend ist weder Vergangenheit noch Zukunft. Sei-end, das komplexeste, da es sich als sich selbst fortsetzt, als Adjektiv-Verb und im Moment von. Kunst ist nicht ein Sei-end, sondern ein Sein, das einfache Substantiv. Es ist nicht das Verb, sondern dessen Produkt. Verehre das Verb, wenn du etwas brauchst. Dann kommt selbst Gott nachträglich, da Er das Überbleibsel des Gott-ens ist. Der Verb-Gott ist, wo er ist, das Gefäß aller Möglichkeit. Kunst, wie Zeit, ist das Maß von. Soviel ist doch klar.

Sogar 'Sinn' ist ganz klar ein Zweck, für den Energie aufgewendet wird. Mit der Kunst sollte keiner Schindluder treiben, der nur darauf aus ist, daß 'es einen Sinn

tent, but to make that wild grab for more! To make words surprise themselves. Some more of the zoom trembling in its cage, where some fool will be impressed by its "perfection." This is what should be meant by a "primitive" mind, that which is satisfied with simple order. But "using" words denies the full possibility of expression, which is, we must suppose, impossible, since it could not be stopped and identified. Art is identification, and the slowing-down for it. But hunting is *not* those heads on the wall.

The imitator is the most pitiful phenomenon since he is like a man who eats garbage. A saxophonist who continues to "play like" Charlie Parker cannot understand that Charlie Parker wasn't certain that what had happened had to sound like that. But if a man tries to understand *why* Parker sounded like he did, the real value of his music begins to be understood.

Form is simply *how* a thing exists (or what a thing exists as). When we speak of man, we ask, "How does he make it?" Content is *why* a thing exists. Every thing has both these qualities; otherwise it could not (does not) exist. The art object has a special relationship between these two qualities, but they are not separable in any object.

The recent concern in the West for the found object and chance composition is an attempt to get closer to the non-Western concept of natural expression as an Art object, since of course such an object has form and content in special relationship like any thing a man made. Because a man cannot make a thing that is in this sense unnatural. The unnatural aspect of the man-made object is that it seems to exist only as a result of man, with no other real connection with the nonhuman world. *Artificial,* in this sense, is simply *made.* "Bad art" is usually unnatural, *i.e.,* it seems as if it could not exist without being made by a man. It is strictly artificial.

Western men have always been more concerned with the artifact, the made thing, as "an art" separated from some natural use. Art as a separate category of

ergibt'. Wir sind alle voll von Bedeutung und Inhalt, aber dieses wilde Haschen nach mehr! Die Worte dazu bringen, sich selbst zu überraschen. Etwas mehr von diesem vibrierenden Drive im Käfig, wo ein Narr von dessen 'Perfektion' beeindruckt ist. Das sollte man unter einem 'primitiven' Geist verstehen, jemanden, der mit simpler Anordnung zufrieden ist. Aber Worte zu 'benutzen', heißt, die volle Möglichkeit des Ausdrucks zu verleugnen, was aber, wie wir annehmen, unmöglich ist, da sie nicht angehalten werden kann, um nach ihren Papieren gefragt und identifiziert zu werden. Kunst ist Identifizierung und das Abbremsenlassen zu diesem Zweck. Aber Jagen ist *nicht* dasselbe wie die Geweihe an der Wand.

Der Imitator ist ein ausgesprochen bemitleidenswertes Phänomen, weil er einem Mann gleicht, der Müll frißt. Ein Saxophonist, der permanent 'wie Charlie Parker spielt', kann nicht verstehen, daß Charlie Parker sich nicht sicher war, daß das, was passierte, genau so klingen mußte. Aber wenn jemand zu verstehen versucht, *warum* Charlie Parker so klang wie er klang, erwacht in ihm das Verständnis für den wahren Wert seiner Musik.

Form, das heißt ganz einfach, *wie* ein Ding existiert (oder als was ein Ding existiert). Wenn wir vom Menschen sprechen, fragen wir „Wie macht er das?" Inhalt, das heißt, *warum* ein Ding existiert. Jedes Ding hat diese beiden Qualitäten; anders könnte es nicht existieren (existiert es nicht). Im Kunstobjekt besteht ein besonderes Verhältnis zwischen diesen beiden Qualitäten, aber in keinem Objekt sind sie abtrennbar.

Das Interesse, das im Westen neuerdings am Objet trouvé und der Zufalls–Komposition auftaucht, ist ein Versuch, dem nicht-westlichen Konzept näherzukommen, wonach der natürliche Ausdruck als Kunstobjekt zu sehen ist; denn natürlich stehen in solch einem Objekt Form und Inhalt in besonderer Relation zueinander, wie bei allem, was ein Mensch geschaffen hat. Weil der Mensch nicht imstande ist, ein Ding zu schaffen, das in diesem Sinn unnatürlich ist. Was an einem menschengeschaffenen Objekt unnatürlich erscheint, ist, daß es nur infolge des Menschen zu existieren scheint, ohne weitere wirkliche Verbindung zur nicht-menschlichen Welt. *Künstlich*, in diesem Sinn, heißt einfach *gemacht*. 'Schlechte Kunst' ist gewöhnlich unnatürlich, das heißt, sie scheint nicht existieren zu können, ohne von einem Menschen gemacht worden zu sein. Sie ist völlig künstlich.

Dem westlichen Menschen lag schon immer mehr am Kunstprodukt, am gemachten Ding als 'einer Kunst', abgetrennt von einer natürlichen Verwendung.

concern is first seen when? Functional art is as old as man was when he made *anything*. To posit the idea that you will make a thing whose sole value and function is that you will make it, is a different emphasis.

God (which is separate, and before, A God) is in one sense an art object and was probably the first. In the secular West, God is a nonfunctional (literally) art object. But earlier, God was simply the naming of force, in the same sense I meant earlier of naming a thing by its life. God was "the force out of which the world (and life) issued." The *naming*, nominalization, of that force is finally a step at making it artificial. The arbitrary assignment of content (which means nothing in a strictly local context, *i.e.*, Who will object?) based very likely on need, is the beginning of God as an art object.

But think about this, "the force out of which the world (and life) issued" exists everywhere, as we can see, and this is the basic form (and content) of God. Everything else is most likely to be nationalism. Nothing else exists. But again the confusing of process with artifact, or rather the substitution of process for artifact. When God gets to be a thing, it is an artifact. When the lightning was "the force out of which the world issued," the emphasis was on natural evidence, the natural thing. And lightning is curiously apt, since in its natural form, it is a process, a happening, as well as an artifact. Duplicating God signs was simple education.

When God started to *look like* a human being, men had gotten very sure of themselves. (That is, once the dog, the wolf, the fish, the bear, the leopard, etc., had all been God, and the fallacy of this reasoning, in whatever turn of environmental circumstance, became traditional. Some of the things we have seen are animals, possibly one of them is God. Men next.) But *naming* is the first appropriation, the earliest humanist trend. Jane Harrison says the Greeks took the fear away by not only making all the various qualities known in the world men, but understandable, knowable, men. They began to make lives for their Gods, so those Gods could only exist in that certain way. From the unknown verb, to the familiar arti-

Kunst als eigene Interessen–Kategorie wurde zuerst wann gesehen? Funktionale Kunst gibt es, seitdem Menschen Dinge herstellen. Die Vorstellung, ein Ding zu erschaffen, dessen Wert und Funktion einzig darin besteht, daß man es erschafft, ergibt eine andere Gewichtung.

Gott (gegenüber 'ein Gott' etwas Separates und ihm Vorausliegendes) ist in einem Sinn ein Kunstobjekt und war wahrscheinlich das erste. Im säkularen Abendland ist Gott buchstäblich ein non-funktionales Kunstobjekt. Aber früher war Gott einfach das Benennen der Kraft; es ist derselbe Vorgang, den ich vorhin meinte, als ich davon sprach, daß ein Ding durch sein Leben benannt wird. Gott war „die Kraft, aus der die Welt (und das Leben) hervorging". Das *Benennen*, das Substantivieren dieser Kraft ist letztlich ein Schritt dazu, sie künstlich zu machen. Die willkürliche Zuordnung von Inhalt (die in einem rein lokalen Kontext nichts bedeutet, *d.h.*, Wer würde ihr widersprechen?), sehr wahrscheinlich die Folge von Bedürfnissen, ist der Anfang von Gott als einem Kunstobjekt.

Aber denken wir doch einmal darüber nach: „die Kraft, aus der die Welt (und das Leben) hervorging", existiert überall, wie wir sehen können, und das ist die grundsätzliche Form (und der Inhalt) Gottes. Alles andere ist höchstwahrscheinlich Nationalismus. Nichts anderes existiert. Aber dann wiederum die Verwechslung von Vorgang und Kunstprodukt oder vielmehr das Ersetzen des Vorgangs durch das Kunstprodukt. Wenn Gott zu einem Ding wird, dann ist es ein Kunstprodukt. Als Blitze „die Kraft, aus der die Welt hervorging", waren, lag die Betonung auf der natürlichen Evidenz, dem natürlichen Ding. Und Blitze sind kurioserweise passend, da sie in ihrer natürlichen Form Vorgänge sind, Ereignisse, und überdies Kunstprodukte. Die Duplizierung von Gott-Zeichen war eine einfache Form von Erziehung.

Als Gott anfing, *wie* ein Mensch *auszusehen*, waren die Menschen sehr selbstgewiß geworden. (Das heißt, einst waren der Hund, der Wolf, der Fisch, der Bär, der Leopard usw. alle einmal Gott, und der Trugschluß dabei, egal wie sich die äußeren Lebensumstände entwickelten, wurde Teil der Tradition. Einige der Dinge, die wir gesehen haben, sind Tiere, möglicherweise ist eines von ihnen Gott. Als nächstes die Menschen.) Aber *Benennen* ist der erste Schritt des Besitzergreifens, der früheste Trend zur Humanisierung. Jane Harrison sagt, die Griechen hätten die Furcht beseitigt, indem sie nicht nur all die diversen damals bekannten Qualitäten zu Menschen machten, sondern darüber hinaus zu verstehbaren, erkennbaren Menschen. Sie begannen, Lebensgeschichten für ihre Götter zu entwerfen, so daß diese Götter nur in dieser bestimmten Weise existieren konnten. Vom vagen Verbum

fact. Greek Gods are beautiful Greeks, which finally in social/political terms is the beginning of modern nationalism. What the Western white man calls the beginning of democracy was the positing of the sovereign state, wherein everyone was free. The rest of the world could be exploited. *Logos,* then, is not merely thought, but belief. Greeks were Greeks because they had the same beliefs. A Greek was a man who believed the Gods were Greeks.

Humanism is good in this sense, that it puts the emphasis on what we actually have, but there is a *loss* with the loss of the unspecific imagination because knowing man was all there was enabled the less imaginative to show up fully armed. Man's mind is revered and, in the ugliest emphasis, man's inventions. Again the hideous artifact, to replace the valuable process. The most stupid man ought to know he is more important than what he can make. But he will never understand that what moves him is even more important, because of the contemporary (post-Renaissance) loss of prestige for the unseen. When God had a rep, his curious "workings" were given deference. But now that everything is grounded or lodged in the sweaty palm, men only believe in what, as Auden inferred, "takes up space."

Thinking, in the most exalted humanist terms, is God, the force out of which the world issued. Nature, we make a "natural" process. Darwinian determinism provided the frame. From the Renaissance, the boost of the industrial revolution, and man surrounded by his artifacts. Machines, which are completely knowable.

Home: Social Essays, 1966

zum vertrauten Kunstprodukt. Griechische Götter sind nichts anderes als wohlgestalte Griechen, was letztlich in sozialer/politischer Hinsicht der Anfang des modernen Nationalismus ist. Was der abendländische weiße Mensch den Anfang der Demokratie nennt, war die Einführung des souveränen Staates, in dem jedermann frei war. Der Rest der Welt durfte ausgebeutet werden. *Logos* ist daher also nicht nur Denken, sondern auch Glauben. Die Griechen waren Griechen, weil sie dieselben Dinge glaubten. Ein Grieche war ein Mensch, der glaubte, daß die Götter auch Griechen seien.

Humanismus ist insofern gut, als er die Betonung auf das legt, was wir tatsächlich haben, aber mit dem Verlust der unspezifischen Imagination ist ein *Verlust* verbunden; denn die Erkenntnis, daß der Mensch das Gegebene ist, befähigte die weniger Phantasiebegabten, sich gut gerüstet zu geben. Des Menschen Geist wird verehrt und, in der häßlichsten Ausprägung, auch des Menschen Erfindungen. Wieder das scheußliche Kunstprodukt, das den wertvollen Prozeß ersetzt. Selbst der dümmste Mensch sollte wissen, daß er wichtiger ist als alles, was er schaffen kann. Aber wegen des modernen (nach der Renaissance eingetretenen) Prestigeverlustes des Un-Gesehenen wird er nie verstehen, daß das, was ihn bewegt, sogar noch wichtiger ist. Als Gott noch wer war, schaute man mit Ehrfurcht auf seine wunderbaren Werke. Aber jetzt, wo die schweißnasse Hand alles begründet oder ihm einen Platz gibt, glaubt der Mensch nur noch an das, was „Raum einnimmt", wie Auden vermutete.

Erhabensten humanistischen Begriffen zufolge bedeutet Denken Gott, die Kraft, aus der die Welt hervorging. Natur, wir stellen einen 'natürlichen' Prozeß dar. Der Darwinsche Determinismus lieferte den Rahmen. Seit der Renaissance haben wir's, den Boom der Industriellen Revolution und einen Menschen, der von seinen Kunstprodukten umgeben ist. Von Maschinen, die er in allen Einzelheiten kennt.

Übersetzt von Gabriele Müller

Amiri Baraka (LeRoi Jones)

I LOVE MUSIC

"I want to be a force for real good.
In other words, I know that there are bad forces,
forces that bring suffering to others and misery to the worlds,
but I want to be the opposite
force. I want to be the force which is truly
for good."

Trane

Trane

Trane sd,

A force for real good, Trane. in other words. Feb '67
By july he was dead.
By july. He said in other words
he wanted to be the opposite
but by July he was dead, but he is, offering
expression a love supreme, afroblue in me singing
it all because of him
can be
screaming beauty
can be
afroblue can be

Amiri Baraka (LeRoi Jones)

I LOVE MUSIC

„Ich will eine Kraft für das echt Gute sein.
Mit anderen Worten, ich weiß, daß es böse Kräfte gibt,
Kräfte, die anderen Leid bringen und Elend der Welt,
aber ich will die andere
Kraft sein. Ich will die Kraft sein, die wirklich
für das Gute ist".

Trane[1]*

Trane

Trane sagte,

Eine Kraft für das echt Gute, Trane. mit anderen Worten. Februar '67
Im juli war er schon tot.
Im juli schon. Er sagte mit anderen Worten
er wollte das Gegenteil sein
aber im Juli war er schon tot, aber wenn er Ausdruck
gibt a love supreme, singt er afroblue in mir
das alles wegen ihm
kann sein
schreiende schönheit
kann sein
afroblue kann sein

you leave me breathless
can be
alabama
I want to talk to you
my favorite things
like sonny
can be
life itself, fire can be, heart explosion, soul explosion, brain explosion.
can be. can be. can be. aggeeewheeeuheageeeee. aeeegeheooouaaaa
deep deep deep
expression deep, can be
capitalism dying, can be
all, see, aggggeeeeoooo. aggrggrrgeeeoouuuu. full full full can be
empty too.
nightfall by water
round moon over slums
shit in a dropper
soft face under fingertips trembling
can be
can be
can be, trane, can be, trane, because of trane, because
world world world world
can be
sean ocasey in ireland
can be, lu hsun in china
can be,
brecht wailing
gorky riffing
langston hughes steaming
can be
trane
bird's main man
can be

du läßt mich atemlos
kann sein
alabama
ich will mit dir sprechen
my favorite things
wie sonny
kann sein
das leben selbst, feuer kann sein, herzexplosion, seelenexplosion, hirnexplosion.
kann sein. kann sein. kann sein. adschiiiwhiiiahiadschiiiii. aiiidschihioooouaaaa
tief tief tief
ausdruck tief, kann sein
kapitalismus im sterben, kann sein
alles, weißte, adschschschiiiiuuuu. aggrggrrdschiiioouuuu. voll voll voll kann sein
auch leer.
abenddämmerung am wasser
runder mond über slums
Koks in einem Tropf
weiches gesicht unter fingerspitzen zitternd
kann sein
kann sein
kann sein, trane, kann sein, trane, wegen trane, wegen
welt welt welt welt
kann sein
sean ocasey in irland
kann sein, lu hsun in china
kann sein,
brecht klagend
gorky riffs spielend
langston hughes steaming
kann sein
trane
birds[2*] Kumpel
kann sein

big maybelle can be
workout workout workout
expression
orgunde
afroblue can be
all of it meaning, essence revelation, everything together, wailing in unison
a terrible
wholeness

große maybelle kann sein
schwitzen schwitzen schwitzen
ausdruck
organdy
afroblue kann sein
alles bedeutung, wesensoffenbarung, alles zusammen, im gleichklang klagend
eine irrsinnige
ganzheit

Ü: G. Müller

Frank O'Hara

PERSONISM: A MANIFESTO

Everything is in the poems, but at the risk of sounding like the poor wealthy man's Allen Ginsberg I will write to you because I just heard that one of my fellow poets thinks that a poem of mine that can't be got at one reading is because I was confused too. Now, come on. I don't believe in god, so I don't have to make elaborately sounded structures. I hate Vachel Lindsay, always have; I don't even like rhythm, assonance, all that stuff. You just go on your nerve. If someone's chasing you down the street with a knife you just run, you don't turn around and shout, "Give it up! I was a track star for Mineola Prep."

That's for the writing poems part. As for their reception, suppose you're in love and someone's mistreating *(mal aimé)* you, you don't say, "Hey, you can't hurt me this way, I care!" you just let all the different bodies fall where they may, and they always do may after a few months. But that's not why you fell in love in the first place, just to hang onto life, so you have to take your chances and try to avoid being logical. Pain always produces logic, which is very bad for you.

I'm not saying that I don't have practically the most lofty ideas of anyone writing today, but what difference does that make? They're just ideas. The only good thing about it is that when I get lofty enough I've stopped thinking and that's when refreshment arrives.

But how can you really care if anybody gets it, or gets what it means, or if it improves them. Improves them for what? For death? Why hurry them along? Too many poets act like a middle-aged mother trying to get her kids to eat too much cooked meat, and potatoes with drippings (tears). I don't give a damn whether they eat or not. Forced feeding leads to excessive thinness (effete). Nobody should expe-

Frank O'Hara

PERSONISMUS: EIN MANIFEST

Es steht schon alles in den Gedichten, trotzdem: auf die Gefahr hin, wie der Allen Ginsberg des armen reichen Mannes zu klingen, schreibe ich Euch, weil ich gerade gehört habe, einer meiner Dichterkollegen sei der Meinung, daß es bei den Gedichten von mir, die man nicht beim ersten Lesen kapiert, daran liegt, daß ich selbst durcheinander war. Also bitte. Ich glaube nicht an Gott, also muß ich auch keine ausgeklügelten Klang-Strukturen produzieren. Ich hasse Vachel Lindsay, habe ihn noch nie gemocht; ich mag nicht einmal Rhythmus, Assonanz, all den Kram. Damit geht man sich nur selbst auf die Nerven. Wenn dir jemand mit einem Messer die Straße hinterherjagt, dann rennst du einfach, du drehst dich doch nicht um und schreist, „Gib's auf! Ich war der Sprintkönig von der Mineola Prep-Schule".

Soviel zum Schreiben von Gedichten. Was ihre Rezeption angeht, so muß man sich vorstellen, man ist verliebt und jemand behandelt einen schlecht (*mal aimé*) — dann sagst du nicht etwa, „He, du kannst mich doch nicht auf diese Art verletzen, ich meine es doch *ernst*!", sondern du läßt die diversen Körper hinfallen, wo sie mögen, und sie tun's immer möglicherweise nach ein paar Monaten. Aber das ist nicht der eigentliche Grund, warum du dich verliebt hast, nur um dich am Leben festzukrallen, also mußt du es darauf ankommen lassen und zusehen, daß du jede Logik meidest. Schmerz ruft immer Logik auf den Plan, und das ist sehr schlecht für dich.

Ich will gar nicht bestreiten, daß von allen, die heutzutage schreiben, ich praktisch die erhabensten Ideen habe, doch was heißt das schon? Es sind doch bloß Ideen. Das einzig Gute daran ist, daß ich, wenn ich genügend Hochgefühl entwickle, zu denken aufgehört habe, und genau das ist der Moment, wenn die Stärkung eintrifft.

Aber wie kann es einem wirklich wichtig sein, ob es irgend jemand kapiert oder mitkriegt, was gemeint ist, oder ob es die Leute besser macht. Wofür soll es sie besser machen? Fürs Sterben? Warum sollte man da nachhelfen? Zu viele Dichter handeln wie eine nicht mehr ganz junge Mutter, die versucht, ihre Kinder dazu zu bringen, zuviel gekochtes Fleisch zu essen, und Kartoffeln, die vor Fett (Tränen) triefen. Es ist mir scheißegal, ob sie essen oder nicht. Zwangsernährung führt zu

rience anything they don't need to, if they don't need poetry bully for them. I like the movies too. And after all, only Whitman and Crane and Williams, of the American poets, are better than the movies. As for measure and other technical apparatus, that's just common sense: if you're going to buy a pair of pants you want them to be tight enough so everyone will want to go to bed with you. There's nothing metaphysical about it. Unless, of course, you flatter yourself into thinking that what you're experiencing is "yearning."

Abstraction in poetry, which Allen [Ginsberg] recently commented on in *It Is*, is intriguing. I think it appears mostly in the minute particulars where decision is necessary. Abstraction (in poetry, not in painting) involves personal removal by the poet. For instance, the decision involved in the choice between "the nostalgia *of* the infinite" and "the nostalgia *for* the infinite" defines an attitude towards degree of abstraction. The nostalgia *of* the infinite representing the greater degree of abstraction, removal, and negative capability (as in Keats and Mallarmé). Personism, a movement which I recently founded and which nobody knows about, interests me a great deal, being so totally opposed to this kind of abstract removal that it is verging on a true abstraction for the first time, really, in the history of poetry. Personism is to Wallace Stevens what *la poésie pure* was to Béranger. Personism has nothing to do with philosophy, it's all art. It does not have to do with personality or intimacy, far from it! But to give you a vague idea, one of its minimal aspects is to address itself to one person (other than the poet himself), thus evoking overtones of love without destroying love's life-giving vulgarity, and sustaining the poet's feelings towards the poem while preventing love from distracting him into feeling about the person. That's part of Personism. It was founded by me after lunch with LeRoi Jones on August 27, 1959, a day in which I was in love with someone (not Roi, by the way, a blond). I went back to work and wrote a poem for this person. While I was writing it I was realizing that if I wanted to I could use the telephone instead of writing the poem, and so Personism was born. It's a very

übermäßiger Magerkeit (unfruchtbar). Niemand sollte Erfahrungen machen, die er nicht nötig hat; wenn die Leute keine Lyrik brauchen, na bravo, ich gehe auch gern ins Kino. Von den amerikanischen Dichtern sind eh nur Whitman und Crane und Williams besser als Kino. Was Versmaß und den anderen technischen Apparat angeht, liegt die Sache ja klar auf der Hand: wenn du dir eine Hose kaufst, willst du sie eng genug haben, daß jeder mit dir ins Bett will. Daran ist nichts metaphysisch. Außer, natürlich, du schmeichelst dir selbst mit dem Gedanken, daß du da ein tatsächliches 'Sehnen' verspürst.

Abstraktion in der Lyrik, ein Thema, zu dem Allen [Ginsberg] vor kurzem in *It is* etwas gesagt hat, ist ein faszinierendes Problem. Ich glaube, es tritt hauptsächlich in den kleinen Einzelheiten zu Tage, wo Entscheidungen nötig sind. Abstraktion (in der Lyrik, nicht in der Malerei) bedeutet persönliche Zurücknahme durch den Dichter. Die Entscheidung, zum Beispiel, die bei der Wahl zwischen „Unendlichkeitssehnsucht" und „Sehnsucht nach der Unendlichkeit" zu fällen ist, gibt zu erkennen, welchem Abstraktionsgrad man zuneigt. Wobei Unendlichkeitssehnsucht für den größeren Abstraktionsgrad steht, für Rückzug und das Aushalten von Negativität (wie bei Keats und Mallarmé). Personismus, eine Bewegung, die ich vor kurzem gegründet habe und über die bislang noch niemand etwas weiß, interessiert mich sehr, denn er steht dieser Art von abstraktem Rückzug derart radikal entgegen, daß er tatsächlich zum ersten Mal in der Geschichte der Lyrik ganz in die Nähe einer wirklichen Abstraktion rückt. Personismus verhält sich zu Wallace Stevens wie *la poésie pure* zu Béranger. Personismus hat mit Philosophie nichts zu tun, es ist Kunst in reinster Form. Es geht dabei nicht um Persönlichkeit oder um vertrauliche Nähe, beileibe nicht! Aber um eine vage Vorstellung zu geben: eine seiner Minimalanforderungen besteht darin, sich einer Person zuzuwenden (die nicht mit der des Dichters identisch ist), so daß Konnotationen von Liebe hervorgerufen werden, ohne die lebensspendende Gewöhnlichkeit der Liebe zu zerstören, und daß die Gefühle des Dichters zum Gedicht aufrechterhalten werden, während gleichzeitig die Liebe davon abgehalten wird, ihn zu einem Gefühl über die Person zu verleiten. Das gehört zum Personismus dazu. Er wurde von mir nach einem Lunch mit LeRoi Jones am 27. August 1959 ins Leben gerufen, an einem Tag, an dem ich in jemanden verliebt war (nicht in Roi, übrigens, sondern in einen Blonden). Ich ging zurück an die Arbeit und schrieb ein Gedicht für diese Person. Während ich es schrieb, kam mir die Einsicht, daß ich, wenn ich wollte, das Telephon benutzen könnte, statt das Gedicht zu schreiben, und das war die Geburts-

exciting movement which will undoubtedly have lots of adherents. It puts the poem squarely between the poet and the person, Lucky Pierre style, and the poem is correspondingly gratified. The poem is at last between two persons instead of two pages. In all modesty, I confess that it may be the death of literature as we know it. While I have certain regrets, I am still glad I got there before Alain Robbe-Grillet did. Poetry being quicker and surer than prose, it is only just that poetry finish literature off. For a time people thought that Artaud was going to accomplish this, but actually, for all their magnificence, his polemical writings are not more outside literature than Bear Mountain is outside New York State. His relation is no more astounding than Dubuffet's to painting.

What can we expect of Personism? (This is getting good, isn't it?) Everything, but we won't get it. It is too new, too vital a movement to promise anything. But it, like Africa, is on the way. The recent propagandists for technique on the one hand, and for content on the other, had better watch out.

September 3, 1959

Yugen No. 7, 1961

stunde des Personismus. Es ist eine ganz tolle Bewegung, die ohne Zweifel viele Anhänger haben wird. Sie stellt das Gedicht justament zwischen den Dichter und die Person, à la Lucky Pierre, und das Gedicht ist entsprechend befriedigt. Endlich befindet sich das Gedicht zwischen zwei Personen statt zwischen zwei Seiten. In aller Bescheidenheit muß ich gestehen, daß dies der Tod der Literatur, so wie wir sie kennen, sein kann. Wenn ich auch ein gewisses Bedauern verspüre, bin ich doch froh, daß ich an diesen Punkt noch vor Alain Robbe-Grillet gelangt bin. Da nun mal Lyrik wendiger und zielsicherer ist als Prosa, ist es nur gerecht, daß die Lyrik der Literatur den Rest gibt. Eine Zeit lang dachten die Leute, Artaud würde dies bewerkstelligen, doch im Grunde genommen liegen seine polemischen Schriften, trotz ihrer ganzen Großartigkeit, nicht weiter außerhalb der Literatur als Bear Mountain außerhalb des Staates New York. Seine Position erstaunt kaum mehr als diejenige Dubuffets innerhalb der Malkunst.

Was können wir vom Personismus erwarten? (Macht doch langsam Spaß, das Ganze, oder?) Alles, aber wir werden es nicht bekommen. Die Bewegung ist zu neu, zu vital, um irgendetwas versprechen zu können. Aber, wie Afrika, ist sie auf dem Weg. Diejenigen, die sich bis vor kurzem einerseits für Technik und andererseits für Inhalt stark machten, sollten sich lieber in acht nehmen.

3. September, 1959

Übersetzt von Wolfram Donat

Frank O'Hara

ESSAY ON STYLE

Someone else's Leica sitting on the table
the black kitchen table I am painting
the floor yellow, Bill is painting it
wouldn't you know my mother would call
up
  and complain?
                my sister's pregnant and
went to the country for the weekend without
telling her
          in point of fact why don't I
go out to have dinner with her or "let her"
come in? well if Mayor Wagner won't allow private
cars on Manhattan because of the snow, I
will probably never see her again
                considering
my growingly more perpetual state and how
can one say that angel in the Frick's wings
are "attached" if it's a real angel? now

I was reflecting the other night meaning
I was being reflected upon that Sheridan Square
is remarkably beautiful, sitting in JACK
DELANEY'S looking out the big race-track window
on the wet
          drinking a cognac while Edwin
read my new poem it occurred to me how impossible
it is to fool Edwin not that I don't know as
much as the next about obscurity in modern verse
but he
      always knows what it's about as well
as what it is do you think we can ever
strike *as* and *but*, too, out of the language
then we can attack *well* since it has no

Frank O'Hara

ESSAY ÜBER DEN STIL

Liegt da doch jemandes Leica auf dem Tisch,
dem schwarzen Küchentisch ich streich' gerade
den Boden gelb an, das heißt Bill streicht ihn
dacht' ich mir's doch meine Mutter ruft
an
und macht ein Gezeter.
meine Schwester ist schwanger und
ist übers Wochenende aufs Land gefahren ohne
ihr was zu sagen
eigentlich könnte ich doch
rausfahren und sie zum Essen ausführen oder sie
„herkommen lassen"? also wenn Bürgermeister Wagner tatsächlich
Manhattan wegen Schnee für PKWs sperrt, werde
ich sie wohl nie wieder sehen
wo ich doch
von Tag zu Tag perpetuierlicher werde und wie
kann man nur behaupten, die Flügel des Frick-
Engels seien „angemacht", wo es doch ein echter Engel ist? also

neulich abend habe ich mich in Gedanken damit beschäftigt, das heißt
bin ich von dem Gedanken beschäftigt worden, daß der Sheridan Square
ausgesprochen schön ist, ich saß da gerade in JACK
DELANEY's Bar und schaute aus dem großen Pferderennbahnfenster
raus auf die Nässe
und wie ich so meinen Cognac trinke und Edwin
mein neues Gedicht liest, wird mir bewußt, wie aussichtslos
es ist, Edwin was vorzumachen, nicht daß ich bei der
Dunkelkeit moderner Lyrik nicht mithalten könnte
aber der
weiß immer, worüber die ist und auch
was sie ist, meinst Du, wir können jemals
das *wie* und das *aber* aus der Sprache streichen,
dann können wir uns das *nun* vorknöpfen, denn dafür gibt's ja

application whatsoever neither as a state
of being or a rest for the mind no such
things available
where do you think I've
got to? the spectacle of a grown man
decorating
a Christmas tree disgusts me that's
where
that's one of the places yetbutaswell
I'm glad I went to that party for Ed Dorn
last night though he didn't show up do you think
,Bill, we can get rid of *though* also, and *also*?
maybe your
lettrism is the only answer treating
the typewriter as an intimate organ why not?
nothing else is (intimate)
no I am not going
to have you "in" for dinner nor am I going "out"
I am going to eat alone for the rest of my life

überhaupt keine Verwendung, weder als
Zustand noch als Erholungspause für das Denken so was
gibt es nicht
wo, glaubst Du, bin ich
gelandet? der Anblick eines erwachsenen Mannes,
der Schmuck
an den Weihnachtsbaum hängt, ekelt mich an, das ist
so eine
das ist eine der Stellen dochaberaußerdem
bin ich froh, daß ich gestern zu der Party für Ed Dorn
gegangen bin, obwohl er nicht aufgetaucht ist, glaubst Du
‚Bill, wir könnten auch das *obwohl* loswerden, und das *ebenso*?
vielleicht ist Dein
Lettrismus die einzige Antwort, da behandelt man
die Schreibmaschine als ein intimes Organ, warum nicht?
sonst ist nichts (intim)
nee, ich werde Dich nicht
zum Essen „hinein" bitten noch werde ich „aus"gehen
ich werde alleine essen den Rest meines Lebens

Ü: W. Donat

John Ashbery

FAIRFIELD PORTER

In his introduction to Fairfield Porter's posthumous collection of art criticism, *Art in Its Own Terms,* Rackstraw Downes quotes a remark Fairfield Porter made around 1952, during what must have been one of the more Byzantine discussions at the Artists' Club on Eighth Street. The members were arguing about whether or not it was vain to sign your paintings. With the flustered lucidity of Alice in the courtroom, Porter sliced this particular Gordian knot once and for all: "If you are vain it is vain to sign your pictures and vain not to sign them. If you are not vain it is not vain to sign them and not vain not to sign them." We do not know the reaction of his colleagues; quite possibly this *mise au net* fell on the same deaf ears that ignored the urgent but plain and unpalatable truths that Porter voiced again and again in his writings on art, at a time of particularly hysterical factionalism. No one likes to be reminded of the obvious, when half-truths are so much richer and more provocative; thus it was Porter's fate both as critic and as painter to play the role of Molière gadfly, an Alceste or a Clitandre in a society of stentorian *précieuses ridicules.* And to a certain extent, his reputation as an eccentric remains, though it stemmed from a single-minded determination to speak the truth. Handsome is as handsome does; actions speak louder than words: who, in the course of the Artists' Club's tumultuous sessions, could pause to listen to such drivel?

I hadn't known this statement of Porter's before reading Downes' preface, but somehow it caused all my memories of the man I knew well for more than twenty years (without, alas, pausing very often to look or listen well) to fall into place. Porter was, of course, only the latest of a series of brilliant know-nothings who at intervals have embodied the American genius, from Emerson and Thoreau to Whitman and Dickinson down to Wallace Stevens and Marianne Moore. Her title

John Ashbery

FAIRFIELD PORTER

In seiner Einleitung zu *Art in Its Own Terms*, der posthum erschienenen Sammlung von kunstkritischen Schriften Fairfield Porters, zitiert Rackstraw Downes einen Ausspruch, den Fairfield Porter um das Jahr 1952 herum tat, und zwar anläßlich einer der wohl eher byzantinischen Debatten im Artists' Club in der 8th Street. Die Mitglieder diskutierten die Frage, ob es eitel sei, die eigenen Bilder zu signieren oder nicht. Mit der erregten Hellsicht einer Alice im Gerichtssaal durchschnitt Porter diesen speziellen gordischen Knoten ein für allemal: „Wenn man eitel ist, dann ist es eitel, seine Bilder zu signieren, und ebenso eitel, sie nicht zu signieren. Wenn man nicht eitel ist, dann ist es nicht eitel, sie zu signieren, und auch nicht eitel, sie nicht zu signieren". Wir wissen nicht, wie seine Kollegen reagiert haben; es ist gut möglich, daß diese *mise au net* auf dieselben tauben Ohren traf, die auch sonst die eindringlichen, wenngleich schlichten und wenig schmackhaften Wahrheiten ignorierten, wie sie Porter in seinen Schriften zur Kunst immer wieder verkündete, in einer Epoche besonders hysterischen Meinungsstreits. Niemand läßt sich gerne offenkundige Dinge ins Gedächtnis rufen, wo doch Halbwahrheiten so viel reichhaltiger und provokativer sind, und so war es Porters Schicksal, sowohl als Kritiker wie auch als Maler die Rolle eines Molièreschen Provokateurs zu spielen, eines Alceste oder Clitandre inmitten einer Gesellschaft stentorischer *précieuses ridicules*[1*]. Und bis zu einem gewissen Grad hat sich sein Ruf als Exzentriker gehalten, auch wenn dieser von einer hartnäckigen Entschlossenheit herrührte, die Wahrheit zu sagen. Edel ist, wer edel handelt; Taten sprechen lauter als Worte: wer brächte es schon fertig, im Verlauf der tumultreichen Sitzungen des Artists' Club innezuhalten und sich derlei Geschwätz anzuhören?

Dieses Statement Porters hatte ich vor meiner Lektüre von Downes' Vorwort noch nicht gekannt, doch irgendwie fügten sich dadurch all meine Erinnerungen an diesen Mann, den ich über zwanzig Jahre lang gut kannte (wobei ich, bedauerlicherweise, nicht gerade oft innehielt, um genau hinzusehen oder zuzuhören) zu einem Ganzen zusammen. Natürlich war Porter nur der jüngste Vertreter einer ganzen Reihe von brillanten Ignoranten, die von Zeit zu Zeit den amerikanischen Genius verkörperten, von Emerson und Thoreau zu Whitman und Dickinson, bis hin zu Wallace Stevens und Marianne Moore. Ihr Gedichttitel „In Distrust of Merits"

"In Distrust of Merits" could stand for all of them and her preference for winter over summer reminds me of Porter's saying in a letter to a friend: "... November after the leaves have fallen may be one of the best times of year on Long Island. That is, I like the way the trees don't block the light anymore." And I realized after such a long acquaintanceship that his paintings, which most people like but have difficulty talking about (are they modern enough? too French? too pleasant? hasn't this been done before?), are part of the intellectual fabric that underlay his opinions, his conversation, his poetry, his way of being. They are intellectual in the classic American tradition of the writers mentioned above because they have no ideas in them, that is, no ideas that can be separated from the rest. They *are* idea, or consciousness, or light, or whatever. Ideas surround them, but do not and cannot extrude themselves into the being of the art. Porter wrote of de Kooning: "His meaning is not that the paintings have Meaning.... The vacuum they leave behind them is a vacuum in accomplishment, in significance, and in genuineness," and, as so often, the critic's words apply to his own art as well.

Porter had a horror of "art as sociology," of the artist who "treats art as though it were raw material for a factory that produces a commodity called understanding." For art and that commodity are one, and art that illustrates an idea, however remotely or tangentially, has forfeited its claim to be considered art by introducing a fatal divisiveness into what can only be whole. "I can't be distracted from paying the closest possible attention to what I am doing by evaluating it ahead of time," he wrote in a letter to the critic Claire Nicolas White. "What one pays attention to is what is real (I mean reality calls for one's attention) and reality is everything. It is not only the best part. It is not an essence. Everything includes the pigment as much as as the canvas as much as the subject." Although Porter's work is in some ways the product of an idea—the idea that ideas have no place in art, or at any rate that they have no separate life of their own in art, no autonomy that might siphon off part of the "reality" of the ensemble—it is in accord, appearances to the contrary, with the seemingly more "advanced" work of the contemporaries he admired:

[„Den Verdiensten mißtrauend"] könnte stellvertretend für alle stehen, und ihre Eigenheit, den Winter dem Sommer vorzuziehen, erinnert mich daran, was Porter in einem Brief an einen Freund schrieb: „. . . . Wahrscheinlich ist der November, wenn alle Blätter schon gefallen sind, mit die schönste Zeit auf Long Island. Das heißt, ich mag es, wenn die Bäume das Licht wieder durchlassen". Und es wurde mir nach so langer Bekanntschaft klar, daß seine Bilder, die den meisten Leute gefallen, aber über die zu sprechen sie schwierig finden (sind sie modern genug? zu französisch? zu gefällig? gab es so was nicht schon mal?), ein Teil jenes intellektuellen Schnittmusters waren, das seinen Ansichten, seinem Konversationsstil, seiner Lyrik, seiner Wesensart zu Grunde lag. Sie sind intellektuell im Sinne der klassischen amerikanischen Tradition der oben genannten Autoren und Autorinnen, und zwar insofern, als sie keine Ideen beinhalten, das heißt, keine Ideen, die man von allem übrigen trennen kann. Sie *sind* Idee oder Bewußtsein oder Licht oder was auch immer. Ideen umgeben sie, doch sie können sich nicht in das Sein der Kunst hineindrängen. Über de Kooning schrieb Porter: „Der Sinn seiner Kunst liegt nicht darin, daß seine Bilder einen SINN haben. . . . Das Vakuum, das sie hinter sich lassen, ist ein Vakuum an Vollendung, an Bedeutung und an Echtheit", und, wie es häufig der Fall ist, treffen die Worte des Kritikers ebenso auf seine eigene Kunst zu.

Porter grauste es vor einer „Kunst als Soziologie", vor dem Künstler, der „mit Kunst so umgeht, als wäre sie das Rohmaterial für eine Fabrik, die eine Handelsware namens Wissen und Verstehen produziert". Denn Kunst und jene Handelsware sind eins, und Kunst, die eine Idee veranschaulicht, wie entfernt oder tangential auch immer, hat ihren Anspruch, als Kunst zu gelten, verspielt, indem sie eine fatale Teilung in etwas hineinbringt, das nur als Ganzes existieren kann. „Ich kann es nicht zulassen, von meiner möglichst genauen Konzentration auf das, was ich tue, dadurch abgelenkt zu werden, daß ich mein Tun im voraus beurteile", schrieb er in einem Brief an die Kritikerin Claire Nicolas White. „Das, worauf man sich konzentriert, ist das Wirkliche (ich meine, die Wirklichkeit erfordert unsere Konzentration), und Wirklichkeit ist alles. Sie ist nicht nur der beste Teil. Sie ist keine Essenz. Alles schließt die aufgetragene Farbe ebensosehr ein wie die Leinwand oder das Sujet". Wenngleich Porters Werk in mancher Hinsicht das Resultat einer Idee ist — der Idee nämlich, daß Ideen in der Kunst keinen Platz haben oder daß sie zumindest in der Kunst kein separates Eigenleben führen, keine Autonomie besitzen, die einen Teil der „Wirklichkeit" des Ensembles abschöpfen könnte — so entspricht es dennoch, allem Anschein zum Trotz, den scheinbar 'fortgeschritteneren'

de Kooning, Johns, Lichtenstein, Brice Marden, the music of Cage and Feldman—artists whose work at first seems worlds apart from the backyards and breakfast tables that were Porter's subjects but were only a part of "everything."

Even today there are admirers of Porter's painting who are bemused by his apparently wayward tastes in art, just as there are those who can't understand how Cage and Virgil Thomson can see anything in each other's music, forgetting how art submerges categories. "You can only buck generalities by attention to fact," Porter continued. "So aesthetics is what connects one to matters of fact. It is anti-ideal, it is materialistic. It implies no approval, but *respect* for things as they are." This last point seems hardest to digest for artists who believe that art is "raw material for a factory that produces a commodity called understanding." Thus, politically "concerned" artists continue to make pictures that illustrate the horrors of war, of man's inhumanity to man; feminist artists produce art in which woman is exalted, and imagine that they have accomplished a useful act; and no doubt there are a number of spectators who find it helpful to be reminded that there is room for improvement in the existing order of things. Yet beyond the narrow confines of the "subject" (only one of a number of equally important elements in the work of art, as Porter points out) the secret business of art gets done according to mysterious rules of its own. In this larger context ideology simply doesn't function as it is supposed to, when indeed it isn't directly threatening the work of art by trivializing it, and trivializing as well the importance of the ideas it seeks to dramatize.

For Porter, the enemy was "idealism," which was very close to something called "technology." As a citizen he was preoccupied—almost obsessed, in fact—with questions of ecology and politics, and politics of a most peculiar sort; he had been something of a Marxist in the 1930s but in later life his political pronouncements could veer from far left to extreme right without any apparent

Werken der Zeitgenossen, die er bewunderte: de Kooning, Johns, Lichtenstein, Brice Marden, der Musik von Cage und Feldman — Künstler, deren Werk auf den ersten Blick Welten entfernt zu liegen scheint von den Hinterhöfen und Frühstückstischen, die zwar Porters Sujets waren, aber wiederum auch nur ein Teil von „allem".

Noch heute gibt es Bewunderer von Porters Malerei, die von seinem scheinbar erratischen Kunstgeschmack verwirrt sind, ebenso wie es Leute gibt, die nicht verstehen können, wie Cage und Virgil Thomson etwas an der Musik des anderen finden können, weil sie vergessen, daß die Kunst Kategorien hinfällig macht. „Man kann das Generelle nur dadurch attackieren, daß man sich auf das Faktische konzentriert", so Porter weiter. „Und deshalb ist Ästhetik das, was einen mit den faktischen Gegebenheiten verbindet. Sie ist anti-idealistisch, sie ist materialistisch. Sie bedeutet kein Gutheißen, sondern ein *Respektieren* der Dinge, wie sie sind". Dieser letzte Punkt scheint am schwersten verdaulich für Künstler, die der Auffassung sind, Kunst sei „Rohmaterial für eine Fabrik, die eine Handelsware namens Wissen und Verstehen produziert". Und so kommt es, daß politisch 'interessierte' Künstler weiterhin Bilder herstellen, die die Schrecken des Krieges veranschaulichen, Bilder von der Unmenschlichkeit des Menschen gegenüber seinem Mitmenschen; daß feministische Künstler Kunstwerke produzieren, in denen die Frau gefeiert wird, und daß sie denken, sie hätten damit eine nützliche Tat vollbracht; und gewiß gibt es eine Reihe von Betrachtern, die es hilfreich finden, daran erinnert zu werden, daß es in der bestehenden Ordnung der Dinge noch Platz für Verbesserungen gibt. Doch außerhalb der engen Grenzen des 'Sujets' (welches nur eines von mehreren gleich wichtigen Elementen des Kunstwerks ausmacht, wie Porter uns lehrt) vollzieht sich das geheime Geschäft der Kunst nach eigenen, mysteriösen Gesetzen. In diesem größeren Zusammenhang funktioniert Ideologie einfach nicht so, wie man es erwartet, wenn sie nämlich das Kunstwerk nicht direkt bedroht, indem sie es trivialisiert und indem sie zudem auch die Bedeutsamkeit der Ideen trivialisiert, die sie auszudrücken sucht.

Für Porter hieß der Feind 'Idealismus', was dem sehr nahe kommt, was man 'Technologie' nennt. Als Staatsbürger beschäftigte er sich — sogar in fast obsessiver Weise — mit Fragen der Ökologie und der Politik, allerdings einer Politik von ganz eigener Art; in den 1930ern war er so etwas wie ein Marxist, aber in späteren Jahren konnten seine politischen Meinungsäußerungen ohne merklichen

transition. And in conversation he could become almost violent on subjects like pesticides or fluoridation, to the extent that his friends would sometimes stifle giggles or groans, though one almost always had to agree with him, and the years since his death in 1975 have proved him even righter than he knew. Nevertheless, this passionately idealistic man felt threatened by idealism. "Technology . . . has only to do with evaluation and usefulness. Technology is what threatens all life on this planet. It is idealism put into practice." If I understand him, it is not idealism that is dangerous, far from it, but idealism perverted and destroyed by being made "useful." Its uselessness is something holy, just like Porter's pictures, barren of messages and swept clean, in many cases, by the clean bare light of November, no longer masked by the romantic foliage.

In an earlier letter to Mrs. White, Porter complained about several sentences in an article she had written about him and submitted to him before publication. One was: "Since he does not like the white, misty summer light of the Hamptons he goes to an island in Maine in the summer." This nettled him because: "the fact is, we go to Maine in the summer because I have since I was six. It is my home more than any other place, and I belong there. . . . The white misty light would never be a reason for my doing anything." And no doubt the suggestion that he would travel to paint in a place where the light was better was inconceivable, since the whole point was to put down what was there wherever he happened to be, not with approval but with respect. "Subject matter must be normal in the sense that it does not appear sought after so much as simply happening to one," writes Louis Finkelstein in what is the best discussion I have ever seen of the technique and content of Porter's paintings. (Finkelstein is not giving a prescription here, merely characterizing Porter's "naturalness.")

Another sentence that Porter objected to in Mrs. White's article was this: "The Porters are quiet, intense and rather fey and seem to live on an enchanted planet of their own." He did not give a reason for his objection, and perhaps none was neces-

Übergang von radikal links bis extrem rechts umschwenken. Und im Gespräch konnte er bei Themen wie Pestiziden oder Fluoridierung fast außer sich geraten, und zwar so, daß seine Freunde gelegentlich ihr Kichern oder Stöhnen unterdrücken mußten, obwohl man ihm fast immer beipflichten mußte, und die Jahre seit seinem Tod 1975 haben ihm mehr recht gegeben, als er geahnt hatte. Trotzdem: dieser leidenschaftlich idealistische Mensch fühlte sich vom Idealismus bedroht. „Technologie ... hat lediglich mit Evaluierung und Nutzbarkeit zu tun. Technologie ist etwas, das alles Leben auf diesem Planeten in Gefahr bringt. Sie ist der in die Praxis umgesetzte Idealismus". Wenn ich ihn recht verstehe, so ist nicht der Idealismus das Gefährliche, ganz und gar nicht, sondern solcher Idealismus, der pervertiert und zerstört wurde, indem man ihn „nutzbar" machte. Seine Nutzlosigkeit ist etwas Heiliges, so wie Porters Bilder auch, aussageleer und oftmals kahlgefegt vom klaren, nackten Novemberlicht, nicht mehr verstellt von der Maske des romantischen Laubwerks.

In einem früheren Brief an Mrs. White beschwerte sich Porter über einige Sätze eines Artikels, den sie über ihn geschrieben hatte und ihm vor der Veröffentlichung vorgelegt hatte. Einer davon lautete: „Weil er das weiße, dunstige Sommerlicht der Hamptons nicht mag, fährt er im Sommer auf eine Insel in Maine". Dies ärgerte ihn, denn: „in Wirklichkeit fahren wir im Sommer nach Maine, weil ich schon seit meinem sechsten Lebensjahr dahin fahre. Es ist meine Heimat mehr als jeder andere Ort, und dort gehöre ich hin ... Das weiße, dunstige Licht wäre für mich nie ein Grund gewesen, irgendetwas zu tun". Und zweifelsohne war die These, er würde reisen, um an einem Ort mit besseren Lichtverhältnissen zu malen, undenkbar, denn es ging ja eben darum, die Dinge festzuhalten, wo immer er sich gerade aufhielt, nicht weil er sie gut hieß, sondern weil er sie respektierte. „Das thematische Material muß normal sein in dem Sinne, daß man weniger den Eindruck hat, es sei gesucht, als daß es einem einfach so zugefallen ist", schreibt Louis Finkelstein in der meines Erachtens besten Erörterung der Techniken und Inhalte von Porters Gemälden. (Finkelstein macht hier keine Vorschriften, sondern charakterisiert lediglich Porters 'Natürlichkeit'.)

Ein weiterer Satz in Mrs. Whites Artikel, an dem Porter Anstoß nahm, hatte folgenden Wortlaut: „Die Porters sind ruhige Menschen mit starken Gefühlen, sie sind ziemlich weltentrückt und scheinen ganz für sich wie auf einem verwunschenen Planeten zu leben". Er nannte keinen Grund für seine Ablehnung, und viel

sary. But Mrs. White could not really be blamed for her assessment; there was an element of truth in it despite the discomfort it caused Porter. His house in Southhampton was an enchanting place: large and gracious but always a little messy and charmingly dilapidated. One of the bathrooms was more than dilapidated, while in an upstairs hall the wallpaper hung in festoons and no one seemed to mind. The children were strangely beautiful, wide-eyed, and withdrawn, and they spoke like adults. There were idiosyncratically chosen paintings by de Kooning, Larry Rivers, and Leon Hartl (a little-known artist whom Porter admired enormously) on the walls, along with Audubon and *ukiyo-e* prints and a strange Turner drawing; there was a lovely smell in the house, made up of good cooking, oil paint, books, and fresh air from the sea. All of which might lead one to see Porter as a homespun Intimist, a view that his trumpeted admiration for Vuillard would seem to reinforce. (Characteristically, he tended to prefer the late wooly Vuillards to the early ones everyone likes.) And it may be that Porter's unexplained objection to Mrs. White's "enchanted planet" line was prompted by his unwillingness to have his work thus construed and thereby diminished.

For, the more one looks at them, the less the paintings seem celebrations of atmosphere and moments but, rather, strong, contentious and thorny. He painted his surroundings as they looked, and they happened to look cozy. But the coziness is deceiving. It reverberates in time the way the fumbled parlor-piano tunes in the "Alcotts" section of Ives' *Concord* Sonata do. The local color is transparent and porous, letting the dark light of space show through. The painting has the vehemence of abstraction, though it speaks another language.

In the same letter Porter quoted from memory a line of Wittgenstein that he felt central to his own view of aesthetics: "Every sentence is in order as it is." And he went on astonishingly to elaborate: "Order seems to come from searching for disorder, and awkwardness from searching for harmony or likeness, or the following of a system. The truest order is what you already find there, or that will be given if you don't try for it. When you arrange, you fail." I think it is in the light of

leicht war auch keiner nötig. Doch man konnte Mrs. White wegen ihrer Einschätzung im Grunde gar keinen Vorwurf machen, denn trotz des Unbehagens, das sie Porter verursachte, lag doch ein Körnchen Wahrheit darin. Sein Haus in Southhampton war eben ein verwunschener Ort: geräumig und stilvoll, doch stets etwas unordentlich und in bezaubernder Weise heruntergekommen. Eine der Toiletten war mehr als heruntergekommen, während in einem Gang im Obergeschoß die Tapete in Girlanden von den Wänden hing und niemand sich daran störte. Die Kinder waren eigenartig schön, hatten weit aufgerissene Augen, waren in sich gekehrt und sprachen wie Erwachsene. An den Wänden hingen idiosynkratisch ausgewählte Bilder von de Kooning, Larry Rivers und Leon Hartl (einem wenig bekannten Künstler, den Porter außerordentlich bewunderte) neben Audubon- und *Ukiyo-e*-Drucken und einer merkwürdigen Zeichnung von Turner; es herrschte ein herrlicher Geruch in dem Haus, ein Gemisch aus guter Küche, Ölfarben, Büchern und frischer Meeresluft. All dies könnte einem Anlaß geben, in Porter einen hausbackenen Intimisten zu sehen, eine Ansicht, die seine lautstark verkündete Bewunderung für Vuillard wohl bestätigen würde. (Typischerweise neigte er dazu, die späten verschwommenen Vuillards den früheren Arbeiten vorzuziehen, die jeder mag.) Und vielleicht kam Porters unerklärter Einwand gegen Mrs. Whites Formulierung vom „verwunschenen Planeten" daher, daß er nicht bereit war, es zuzulassen, daß sein Werk so gedeutet und damit geschmälert wurde.

Denn je mehr man seine Bilder betrachtet, desto weniger erscheinen sie einem als ein Zelebrieren von Atmosphäre und Momenten, sondern eher als kräftig, provokant und stachelig. Er malte seine Umgebung so, wie sie aussah, und zufällig sah sie gemütlich aus. Aber die gemütliche Art trügt. Mit der Zeit hallt sie wider, ähnlich wie bei den täppischen Salonklavier-Passagen in der „Alcotts"-Sektion von Ives' *Concord*-Sonate. Das Lokalkolorit ist transparent und porös und läßt dahinter das dunkle Licht des Alls erkennen. Das Bild hat die Wucht der Abstraktion, auch wenn es eine andere Sprache spricht.

In demselben Brief zitiert Porter aus dem Gedächtnis eine Sentenz Wittgensteins, die er als zentral für seine eigene Auffassung von Ästhetik erachtete: „Jeder Satz ist in Ordnung wie er ist". Und hieran anküpfend führt er erstaunlicherweise aus: „Ordnung scheint aus der Suche nach Unordnung zu resultieren, und Unbeholfenheit aus der Suche nach Harmonie oder Ähnlichkeit, oder dem Befolgen einer Systematik. Die wahrste Ordnung ist diejenige, die man bereits vorfindet, oder die sich ergibt, wenn man sich nicht um sie bemüht. Wenn man die Dinge

statements like these that we must now look at Porter's painting, prepared to find the order that is already there, not the one that should be but the one that is.

Fairfield Porter (1907-1975): Realist Painter in an Age of Abstraction, 1983

arrangiert, scheitert man". Ich denke, wir müssen hinfort Porters Bilder im Lichte solcher Aussagen betrachten und bereit sein, die Ordnung zu finden, die schon vorhanden ist, nicht diejenige, die da sein sollte, sondern diejenige, die da ist.

Übersetzt von Wolfram Donat

John Ashbery

THE ICE-CREAM WARS

Although I mean it, and project the meaning
As hard as I can into its brushed-metal surface,
It cannot, in this deteriorating climate, pick up
Where I leave off. It sees the Japanese text
(About two men making love on a foam-rubber bed)
As among the most massive secretions of the human spirit.
Its part is in the shade, beyond the iron spikes of the fence,
Mixing red with blue. As the day wears on
Those who come to seem reasonable are shouted down
(*Why you old goat!* Look who's talkin'. Let's see you
Climb off that tower—the waterworks architecture, both stupid and
Grandly humorous at the same time, is a kind of mask for him,
Like a seal's face. Time and the weather
Don't always go hand in hand, as here: sometimes
One is slanted sideways, disappears for awhile.
Then later it's forget-me-not time, and rapturous
Clouds appear above the lawn, and the rose tells
The old old story, the pearl of the orient, occluded
And still apt to rise at times.)
A few black smudges
On the outer boulevards, like squashed midges
And the truth becomes a hole, something one has always known,
A heaviness in the trees, and no one can say
Where it comes from, or how long it will stay—

A randomness, a darkness of one's own.

John Ashbery

DIE EISKREM-KRIEGE

Obwohl ich es meine und den Sinn,
So fest ich kann, in seine metallgebürstete Oberfläche projiziere,
Kann es in diesem sich verschlechternden Klima nicht anknüpfen,
Wo ich aufhöre. Es sieht den japanischen Text
(Über zwei Männer, die sich auf einem Schaumgummibett lieben)
Als eine der stärksten Ausscheidungen des menschlichen Geistes.
Sein Teil ist im Schatten, jenseits der eisernen Spitzen des Zaunes,
Und mischt Rot mit Blau. Während der Tag sich hinzieht,
Schreit man jene, die scheinbar vernünftig sind, nieder
(*He, du alter Bock*! Das mußt du gerade sagen. Zeig mal,
Wie du von dem Turm runterkletterst — die Wasserwerkarchitektur, zugleich blöde
[und
Von pompösem Humor, ist eine Art Maske für ihn,
Wie ein Seehundgesicht. Zeit und das Wetter
Gehen nicht immer Hand in Hand, wie hier: manchmal
Ist eines zur Seite geneigt, verschwindet für eine Weile.
Dann, später, ist Vergiß-mein-nicht-Zeit, und überschäumende
Wolken erscheinen über dem Rasen, und die Rose erzählt
Die uralte Geschichte, die Perle des Orients, verdeckt
Und doch in der Lage, bisweilen aufzugehen.)
Ein paar schwarze Flecken
Auf den Alleen außerhalb, wie zerquetschte Mücken
Und die Wahrheit wird ein Loch, man hat es immer gewußt,
Eine Schwere in den Bäumen, und keiner kann sagen,
Woher sie kommt oder wie lange sie bleiben wird —

Eine Ziellosigkeit, eine Dunkelheit aus uns selbst.

Ü: G. Müller

W.S. Merwin

NOTES FOR A PREFACE

If he starts trying to formulate statements about the undomesticated phenomenon that is poetry, the man who may have been, on occasion, a poet, is likely to realize that he is virtually as thorough a layman as anyone. He can remember a few times when he wrote what he took to be poetry, but the memory is as tragically partial as that of any particular moment of sex, and doubtless he knows that the instances, as they were real, are unrepeatable. He has learned this beyond question if he has ever been tempted, by cowardice, to repeat them, instead of trying to call the next real creatures from the ark. What gifts he can muster as a summoner do not necessarily preclude him from being able to generalize about what he is doing, but it often seems so, whether he listens to other laymen making the attempt, or makes it himself.

When statements emerge, privately he is likely to be reminded that they will help him less than his daily prayers that he may be condemned to continue. The statements usually apply to what has happened—as Aristotle would have told him—and he is concerned with something else.

Yet there is what appears to be, among all degrees of laymen, a more urgent demand for statements about poetry than for poetry itself. I am certainly no historian (though our time and its future increasingly appear to me like part of the past) and it is not a preference which I share, but I have watched it as an object for a while, and imagine that I have noticed some characteristics. Those who write or hope to write poetry (and these, for other reasons, are apparently among the few who still read it) often like to formulate, attend to, collect and repeat statements about it by way of reliquaries toward which they can direct their hopes. The devotion is understandable; the reliquaries have an interest and often a beauty of their own; sometimes the relics are genuine and even still virtuous. It is hardly necessary to remark that when the cult of relics is exalted above the vision itself it is a sign of ultimate despair.

W. S. Merwin

NOTIZEN FÜR EIN VORWORT

Wenn er anfängt, Thesen über das nicht domestizierte Phänomen namens Lyrik aufzustellen, dann wird der Mensch, der sich hin und wieder als Dichter betätigt haben mag, merken, daß er praktisch genauso durch und durch Laie ist wie jeder andere. Er kann sich an ein paar Gelegenheiten erinnern, als er etwas schrieb, was er für Lyrik hielt, aber diese Erinnerung ist tragischerweise ebenso eingeschränkt wie die Erinnerung an einen bestimmten Moment beim Sex, und zweifellos weiß er, daß diese Augenblicke, so real sie waren, nicht wiederholbar sind. Das hat er ohne Frage gelernt, falls er je — von seiner Feigheit — dazu verleitet wurde, sie zu wiederholen, anstatt zu versuchen, die nächsten realen Geschöpfe aus der Arche zu rufen. Was er in seiner Eigenschaft als Aufrufer an Gaben aufbringen mag, schließt nicht unbedingt aus, daß er zu allgemeinen Aussagen darüber fähig ist, was er tut, aber oft hat man genau diesen Eindruck, egal ob er anderen Laien bei ihren Versuchen zuhört oder sie selbst macht.

Wenn Thesen auftauchen, wird er wahrscheinlich insgeheim daran erinnert, daß sie ihm weniger helfen als seine täglichen Gebete, zu deren Fortführung er vielleicht verdammt ist. Die Thesen beziehen sich gewöhnlich auf das, was bereits geschehen ist — wie ihm Aristoteles erklärt haben würde — dabei macht er sich über etwas ganz anderes Gedanken.

Jedoch scheint bei allen Gruppen von Laien ein dringenderer Bedarf an Thesen über die Lyrik zu bestehen als an der Lyrik selbst. Ich bin bestimmt kein Historiker (obwohl mir unsere Zeit und die Zukunft immer mehr wie ein Teil der Vergangenheit erscheinen), und ich habe auch keine Vorliebe dafür, aber ich habe sie eine Zeitlang als Objekt betrachtet und bilde mir ein, einige Charakteristika bemerkt zu haben. Jene, die Gedichte schreiben oder zu schreiben vorhaben (und die befinden sich, aus anderen Gründen, offenbar unter den wenigen, die noch Lyrik lesen), gefallen sich oft darin, Thesen dazu aufzustellen, sie zu pflegen, zu sammeln und zu wiederholen, als Reliquiare, auf die sie ihre Hoffnungen richten können. Die Verehrung ist verständlich; die Reliquiare haben einen Wert an sich und oftmals eine eigene Schönheit; manchmal sind die Reliquien echt und sogar noch wirksam. Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß es ein Zeichen äußerster Verzweiflung ist, wenn der Reliquienkult über die eigentliche Vision gestellt wird.

Of those who do not look to write poems but simply to read them, evidently even among these few there are many who would rather read about them. Some reasons for this are obvious and several have been presented many times. The fact, for instance, that reading, of the kind that poetry assumes, is a dying activity, and the capacity for it is flattered but not fed. This, coupled as it inevitably is with the fact that contemporary poetry makes, and is chiefly famous for making, greater demands on its readers than it did in days when it was sure that they existed and could read. For those who feel that they should know about modern poetry without having to submit to it themselves, the literature about it also provides the required digests for busy lives.

But these explanations are automatic and there must be others. The demand is often for a substitute, a translation, and is regularly made by those who are poorly acquainted, or uncomfortable, with the original idiom. But the original seems more and more frequently to be, not a particular mode of poetry, but the great language itself, the vernacular of the imagination, that at one time was common to men. It is a tongue that is loosed in the service of immediate recognitions, and that in itself would make it foreign in our period. For it conveys something of the unsoundable quality of experience and the hearing of it is a private matter, in an age in which the person and his senses are being lost in the consumer, who does not know what he sees, hears, wants, or is afraid of, until the voice of the institution has told him. Still, the voice of the institution has able apologists as well, some of whom go so far as to insist that it too is sometimes poetry.

At that point it is my turn to be glad not to understand. In any case, poetry, as I have been speaking of it, is found satisfying less and less often by those who still require any art at all. The search for substitutes in activities remarkable chiefly for their evocation of special wave-lengths that are seldom within ear-shot, or for their deliberate abandon, points to the same abdication. But there is nothing original in observing that man, if that is what he still is, had chosen to pass mutilated into the heaven of the modern world, nor in remarking that the rift between experi-

Unter denjenigen, die nicht danach trachten, Gedichte zu schreiben, sondern nur danach, sie zu lesen, sogar unter diesen wenigen sind offensichtlich viele, die lieber etwas *über* Gedichte lesen würden. Dafür gibt es mehrere offensichtliche Gründe, und einige davon sind oft genug dargelegt worden. Zum Beispiel die Tatsache, daß das Lesen, so wie es die Lyrik verlangt, eine aussterbende Betätigung ist, und daß die Fähigkeit dazu gefordert, aber nicht gefördert wird. Dies, unweigerlich gepaart mit der Tatsache, daß gegenwärtige Dichtung mehr beim Leser voraussetzt — und gerade dafür berühmt ist — als in jenen Tagen, als sicher war, daß es Leser gab und daß sie lesen konnten. Für die, die das Gefühl haben, sie sollten mehr über moderne Lyrik wissen, ohne sich ihr selbst aussetzen zu müssen, bietet die Literatur darüber auch die gewünschten Zusammenfassungen für Vielbeschäftigte.

Aber diese Erklärungen sind Automatismen, und es muß noch andere geben. Oft wird nach einem Ersatz verlangt, nach einer Übersetzung, und zwar regelmäßig von denen, die mit der ursprünglichen Sprache wenig vertraut sind oder denen sie nicht behagt. Aber das Original scheint immer häufiger nicht eine besondere Art Lyrik, sondern die große Sprache selbst zu sein, das Idiom der Imagination, das ehedem alle Menschen verband. Es ist eine Fertigkeit der Zungen, die im Dienst des unmittelbaren Erkennens gelöst werden, und das würde sie uns heutzutage fremd machen. Denn sie vermittelt etwas von der unergründlichen Eigenschaft des Erfahrens, und dies zu hören, ist eine private Angelegenheit, in einem Zeitalter, in dem der Mensch und seine Sinne im Konsumenten verloren gehen, der nicht weiß, was er sieht, hört, will oder fürchtet, bevor es ihm die Stimme der Institution nicht gesagt hat. Und doch, die Stimme der Institution hat auch fähige Apologeten, von denen manche sogar behaupten, daß auch sie bisweilen Lyrik sei.

An diesem Punkt bin zur Abwechslung einmal ich froh, daß ich etwas nicht verstehe. In jedem Fall wirkt Lyrik, wie ich sie beschrieben habe, immer seltener befriedigend für jene, die immer noch irgendeine Form von Kunst brauchen. Das Streben nach Ersatz durch Aktivitäten, die sich hauptsächlich dadurch auszeichnen, daß sie besondere Wellenlängen evozieren, die selten in Hörweite sind, oder nach ihrer vorsätzlichen Aufgabe läßt auf dieselbe Art von Verzicht schließen. Aber es ist nichts Originelles an der Beobachtung, daß der Mensch, sofern man ihn noch so bezeichnen kann, sich dazu entschlossen hat, verstümmelt in den Himmel der modernen Welt zu gelangen, und auch nicht an der Bemerkung, daß sich die Kluft

ence (which is personal, and inseparable from the whole) and activity (which may well be communal, and shared with machines) was widening, and that the species had opted for activity, activity, both as a means and, it would appear, as an end, though it meant abandoning something, and perhaps something essential, of themselves. Poetry, and the need for it, may be among what is being left behind.

Any such intimation, of course, is likely to be assailed by rotarian voices reminding in puzzlement and dudgeon that never before has the institution paid so much money toward poetry, to say nothing of attention. In our land corporations and universities give of what they have to encourage it to be itself as much as possible. And, at least partly as a result, they may truthfully claim that the production figures have never been so good. But what they are pointing to is activity, which is what the institution is capable of fostering. The encouragement of poetry itself is a labor and a privilege like that of living. It requires, I imagine, among other startingly simple things, a love of poetry, and possibly a recurring despair of finding it again, an indelible awareness of its parentage with that Biblical waif, ill at ease in time, the spirit. No one has any claims on it, no one deserves it, no one knows where it goes. It is not pain, and it is not the subconscious, though it can hail from either as though it were at home there. On the other hand, thinking of the activists I remember the bee gorging honey (for the circumstances, as it realized, contained a menace of some kind) though its abdomen had been amputated. For some minutes it continued to devour nourishment, since its motor system was rightly informed that this was lacking. As closely as could be observed it was so far from feeling pain that it had no conception of its loss. All that it ate poured through the wound and was gone, and it died of starvation. I am haunted by its other death, before or after, in a useless gland of the lost abdomen. The fact that one is haunted by it does not mean that it stayed alive.

But then, among my peculiar failings is an inability to believe that the experience of being human, that gave rise to the arts in the first place, can continue to be nourished in a world contrived and populated by nothing but humans. No doubt such a situation is biologically impossible, but it is economically desirable, and

zwischen der Erfahrung (die persönlich ist und vom Ganzen nicht getrennt werden kann) und der Aktivität (die durchaus gemeinschaftlich sein mag und mit Maschinen geteilt werden kann) ständig geweitet hat, und daß sich die Spezies für Aktivität entschieden hat, Aktivität sowohl als Mittel als auch, wie es scheint, als Zweck, obwohl das die Abschaffung eines Teils ihrer selbst bedeutet hat, vielleicht sogar eines essentiellen. Lyrik und das Verlangen nach ihr mögen unter den Dingen sein, die zurückgelassen werden.

Jede derartige Andeutung ist natürlich dazu prädestiniert, von Rotarierstimmen angegriffen zu werden, die verwirrt und empört daran erinnern, daß die Institution der Lyrik nie zuvor soviel Geld geschenkt hat, von der Beachtung ganz zu schweigen. In unserem Land spenden Firmen und Universitäten viel von dem, was sie haben, um sie dazu zu ermutigen, ihr Wesen weitestmöglich zu verwirklichen. Und sie können zumindest teilweise, als Resultat davon, zu Recht behaupten, daß die Produktionszahlen noch nie so hoch waren. Aber es ist die Aktivität, worauf sie hinweisen, also genau das, was die Institution fördern kann. Die Förderung der Lyrik selbst ist mühevoll und ein Privileg wie das Leben. Sie erfordert, so meine ich, unter anderen erstaunlich einfachen Dingen die Liebe zur Lyrik und vielleicht eine wiederkehrende Hoffnungslosigkeit, sie wiederzufinden, eine unauslöschliche Ahnung ihrer Verwandtschaft mit jener biblischen Waise, die sich in der Zeitlichkeit so schwer zurecht findet: dem Geist. Keiner hat einen Anspruch darauf, keiner hat sie verdient, keiner weiß, wohin sie geht. Sie ist nicht Schmerz, und nicht das Unbewußte, obwohl sie von beiden herkommen mag, als ob sie dort zu Hause wäre. Andererseits erinnere ich mich beim Gedanken an die Aktivisten an die Biene, die gierig Honig fraß (denn die Umstände waren, wie sie merkte, irgendwie bedrohlich), obwohl ihr Hinterleib entfernt worden war. Sie verschlang noch minutenlang Nahrung, da ihrem motorischen System korrekt gemeldet wurde, daß diese fehlte. Soviel man feststellen konnte, war sie so weit davon entfernt, Schmerz zu fühlen, daß sie keine Vorstellung von dem Verlust hatte. Alles, was sie aß, rann durch die Wunde hinaus und war verloren, und sie verhungerte. Mich verfolgt ihr anderer Tod, davor oder danach, in einer nutzlosen Drüse des entfernten Hinterleibs. Die Tatsache, daß einen etwas verfolgt, heißt nicht, daß es noch am Leben ist.

Nun gehört zu meinen besonderen Schwächen die Unfähigkeit zu glauben, daß die Erfahrung des Mensch-Seins, welche die Künste ursprünglich entstehen ließ, in einer Welt am Leben erhalten werden kann, die ausschließlich von Menschen entworfen wurde und bevölkert wird. Zweifellos ist so eine Situation biologisch

we exist in an era dedicated to the myth that the biology of the planet, as well as anything else that may be, can be forced to adapt infinitely to the appetites of one species, organized and deified under the name of economics. It would be impossible not to be familiar with the contention that experience is merely a factor of circumstances, any circumstances, and can be equally valuable whatever they are. The argument is often presented as an excuse or consolation for activities undertaken or omitted for other reasons. The tendency of the arts, in a landscape fabricated entirely of human contraptions, to seek nourishment in accident and decay—the very places where the complex and unpredictable natural world continually re-invades the machine—may indeed be no more than an atavistic nostalgia for something no longer necessary. But it may be that the arts themselves are atavistic, or man, for that matter, as he has been defined until now, with the non-human world entering always into the definition. One of the vexed points of modern biology is precisely the definition of a species, and the point at which adaptation to changed circumstances requires a new definition for a species that has been transformed into something essentially new. I cannot escape the notion that it is because circumstances do have an effect on experience that they are not all equally valuable, and that many of the circumstances common to contemporary existence are contributing to a general destruction of what the arts until now have helped to dignify in what they called human. For one thing, the arts and their source were fed from the senses, and the circumstances that have been conceived and are being developed in the name of economics are relegating these anarchistic voices to the bee's abdomen. Indeed they must do so, for the senses, if they were not uniformed, duped, and cowed, would constitute a continuous judgement of the world they touched on, and not only of its means but of its ends. Instead of the world of the senses, which was unprovable but you never knew what it might say, the creature that is replacing the Old Adam has substituted comfort and erotic daydreams (whether or not physically enacted) and tells you that they are not only more convenient and more fun, but cleaner.

unmöglich, aber ökonomisch wünschenswert, und wir leben in einer Ära, die sich dem Mythos verschrieben hat, daß die Biologie des Planeten, wie alles erdenkliche andere auch, gezwungen werden kann, sich unendlich den Begierden einer einzigen Spezies anzupassen, die unter der Bezeichnung Ökonomie institutionalisiert und vergöttert werden. Kaum vorstellbar, daß jemand nicht mit der Behauptung vertraut ist, daß Erfahrung nur durch die Umstände entsteht, durch jedwede Umstände, und daß sie unabhängig von diesen stets gleichermaßen wertvoll ist. Dieses Argument wird oft als Entschuldigung oder Beschwichtigung für Handlungen vorgebracht, die aus ganz anderen Gründen unternommen oder unterlassen wurden. Die Tendenz der Kunst, in einer Landschaft, die ganz und gar von menschlichen Apparaten gestaltet wurde, von Zufälligkeit und Verfall zu zehren — also gerade dort, wo die komplexe und unberechenbare natürliche Welt immer wieder von der Maschine Besitz ergreift —, ist vielleicht tatsächlich nur noch eine atavistische Sehnsucht nach etwas, das inzwischen entbehrlich ist. Aber es kann auch sein, daß die Kunst selbst atavistisch ist, oder auch der Mensch, wie er bisher definiert wurde, wobei die nicht-menschliche Welt immer Teil der Definition war. Einer der schwierigen Punkte der modernen Biologie ist eben genau die Definition einer Spezies, und zwar der Punkt, an dem die Anpassung an geänderte Verhältnisse die Neudefinition einer Art erfordert, die sich in etwas essentiell Neues verwandelt hat. Ich werde die Idee nicht los, daß gerade weil die Umstände eine Wirkung auf die Erfahrung haben, nicht alle gleichwertig sind, und daß viele Umstände, die zum heutigen Leben dazugehören, zu einer allgemeinen Zerstörung dessen beitragen, dem die Kunst bisher Würde zu verleihen half, in jenen Bereichen, die sie menschlich nannte. Zumindest wurden die Kunst und ihre Quelle von den Sinnen gespeist, und die Verhältnisse, die man im Namen der Ökonomie entworfen und entwickelt hat, verbannen diese anarchistischen Stimmen in den Hinterleib der Biene. Tatsächlich müssen sie sich so verhalten, denn die Sinne würden — wären sie nicht gleichgemacht, getäuscht und eingeschüchtert worden — ständig über die Welt urteilen, die sie berühren, und zwar nicht nur über ihre Mittel, sondern auch über ihre Ziele. An die Stelle der Welt der Sinne, die nicht beweisbar war und von der man nie wußte, was sie sagen würde, hat die Kreatur, die die Stelle des Alten Adam einnimmt, Komfort und erotische Tagträume (ganz gleich, ob sie physisch gelebt werden) gesetzt, und sie macht uns vor, daß die nicht nur bequemer und unterhaltsamer sind, sondern auch sauberer.

Along with the insistence that all circumstances are equally valuable, there sometimes goes an odd and guilty assertion (and all injunctions that do not proceed from the Biblical waif ventriloquize for the institution) that the artist must go along with the life of his time, as though he could do anything else. In many instances no doubt this somewhat priggish platitude bespeaks little more than a frustrated longing to escape from the salient characteristics of that life the moment occasion or courage offers. Sometimes it appears to betray, chiefly, a sense of being outside it, or just outside. But what is interesting about it is the assumption that man, the animal and artist, and the arts that have conceived him until now, are infinitely adaptable to man-made circumstances; and "adaptable," as the most unavoidable acquaintance with economics will reveal, means "simplifiable," when so used.

Going along with the life of his time in an earnest fashion may or may not benefit the attempt to give utterance to the unutterable experience of being alive, and consciously mortal, and human, in any time. It does not necessarily entail going along with all possible activities of an emergent and epidemic species which scorns all life except its own withering existence, and is busily relegating the senses its predecessors were given to apprehend their world, and the creatures with which they were privileged to share it.

Here and there a form of art has become recognizable as a feature of the era. Stemming from a more or less deliberate and exclusive immersion in the metropolitan life of our time, it resorts perforce to increasingly extreme states of consciousness as though they were the desperate retreats of truth, yet its images are frequently at a remove from any direct and integrated sensual criteria. When it provokes recognition of anything it is usually of the squalid landscapes of a world made and polluted by man alone, from which it shows that there is no escape. It is not an art which I wish to decry nor to avoid, but I would hope not to be limited by it nor identified with it, any more than I would want to do my dying in the bee's anterior part.

Mit dem Beharren darauf, daß alle Umstände gleichermaßen wertvoll seien, geht bisweilen eine merkwürdige und schuldbewußte Behauptung einher (und alle Anordnungen, die nicht von der biblischen Waise kommen, sind ein Sprachrohr für die Institution), daß der Künstler mit dem Leben seiner Zeit gehen muß, als ob er überhaupt etwas anderes tun könnte. In vielen Fällen läßt diese etwas hochnäsige Platitüde zweifellos auf wenig mehr schließen als auf eine enttäuschte Sehnsucht, den Hauptcharakteristika dieses Lebens zu entfliehen, sobald sich die Gelegenheit bietet oder der Mut dazu vorhanden ist. Manchmal scheint sie hauptsächlich ein Gefühl preiszugeben, daß man davon ausgeschlossen sei, oder einfach nur ausgeschlossen. Aber das eigentlich Interessante daran ist die Annahme, daß der Mensch, als Tier und als Künstler, und die Kunst, die ihn bis jetzt entworfen hat, unendlich anpassungsfähig an die vom Menschen geschaffenen Umstände sind; und 'anpassungsfähig' in dieser Verwendung heißt – wie die absolut unvermeidliche Vertrautheit mit der Ökonomie enthüllt – 'simplifizierbar'.

Ernsthaft mit dem Leben seiner Zeit zu gehen, mag oder mag nicht dem Versuch zugute kommen, der nicht ausdrückbaren Erfahrung Ausdruck zu verleihen, zu irgendeiner Zeit lebendig und bewußt sterblich und Mensch zu sein. Es bringt nicht notwendigerweise mit sich, daß man alle möglichen Aktivitäten einer aufstrebenden und epidemischen Spezies mitmacht, die jedes Leben außer ihrer eigenen ausdörrenden Existenz verachtet und die eifrig die Sinne degradiert, die ihre Vorfahren bekommen hatten, um ihre Welt und die Geschöpfe, mit denen die Welt zu teilen sie privilegiert waren, wahrzunehmen.

Hier und dort ist eine Kunstform als Eigenschaft der Ära erkennbar geworden. Da sie das Ergebnis eines mehr oder weniger absichtlichen und ausschließlichen Eintauchens in das weltstädtische Leben unserer Zeit ist, verlegt sie sich notgedrungen auf immer extremere Bewußtseinszustände, als ob diese die verzweifelten Zufluchtsorte der Wahrheit wären, doch ihre Bilder sind häufig von jeglichen direkten und integrierten Sinneskriterien weit entfernt. Wenn sie überhaupt ein Erkennen von etwas bewirkt, dann gewöhnlich ein Erkennen der erbärmlichen Landschaften einer Welt, die ausschließlich vom Menschen gemacht und verschmutzt wurde und aus der es, wie sie, diese Kunstform, zeigt, kein Entrinnen gibt. Es ist keine Kunst, die ich schlechtmachen oder vermeiden möchte, aber ich möchte nicht von ihr begrenzt oder mit ihr identifiziert werden, genausowenig, wie ich meinen Tod im Vorderteil der Biene erledigen möchte.

However that may be, absolute despair has no art, and I imagine the writing of a poem, in whatever mode, still betrays the existence of hope, which is why poetry is more and more chary of the conscious mind, in our age. And what the poem manages to find hope for may be part of what it keeps trying to say.

The Distinctive Voice: Nineteen Poets of Today, ed. J. Martz, 1966

Wie auch immer, absolute Verzweiflung hat keine Kunst, und ich stelle mir vor, daß das Schreiben eines Gedichtes, gleich welcher Richtung, immer noch die Existenz von Hoffnung verrät, weshalb sich die Lyrik in unserer Zeit dem bewußten Geist gegenüber immer zurückhaltender verhält. Und wofür das Gedicht Hoffnung zu finden vermag, könnte ein Teil von dem sein, was es allemal zu sagen versucht.

Übersetzt von Gabriele Müller

Robert Bly

LEAPING UP INTO POLITICAL POETRY: AN ESSAY

1

Poems touching on American history are clearly political poems. Most educated people advise that poetry on political subjects should not be attempted. For an intricate painting, we are urged to bring forward our finest awareness. At the same time, we understand that we should leave that awareness behind when we go to examine political acts. Our wise men and wise institutions assure us that national political events are beyond the reach of ordinary, or even extraordinary, human sensitivity.

That habit is not new: Thoreau's friends thought that his writings on nature were very good, but that he was beyond his depth when he protested against the Mexican War. The circumstances surrounding the Austrian Franz Jagerstätter, whose life ended thirty years ago, during the Second World War, are very interesting in this connection. Jagerstätter was a farmer, with the equivalent of a high school education, though he possessed a remarkable intelligence. He decided that the Nazis were incompatible with the best he had seen or read of life, and made this decision before the Nazis took over in Austria; he cast the only "no" ballot in his village against the Anschluss. Jagerstätter's firm opposition to the Nazi regime is particularly interesting because he did not act out a doctrinaire position of a closely knit group, like the Jehovah's Witnesses, nor was he a member of a group being systematically wiped out, like the Jews: he simply made up his mind on a specific political situation, relying on his own judgement, and what he was able to piece together from the Bible, and using information available to everyone.

When drafted by the Nazis after the Anschluss, he refused to serve. The military judges sympathized, but told him they would have to cut off his head if he did not change his mind. Gordon Zahn's book, *In Solitary Witness*, recounts the meetings

Robert Bly

AUFSPRUNG ZUR POLITISCHEN DICHTUNG: EIN ESSAY

1

Gedichte, die etwas mit amerikanischer Geschichte zu tun haben, sind ohne Frage politische Gedichte. Die meisten Gebildeten raten einem, Dichtung mit politischer Thematik gar nicht zu versuchen. Bei einem anspruchsvollen Gemälde drängt man uns dazu, unsere höchste Sensibilität zu aktivieren. Gleichzeitig wird uns zu verstehen gegeben, daß wir diese Sensibilität zurücklassen sollten, wenn wir anfangen, politisches Handeln unter die Lupe zu nehmen. Unsere schlauen Köpfe und weisen Institutionen versichern uns, daß nationale politische Ereignisse außer Reichweite gewöhnlicher und selbst außergewöhnlicher menschlicher Sensitivität liegen.

Diese Denkweise ist nicht neu: Thoreaus Freunde waren der Ansicht, seine Schriften über die Natur seien sehr gut, daß er aber den Boden unter den Füßen verloren habe, als er gegen den mexikanischen Krieg protestierte. Sehr interessant in diesem Zusammenhang sind die Lebensumstände des Österreichers Franz Jagerstätter, der vor dreißig Jahren, während des zweiten Weltkriegs, den Tod fand. Jagerstätter war Bauer und hatte nur eine mittlere Schulbildung, obwohl er eine bemerkenswerte Intelligenz besaß. Ihm war klar geworden, daß die Nazis mit dem Besten, was er vom Leben aus Anschauung und Lektüre kannte, unvereinbar waren, und zu dieser Einsicht war er gelangt, bevor die Nazis in Österreich die Macht übernahmen; in seinem Dorf gab er die einzige Neinstimme gegen den Anschluß ab. Jagerstätters unbeugsamer Widerstand gegen das Naziregime ist insofern besonders interessant, weil er nicht nach der Doktrin einer festgefügten Gruppe handelte, wie etwa die Zeugen Jehovas, und er auch nicht einer Gruppe angehörte, die, wie die Juden, systematisch vernichtet wurde: vielmehr gelangte er zu seiner Meinung über eine bestimmte politische Situation ganz einfach, indem er sich auf seine eigene Urteilskraft und auf das, was er sich aus der Bibel zusammenreimen konnte, verließ und indem er sich Informationen zu Nutze machte, die jedermann zugänglich waren.

Als er von den Nazis nach dem Anschluß zum Militärdienst einberufen wurde, verweigerte er. Die Militärjustiz zeigte Verständnis, wies ihn aber darauf hin, daß man gezwungen wäre, ihn einen Kopf kürzer zu machen, falls er nicht zur Besinnung käme. Gordon Zahns Buch *In Solitary Witness* berichtet von den Unterredun-

Jagerstätter had with various authorities shortly before his execution. All persons in authority who interviewed Jagerstätter, including bishops of the Austrian Catholic church, psychiatrists, lawyers, and judges, told him that his sensibility was advising him wrongly. He was not responsible for acts he might take as a soldier: that was the responsibility of the legal government. They told him that he should turn his sensibility to the precarious situation of his family. He was advised, in effect, not to be serious. It was recommended that he be Christian in regard to his domestic life, but not to his political life. By study Jagerstätter had increased the range of his sensibility, and now this sensibility looked on acts he would have to take under orders by the government with the same calm penetration with which it would look on wasting time, or deciding on the quality of a book. He had extended his awareness farther than society wanted him to, and everyone he met, with the exception of a single parish priest, tried to drive it back again. Jagerstätter, however, refused to change his mind, would not enter the army despite disturbed appeals by the authorities, and was executed.

Most Americans had serious doubts about the morality of the Vietnam war. We are all aware of the large number of spirited and courageous young Americans in the Resistance who refused induction and risked and were given lengthy prison sentences.

The majority of American draftees, however, went into the Army as they were told. Their doubt is interrupted on its way, and does not continue forward to end in an act, as Jagerstätter's doubt did or as the objector's and resister's doubt does. This failure to carry through means essentially that American culture has succeeded in killing some sensibilities. In order to take the rebellious and responsible action, the man thinking must be able to establish firm reasons for it; and in order to imagine those reasons, his awareness must have grown, over years, finer and finer. The "invisible organs of government," schools, broadcasting houses, orthodox churches, move to kill the awareness. The schools emphasize competitiveness over

gen, die Jagerstätter kurz vor seiner Exekution mit verschiedenen Amtspersonen hatte. Alle Amts- und Würdenträger, die mit Jagerstätter sprachen, Bischöfe der österreichischen katholischen Kirche, Psychiater, Anwälte und Richter eingeschlossen, gaben ihm zu verstehen, daß ihn seine Sensibilität falsch berate. Er sei für Handlungen, die er als Soldat eventuell ausführen würde, nicht verantwortlich: die Verantwortlichkeit liege bei der rechtmäßigen Regierung. Man sagte ihm, er solle seine Sensibilität auf die prekäre Lage seiner Familie richten. De facto riet man ihm also davon ab, die Dinge ernst zu nehmen. Man empfahl ihm, in den Belangen des häuslichen Lebens christliche Tugenden an den Tag zu legen, nicht aber in den Belangen des politischen Lebens. Dank seines Studiereifers hatte Jagerstätter den Horizont seiner Sensibilität erweitert, und nun wandte sich diese Sensibilität Handlungen, die er auf Geheiß der Regierung auszuführen hätte, mit der gleichen unbeirrbaren Klarsicht zu, wie sonst etwa dem Problem der Zeitvergeudung oder der Beurteilung eines Buches. Er hatte sein Bewußtsein stärker erweitert, als der Gesellschaft lieb war, und jeder, den er traf, mit Ausnahme eines einzigen Gemeindepfarrers, versuchte, es wieder einzuengen. Jagerstätter allerdings war nicht bereit, sich eines anderen zu besinnen, weigerte sich trotz irritierter behördlicher Appelle, seinen Militärdienst anzutreten, und wurde hingerichtet.

Die meisten Amerikaner hatten ernsthafte Zweifel an der moralischen Berechtigung des Vietnamkriegs. Wir alle haben die große Anzahl der beherzten und couragierten jungen Amerikaner in der Widerstandsbewegung vor Augen, die sich gegen ihre Einberufung sperrten, lange Gefängnisstrafen in Kauf nahmen und sie auch erhielten.

Die meisten der amerikanischen Wehrpflichtigen allerdings gingen zur Armee wie geheißen. Ihre Zweifel werden schon auf halber Strecke abgeblockt und kommen auf ihrem Weg nicht soweit voran, daß daraus ein Handeln würde, wie es bei Jagerstätters Zweifeln oder denen der Kriegsdienstverweigerer und -gegner der Fall war oder ist. Dieser Mangel an Konsequenz bedeutet im wesentlichen, daß es der amerikanischen Kultur gelungen ist, gewisse Sensibilitäten abzutöten. Um die rebellische und verantwortliche Aktion zu starten, muß der denkende Zeitgenosse in der Lage sein, hierfür hieb- und stichfeste Gründe festzustellen, und damit er sich diese Gründe vorstellen kann, muß sein Bewußtsein im Laufe der Jahre immer feinfühliger geworden sein. Die 'unsichtbaren Organe der Regierung', Schulen, Fernseh- und Rundfunksender, strenggläubige Kirchen treten an, das Bewußtsein abzutöten. Die Schulen messen dem Konkurrenzprinzip einen höheren Stellenwert

compassion; television and advertising do their part in numbing the sensibilities. Killing awareness is easier than killing the man later for a firm act.

2

The calculated effort of a society to kill awareness helps explain why so few citizens take rebellious actions. But I'm not sure it explains why so few American poets have written political poems. A poem can be a political act, but it has not been so far at least an illegal act. Moreover, since much of the poet's energy goes toward extending his awareness, he is immune to the more gross effects of brainwashing. Why then have so few American poems penetrated to any reality in our political life? I think one reason is that political concerns and inward concerns have always been regarded in our tradition as opposites, even incompatibles. *Time* is very upset that Buddhists should take part in political activity: the *Time* writers are convinced that the worlds are two mutually exclusive worlds, and if you work in one, you are excused from working in the other. English and American poets have adopted this schemata also, and poets in the fifties felt that in *not* writing anything political, they were doing something meritorious. It's clear that many of the events that create our foreign relations and our domestic relations come from more or less hidden impulses in the American psyche. It's also clear I think that some sort of husk has grown around that psyche, so that in the fifties we could not look into it or did not. The Negroes and the Vietnam war have worn the husk thin in a couple of places now. But if that is so, then the poet's main job is to penetrate that husk around the American psyche, and since that psyche is inside *him* too, the writing of political poetry is like the writing of personal poetry, a sudden drive by the poet inward.

As a matter of fact, we notice that it has been inward poets, Robert Duncan,

bei als dem Mitgefühl, Fernsehen und Reklame tragen das Ihre dazu bei, die Sensibilitäten abzustumpfen. Das Bewußtsein zu töten, ist einfacher, als einen Menschen wegen einer entschlossenen Tat im Nachhinein zu töten.

2

Die gezielten Anstrengungen einer Gesellschaft, Bewußtsein abzutöten, tragen zur Erklärung bei, warum so wenige Bürger zu Rebellen werden. Ob es aber auch erklärt, warum so wenige amerikanische Lyriker politische Gedichte geschrieben haben, wage ich zu bezweifeln. Ein Gedicht kann ein politischer Akt sein, aber es ist noch nie, bisher zumindest, ein illegaler Akt gewesen. Da sich überdies die Kraft des Dichters großenteils darauf konzentriert, sein Bewußtsein zu erweitern, ist er zudem gegen die gröberen Wirkungen von Gehirnwäsche immun. Wie kommt es dann, daß so wenige amerikanische Gedichte zu den realen Gegebenheiten in unserem politischen Leben vorgedrungen sind? Ein Grund hierfür liegt, glaube ich, darin, daß politische Angelegenheiten und Angelegenheiten unserer Innenwelt in unserer Tradition schon immer als Gegensätze, ja sogar als unvereinbar, betrachtet wurden. Die *Time* ist ganz aufgebracht, daß sich Buddhisten überhaupt an politischen Aktivitäten beteiligen: die *Time*-Kolumnisten sind überzeugt, daß es zwei Welten gibt, die sich gegenseitig ausschließen, und wenn man in der einen zu tun hat, dann ist man von der Arbeit in der anderen entbunden. Auch englische und amerikanische Dichter haben sich dieses Denkmuster zu eigen gemacht, und in den fünfziger Jahren dachten Dichter sogar, sie täten etwas Verdienstvolles, wenn sie *nichts* Politisches schrieben. Klar ist, daß viele der Ereignisse, die unsere außenpolitischen und innenpolitischen Beziehungen entstehen lassen, aus mehr oder weniger versteckten Impulsen in der amerikanischen Psyche herrühren. Klar ist auch, so denke ich, daß irgendeine Art von Hülle um diese Psyche gewachsen ist, so daß wir in den fünfziger Jahren nicht in sie hineinsehen konnten bzw. es nicht taten. Die Neger und der Vietnamkrieg haben die Hülle inzwischen an einigen Stellen dünn gerieben. Aber wenn dem so ist, dann muß es die Hauptaufgabe des Dichters sein, diese Hülle um die amerikanische Psyche zu durchstoßen, und da jene Psyche auch in *ihm* steckt, gleicht das Schreiben von politischer Lyrik dem Schreiben von persönlicher Lyrik, einem jähen Eindringen des Dichters in sein Inneres.

Tatsächlich stellen wir fest, daß es introspektive Dichter und Dichterinnen

Denise Levertov, and Galway Kinnell, who have written the best poems about the Vietnam war.

When a poet succeeds in driving part way inward, he often develops new energy that carries him on through the polished husk of the inner psyche that deflects most citizens or poets. Once inside the psyche, he can speak of inward and political things with the same assurance. We can make a statement then that would not have been accepted in the thirties, namely, that what is needed to write good poems about the outward world is inwardness. The political activists in the literary world are wrong—they try to force political poetry out of poets by pushing them more deeply into events, making them feel guilt if they don't abandon privacy. But the truth is that the political poem comes out of the deepest privacy.

3

Let me continue a minute with the comparison of the political poem with the personal poem. I'll use Yeats's marvellous word *entangle*; he suggested that the symbolist poem entangles some substance from the divine world in its words. Similarly a great personal poet like Villon entangles some of the private substance of his life in his language so well that hundreds of years later it still remains embedded. The subject of personal poetry is often spiritual growth, or the absence of it.

The dominant poem in American literature has always been the personal poem. John Crowe Ransom, for instance, wrote an elegant version of the personal poem, Randall Jarrell a flabby version, Robert Lowell a harsh version, Reed Whittemore a funny version, W. D. Snodgrass a whining version, and Robert Creeley a laconic one, etc. I love the work of many of these poets, but they choose, on the whole, not to go beyond the boundaries of the personal poem. Many poets say flatly—and proudly—that they are "not political." If a tree said that, I would find it more convincing than when a man says it. I think it is conceivable that a tree could report

waren, Robert Duncan, Denise Levertov und Galway Kinnell, die die besten Gedichte über den Vietnamkrieg geschrieben haben.

Wenn es einem Dichter gelingt, ein Stück weit in sein Inneres vorzustoßen, so entwickelt er oft neue Kräfte, die ihn weitertragen durch die blankpolierte Hülle der inneren Psyche hindurch, welche die meisten Bürger oder Dichter in eine andere Richtung lenkt. Befindet er sich einmal innerhalb der Psyche, so kann er mit gleicher Gewißheit von inneren und politischen Dingen sprechen. Wir können also eine Aussage treffen, die in den dreißiger Jahren nicht akzeptiert worden wäre, nämlich: was man benötigt, um gute Gedichte über die äußere Welt zu schreiben, ist Innerlichkeit. Die politischen Aktivisten in der literarischen Welt sind auf dem Holzweg — sie versuchen, politische Lyrik aus den Dichtern herauszupressen, indem sie diese noch tiefer in den Ereignisstrudel hineindrängen und ihnen Schuldgefühle beibringen, wenn sie ihre Zurückgezogenheit nicht aufgeben. In Wahrheit ist es aber so, daß das politische Gedicht aus der tiefsten Zurückgezogenheit resultiert.

3

Lassen Sie mich den Vergleich zwischen dem politischen Gedicht und dem persönlichen Gedicht noch einen Moment fortsetzen. Ich werde die wunderbare Yeats-Vokabel *einschlingen* benützen; er äußerte die Ansicht, daß das symbolistische Gedicht in seine Worte eine Substanz aus der göttlichen Welt einschlinge. In ähnlicher Weise schlingt ein großer persönlicher Dichter wie Villon einiges von der privaten Substanz seines Lebens so gut in seine Sprache ein, daß sie nach hunderten von Jahren immer noch eingebettet bleibt. Das Thema persönlicher Lyrik ist oft der geistige Reifeprozeß, oder sein Ausbleiben.

Das vorherrschende Gedicht in der amerikanischen Literatur war schon immer das persönliche Gedicht. John Crowe Ransom beispielsweise schrieb eine elegante Variante des persönlichen Gedichts, Randall Jarrell eine abgeschlaffte Variante, Robert Lowell eine schroffe Variante, Reed Whittemore eine lustige Variante, W.D. Snodgrass eine larmoyante Variante, und Robert Creeley eine lakonische und so weiter. Ich liebe das Werk vieler dieser Dichter, aber im großen und ganzen sehen sie bewußt davon ab, die Grenzen des persönlichen Gedichts zu überschreiten. Viele Dichter sagen offen heraus — und das noch in stolzem Ton — daß sie „nicht politisch" sind. Wenn dies ein Baum sagte, fände ich das überzeugender, als wenn es ein Mensch sagt. Es ließe sich wohl vorstellen, daß ein Baum zu Protokoll

that it grew just as well in the Johnson administration as in the Kennedy administration or the Lincoln administration. But a modern man's spiritual life and his growth are increasingly sensitive to the tone and content of a regime. A man of draft age will find that his life itself depends on the political content of an administration. So these poets' assertion of independence, I think, is a fiction.

The only body of political poetry written with any determination in the United States were those written during the thirties by Edwin Rolfe, Sol Funaroff, Kenneth Fearing, among others. It is interesting that their poems were usually political in *opinions*. For example, the poet might declare that he had discovered who the phonies in the world are, something he didn't know before. But changes of opinion are steps in the growth of the poet's personality, they are events in his psychic history. These "political" poems of the thirties then were not really political poems at all, but personal poems appearing under another guise.

We find many political poems composed entirely of opinions; they are political but not poems. Here is an example from a Scandinavian anthology:

> Poor America
> so huge, so strong, so afraid.
> afraid in Guatemala,
> afraid in Congo, Panama,
> afraid in Cuba, in Santo Domingo,
> afraid in Vietnam . . .
> America, take your hands off Vietnam!
> The poor are rising
> You are through stealing now
> Your face is distorted with hate . . .

These lines have boiled off the outermost layer of the brain. The poem is not inside the poet's own life, let alone inside this nation's life.

The life of the nation can be imagined also not as something deep inside our psyche, but as a psyche larger than the psyche of anyone living, a larger sphere,

geben könnte, er wüchse unter der Regierung Johnson genauso gut wie unter der Regierung Kennedy oder der Regierung Lincoln. Das geistige Leben eines modernen Menschen und sein Reifeprozeß reagieren jedoch auf Stil und Inhalt eines Regimes mit zunehmender Empfindlichkeit. Ein Mann im wehrpflichtigen Alter wird feststellen, daß sein Leben an sich vom politischen Programm einer Regierung abhängt. Daher halte ich auch die Unabhängigkeitsbeteuerungen jener Dichter für eine Fiktion.

Das einzige Korpus politischer Dichtung in den Vereinigten Staaten, das von einiger Entschlossenheit zeugt, waren die Gedichte aus den dreißiger Jahren, unter anderem von Edwin Rolfe, Sol Funaroff, Kenneth Fearing. Interessanterweise waren ihre Gedichte in der Regel lediglich in ihrem *Meinungsgehalt* politisch. So mochte der Dichter beispielsweise verkünden, er habe herausgefunden, wer die 'Falschspieler' in der Welt seien, was er vorher nicht wußte. Doch Meinungsänderungen bedeuten Stufen im Wachstum der dichterischen Persönlichkeit, sie sind Ereignisse in der Chronik seiner Psyche. Diese 'politischen' Gedichte der Dreißiger waren somit keineswegs wirklich politische Gedichte, sondern persönliche Gedichte, die in einem anderen Gewand erschienen.

Es lassen sich viele politische Gedichte finden, die von vorn bis hinten aus Meinungen bestehen; sie sind politisch, aber keine Gedichte. Hier ein Beispiel aus einer skandinavischen Anthologie:

> Armes Amerika
> so gewaltig, so stark, so ängstlich.
> ängstlich in Guatemala,
> ängstlich im Kongo, in Panama,
> ängstlich in Kuba, in Santo Domingo,
> ängstlich in Vietnam ...
> Amerika, Hände weg von Vietnam!
> Die Armen erheben sich
> Du hast jetzt genug gestohlen
> Dein Gesicht ist von Haß verzerrt ...

Diese Zeilen sind aus der äußersten Gehirnrinde ausgekocht. Das Gedicht hat keinen inneren Bezug zum Leben des Dichters, geschweige denn zum Leben dieser Nation.

Das Leben der Nation kann man sich auch anders vorstellen, und zwar nicht als etwas, das tief in unserer Psyche steckt, sondern als eine Psyche, die größer ist als

floating above everyone. In order for the poet to write a true political poem, he has to be able to have such a grasp of his own concerns that he can leave them for a while, and then leap up into this other psyche. He wanders about there a while, and as he returns he brings back plant seeds that have stuck to his clothes, some inhabitants of this curious sphere, which he then tries to keep alive with his own psychic body.

Some poets try to write political poems impelled by hatred, or fear. But these emotions are heavy, they affect the gravity of the body. What the poet needs to get up that far and bring back something are great leaps of the imagination.

A true political poem is a quarrel with ourselves, and the rhetoric is as harmful in that sort of poem as in the personal poem. The true political poem does not order us either to take any specific acts: like the personal poem, it moves to deepen awareness.

Thinking of the rarity of the political poem in the United States, another image comes to mind. We can imagine Americans inside a sphere, like those sad men in Bosch's "Garden of Earthly Delights." The clear glass is the limit of the ego. We float inside it. Around us there are worlds of energy, but we are unable to describe them in words, because we are unable to get out of our own egos.

4

The political poem needs an especially fragrant language. Neruda's "The Dictators" has that curious fragrance that comes from its words brushing unknown parts of the psyche. It seems to me a masterpiece of the political poem:

> An odor has remained among the sugar cane:
> A mixture of blood and body, a penetrating
> Petal that brings nausea.

die Psyche jedwelcher lebenden Person, eine größere Sphäre, die über unser aller Köpfe schwebt. Will der Dichter ein wahrhaft politisches Gedicht schreiben, so muß er in der Lage sein, die Dinge, die ihn angehen, so im Griff zu haben, daß er sie eine Zeit lang beiseite lassen kann, und dann aufspringen kann, in diese andere Psyche hinein. Dort läuft er eine Zeit lang umher, und wenn er zurückkehrt, bringt er Keimlinge mit zurück, die sich an seine Kleidung geheftet haben, einige Lebewesen aus dieser wunderlichen Sphäre, welche er sodann mit seinem eigenen psychischen Leib am Leben zu halten versucht.

Einige Dichter versuchen, politische Gedichte getrieben von Haß oder Furcht zu schreiben. Aber diese Emotionen wiegen schwer, sie wirken sich auf die Schwerkraft des Körpers aus. Was der Dichter benötigt, um so weit nach oben zu gelangen und etwas zurückzubringen, sind große Imaginationssprünge.

Ein wirklich politisches Gedicht ist ein Streit mit uns selbst, und Rhetorisches wirkt sich in dieser Art von Gedicht genauso schädlich aus wie im persönlichen Gedicht. Das wirklich politische Gedicht weist uns auch nicht an, irgendwelche bestimmten Maßnahmen zu ergreifen: wie das persönliche Gedicht tritt es an, das Bewußtsein zu vertiefen.

Wenn ich an die Seltenheit des politischen Gedichts in den Vereinigten Staaten denke, kommt mir ein weiteres Bild in den Sinn. Wir können uns die Amerikaner innerhalb einer Glaskugel vorstellen, wie jene traurigen Menschen in Boschs „Garten der Lüste". Das klare Glas ist die Grenze des Ego. Wir treiben darinnen. Um uns herum Welten von Energie, doch sind wir nicht imstande, sie in Worten zu beschreiben, da wir nicht imstande sind, aus unserem eigenen Ego herauszukommen.

4

Das politische Gedicht benötigt eine besonders duftbeladene Sprache. Nerudas „Die Diktatoren" hat diesen eigentümlichen Duft, der davon herrührt, daß seine Worte unbekannte Bereiche der Psyche streifen. Ich halte es für ein Meisterwerk der politischen Lyrik:

> Es blieb ein Ruch in den Zuckerrohrfeldern,
> von Blut und Leiche ein Gemisch, ein betäubendes
> Blütenblatt, Ekel erregend.

Between the coconut palms the graves are full
Of ruined bones, of speechless death-rattles.
A delicate underling converses
With glasses, braid collars, and cords of gold.
The tiny palace gleams like a watch
And the rapid laughs with gloves on
Cross the corridors at times
And join the dead voices
And the blue mouths freshly buried.
The weeping is hidden like a water-plant
Whose seeds fall constantly on the earth
And without light make the great blind leaves to grow.
Hatred has grown scale upon scale,
Blow on blow, in the ghastly water of the swamp,
With a snout full of ooze and silence.

The poem's task is to entangle in the language the psychic substance of a South American country under a dictator. The Spanish original, of course, is much more resonant. But even in the translation, it is clear that Neruda is bringing in unexpected images: "The tiny palace gleams like a watch"—images one would expect in an entirely different sort of poem: "rapid laughs with gloves on." Suddenly a blind plant appears, that reproduces itself by dropping seeds constantly on the ground, shaded by its own huge leaves. This image is complicated, created by a part of the mind inaccessible to hatred, and yet it carries the reality of hatred radiating from dictators into the consciousness with a kind of massive intelligence.

Describing dictators in "The United Fruit Company," Neruda uses for them the image of ordinary houseflies. By contrast, the journalistic mind would tend to describe them as huge and cunning. Whitman was the first true political poet we had in North America. His short poem "To the States," with which this book opens, has great fragrance in its language as well. "(With gathering murk, with muttering thunder and lambent shoots we all duly awake)".

Unter den Kokospalmen die Gräber sind voll von
zerschlagenen Knochen, voll von verstummtem Röcheln.
Der empfindsame Satrap unterhält sich
mit Pokalen, Kragen und goldenen Schnüren.
Der Kleine Palast glänzt wie eine Uhr,
und das blitzhafte Lachen, behandschuht,
huscht zuweilen durch die schmalen Gänge
und verbindet den toten Stimmen sich
und den blauen frisch eingescharrten Mündern.
Das Weinen ist verborgen wie eine Pflanze,
deren Same unaufhörlich auf den Boden fällt,
die ihre großen blinden Blätter lichtlos treibt.
Schuppe an Schuppe ist der Haß gewachsen,
Schlag um Schlag, im grausigen Wasser des Sumpfs
mit einem Maul voll Schlamm und Schweigen.[1*]

Das Gedicht zielt darauf ab, die psychische Substanz eines südamerikanischen Landes unter einem Diktator in die Sprache einzuschlingen. Im spanischen Original schwingt natürlich viel mehr mit. Doch selbst in der Übersetzung wird deutlich, daß Neruda unerwartete Bilder einbringt: „Der Kleine Palast glänzt wie eine Uhr" — Bilder, die man in einer völlig anderen Art von Gedicht erwarten würde: „das blitzhafte Lachen, behandschuht". Plötzlich erscheint ein blindes Gewächs, das sich fortpflanzt, indem es unaufhörlich Samen auf den Boden fallen läßt, im Schatten seiner eigenen riesigen Blätter. Dieses Bild ist kompliziert, von einem Bereich des Intellekts geschaffen, der dem Haß keinen Zugang bietet, und doch transportiert es die Realität des Hasses, der von den Diktatoren aus in das Bewußtsein einstrahlt, mit einer Art massiver Intelligenz.

Wenn Neruda in dem Gedicht „Die United Fruit Company" Diktatoren beschreibt, benützt er für sie das Bild gewöhnlicher Stubenfliegen. Im Gegensatz hierzu würde der journalistische Verstand dazu neigen, sie als übergroß und gerissen zu beschreiben. Whitman war der erste wahrhaft politische Dichter, den wir in Nordamerika hatten. Sein kurzes Gedicht „An die Staaten", der Auftakt zu diesem Buch, trägt ebenfalls eine großartige Duftfülle in seiner Sprache. („Wenn Dunkelheit ihre Schleier zusammenzieht, Donner murmeln und Lichtblitze züngeln, erwachen wir alle, als wärs befohlen").

William Vaughn Moody in 1898 wrote some powerful lines:

> Are we the eagle nation Milton saw
> Mewing its mighty youth,
> Soon to possess the mountain winds of truth,
> And be swift familiar of the sun
> Where aye before God's face his trumpets run?
> Or have we but the talons and the maw,
> And for the abject likeness of our heart
> Shall some less lordly bird be set apart?
> Some gross-billed wader where the swamps are fat?
> Some gorger in the sun? Some prowler with the bat?

His poem was written against United States policy the first time we invaded Cuba. The language at times is remarkably swift and intense, particularly when compared to the hopelessly foggy language of political poetry being written by others at that time.

The political poem in the United States after Whitman and Moody lay dormant until the inventive generation of 1917 came along. It revived with mixed results. Pound demanded that American history enter his *Cantos*, Eliot wrote well, though always of a generalized modern nation, rather than of the United States; Jeffers wrote marvellously, but really was not interested in the United States as a nation at all. In the next generation, Cummings wrote of this country using a sense of superiority as his impulse; he almost never escaped from himself. After Cummings the New Critical mentality, profoundly opposed to any questioning of the white power structure, took over, and the language and strength of political poetry survived only in three men, in Kenneth Rexroth, Thomas McGrath, and a slightly younger man, David Ignatow. During the forties and fifties most poets kept away from the political poem. In his "Ode For The American Dead in Korea," Thomas McGrath wrote:

William Vaughn Moody schrieb 1898 einige eindringliche Zeilen:

> Sind wir die Nation des Adlers, die Milton sah,
> Die ihre stattliche Jugendpracht herausruft,
> Bald im Besitz der Wahrheitswinde bergiger Höhen,
> Und der Sonne schnelles Geleite,
> Wo stets vor Gottes Angesicht ihre Herolde eilen?
> Oder haben wir nur die Klauen und den Kropf,
> Und soll ob der Niedertracht unseres Herzens
> Etwa ein weniger majestätischer Vogel auserkoren werden?
> Irgendein grobschnäbeliger Stelzvogel, wo die Sümpfe reiche Beute
> [haben?
> Ein Fresser in der Sonne? Einer, der mit der Fledermaus auf Beute
> [schleicht?

Sein Gedicht wurde als Protest gegen die Politik der Vereinigten Staaten verfaßt, als wir das erste Mal in Kuba einfielen. Die Sprache ist stellenweise bemerkenswert wendig und ausdrucksstark, besonders im Vergleich zu der hoffnungslos schwammigen Sprache der politischen Dichtung, die zur damaligen Zeit von anderen geschrieben wurde.

Nach Whitman und Moody schlief das politische Gedicht in den Vereinigten Staaten einen Dornröschenschlaf, bis die erfinderische Generation von 1917 auf den Plan trat. Seine Wiederbelebung brachte ganz unterschiedliche Ergebnisse. Pound hieß die amerikanische Geschichte in seine *Cantos* Einzug halten, Eliot schrieb gut, allerdings stets über eine abstrahierte moderne Nation statt über die Vereinigten Staaten; Jeffers schrieb glänzend, doch war er in Wirklichkeit überhaupt nicht an den Vereinigten Staaten als Nation interessiert. Als Cummings in der nächsten Generation über dieses Land schrieb, nutzte er ein Gefühl der Überlegenheit als Impuls; fast nie entkam er seinem Selbst. Nach Cummings übernahm die Mentalität des New Criticism das Ruder und ließ grundsätzlich keine Infragestellung der weißen Machtstruktur zu; die Sprache und Stärke politischer Lyrik überlebte lediglich in drei Männern, in Kenneth Rexroth, Thomas McGrath und einem etwas Jüngeren, David Ignatow. Während der vierziger und fünfziger Jahre machten die meisten Dichter einen Bogen um das politische Gedicht. In seiner „Ode für die amerikanischen Toten in Korea" schrieb Thomas McGrath:

And God (whose sparrows fall aslant his gaze,
Like grace or confetti) blinks, and he is gone,
And you are gone . . . But, in another year
We will mourn you, whose fossil courage fills
The limestone histories: brave: ignorant: amazed:
Dead in the rice paddies, dead on the nameless hills.

Rexroth has written beautiful political poems, among them "A Christmas Note For Geraldine Udell." His great common sense and stubborn intelligence helped immensely in keeping the political poem alive.

The new critical influence in poetry began to dim in the middle 1950s, just at the time American's fantastic capacity for aggression and self-delusion began to be palpable like rising water to the beach walker. William Carlos Williams's refusal to ignore political lies was passed on to Allen Ginsberg; Neruda's example began to take hold; Rexroth, McGrath, and Ignatow continued to write well; Ferlinghetti separately wrote his "A Tentative Description of a Dinner Given to Promote the Impeachment of President Eisenhower." Many black poets began to be visible. As the Vietnam war escalated, Robert Duncan wrote several powerful poems on the war. His "Uprising" ends:

this specter that in the beginning Adams and
    Jefferson feared and knew
would corrupt the very body of the nation
    and all our sense of our common humanity . . .
now shines from the eyes of the President
    in the swollen head of the nation.

America is still young herself, and she may become something magnificent and shining, or she may turn, as Rome did, into a black dinosaur, the enemy of every nation in the world who wants to live its own life. In my opinion, that decision has not yet been made.

London Magazine 7:6, 1967

Und Gott (dessen Spatzen durch sein Blickfeld fallen,
Wie Gnade oder Konfetti) blinzelt, und er ist von uns gegangen,
Und Ihr seid von uns gegangen . . . Aber ein Jahr später
Werden wir Euch betrauern, deren fossiler Mut
Die Kalksteinhistoriographie füllt: tapfer: unbedarft: verwundert:
Tot in den Reisfeldern, tot auf den namenlosen Hügeln.

Rexroth hat bewundernswerte politische Gedichte geschrieben, darunter „Ein Weihnachtsgruß an Geraldine Udell". Sein ausgeprägter Sinn für die Wirklichkeit und seine hartnäckige Intelligenz trugen enorm dazu bei, das politische Gedicht am Leben zu erhalten.

Der Einfluß des New Criticism auf die Lyrik begann Mitte der 1950er Jahre zu verblassen, gerade zu dem Zeitpunkt, als das unglaubliche Aggressions- und Selbsttäuschungspotential des Amerikaners spürbar zu werden begann wie die Flut für einen Spaziergänger am Strand. William Carlos Williams' Weigerung, politische Lügen zu ignorieren, wurde an Allen Ginsberg weitergereicht; Nerudas Beispiel begann Wurzeln zu schlagen; Rexroth, McGrath und Ignatow schrieben weiterhin gute Texte; unabhängig davon schrieb Ferlinghetti sein Gedicht „Versuch einer Beschreibung eines Dinners, veranstaltet zur Förderung der Amtsenthebungsklage gegen Präsident Eisenhower". Viele schwarze Lyriker begannen sichtbar zu werden. Als der Vietnamkrieg eskalierte, schrieb Robert Duncan mehrere eindringliche Gedichte über den Krieg. Sein Gedicht „Aufstand" endet:

dieses Schreckgespenst, von dem am Anfang Adams und
Jefferson befürchteten und wußten,
es würde nichts geringeres als den Körper der Nation infizieren
und all unser Gefühl gemeinschaftlicher Menschlichkeit . . .
leuchtet nun aus den Augen des Präsidenten
in dem geschwollenen Haupt der Nation.

Amerika selbst ist noch jung, und es kann etwas Großartiges und Glänzendes werden, oder es kann sich, wie Rom seinerzeit, zu einem schwarzen Saurier wandeln, zum Feind einer jeden Nation dieser Erde, die ihr eigenes Leben leben möchte. Meiner Meinung nach ist das noch nicht entschieden.

Übersetzt von Wolfram Donat

Robert Bly

WAKING FROM SLEEP

Inside the veins there are navies setting forth,
Tiny explosions at the water lines,
And seagulls weaving in the wind of the salty blood.

It is the morning. The country has slept the whole winter.
Window seats were covered with fur skins, the yard was full
Of stiff dogs, and hands that clumsily held heavy books.

Now we wake, and rise from bed, and eat breakfast!—
Shouts rise from the harbor of the blood,
Mist, and masts rising, the knock of wooden tackle in the sunlight.

Now we sing, and do tiny dances on the kitchen floor.
Our whole body is like a harbor at dawn;
We know that our master has left us for the day.

Robert Bly

ERWACHEN VOM SCHLAF

Im Innern der Venen stechen Flotten in See,
Winzige Explosionen an den Wasserlinien,
Und Seemöven weben im Wind des salzigen Blutes.

Es ist der Morgen. Das Land hat den ganzen Winter hindurch geschlafen.
Erkerbänke waren mit Fellen überzogen, der Hof war voll
Von steifbeinigen Hunden, und Händen, die unbeholfen schwere Bücher hielten.

Nun wachen wir auf, wir steigen aus dem Bett und essen unser Frühstück!—
Lautes Rufen ertönt vom Hafen des Blutes,
Nebel und Masten steigen empor, das Knacken des hölzernen Takels im
[Sonnenlicht.

Nun singen wir und vollführen winzige Tänze auf dem Küchenboden.
Unser ganzer Körper ist wie ein Hafen im Morgengrauen;
Wir wissen: unser Meister hat uns für den Tag allein gelassen.

Ü: W. Donat

Jerome Rothenberg

WHY *DEEP* IMAGE?

When we speak about "deep image," we renew a demand that poets get at the reality of things by turning inward: that the process of self-perception be united as far as possible with our means for perceiving the world around us. This sort of concern leads naturally to a reconsideration of whether a "poem" is something other than the structure of its words, even while being integrally connected to that structure, which gives it a shape and name.

The question which presented itself at the start, before image in any sense had clearly entered the picture, was where the poem took root (what its source was)—or, as it later developed, whether certain elements in what, by the cut of the lines, we distinguished as a "poem," were "poetic" in their very nature: in short, if there existed a special kind of poetic activity. I was by then convinced that there was a long-standing confusion between the structure of words we call a poem and the event-of-a-poem's-happening: all the more elusive because structure and event could coincide in the same space—and probably should, as likely in the nature of things. But I did feel too that not all events that occur in a poem—and certainly not in most poems written today—are in this sense the happening-of-a-poem.

The event that seemed to me most clearly central to the happening-of-a-poem was what we came to call "deep image." The word *deep* wasn't intended to convey a sense of profundity, pseudo or otherwise, but to show that the direction of seeing in this kind of image is into a man rather than outside him; not a habit of the eye so much as a penetration of the self to refocus on the world through the eyes-of-feeling. This means that we have to try to see the world in all its natural and contemporary detail as if no differences existed between the self and the things he sees. To see in this way—through the self (emotively)—results in certain necessary changes on the material emerging in the poem:

Jerome Rothenberg

WARUM *DEEP IMAGE*?

Wenn wir vom *deep image* sprechen, erneuern wir die Forderung, daß die Dichter zur Realität der Dinge vorstoßen sollen, indem sie sich nach innen wenden: daß der Prozeß der Selbstwahrnehmung so weit wie möglich mit den Mitteln, die wir zum Erkennen der Welt um uns herum haben, vereint wird. Ein solches Anliegen führt uns ganz natürlich zur erneuten Betrachtung der Frage, ob nicht ein 'Gedicht' etwas anderes als die Struktur seiner Worte ist, auch wenn es ganz eng mit dieser Struktur verknüpft ist und von ihr eine Form und einen Namen bekommt.

Die Frage, die sich am Anfang stellte, bevor das Bild (in jedweder Bedeutung) die Szene betreten hatte, war die nach den Wurzeln des Gedichtes (nach seiner Quelle) — oder ob, wie sich später herausstellte, bestimmte Elemente in dem, was wir aufgrund der Zeileneinteilung als 'Gedicht' identifizierten, schon aufgrund ihrer Natur 'poetisch' waren: kurz gesagt, ob es eine spezielle Art poetischen Handelns gibt. Damals war ich überzeugt, daß es schon lange eine Verwechslung zwischen der Wortstruktur, die wir Gedicht nennen, und dem Ereignis des Geschehens eines Gedichtes gibt: das war um so schwerer faßbar, als Struktur und Ereignis am selben Ort zusammenfallen konnten — und das wohl auch sollten, da es von der Natur der Dinge her wahrscheinlich war. Aber ich war mir auch bewußt, daß nicht alle Ereignisse, die in einem Gedicht vorkommen — und ganz sicher nicht in den meisten Gedichten, die heutzutage geschrieben werden — in diesem Sinne das Geschehen eines Gedichtes sind.

Das Ereignis, das mir am eindeutigsten zentral für das Geschehen eines Gedichtes schien, war das, was wir dann *deep image* nannten. Das Wort *deep* sollte nicht so etwas wie Tiefsinnigkeit ausdrücken (weder eine Pseudotiefe noch eine andere), sondern sollte zeigen, daß die Sehrichtung bei dieser Art von Bild eher in den Menschen hinein als aus ihm heraus geht; sie ist nicht so sehr eine Gewohnheit des Auges als vielmehr eine Durchdringung des Selbst, um sich mit Hilfe der Gefühlsaugen wieder auf die Welt zu konzentrieren. Das heißt, wir müssen versuchen, die Welt mit all ihren natürlichen und heutigen Einzelheiten so zu sehen, als ob zwischen dem Selbst und den Dingen, die es sieht, keine Unterschiede bestünden. Wenn man auf diese Art sieht — durch das Selbst (emotiv) —, hat das bestimmte notwendige Änderungen im Material, das im Gedicht ans Licht tritt, zur Folge:

a heightened sense of the emotional contours of objects (their dark qualities, or shadows):

their free re-association in a manner that would be impossible to descriptive or logical thought, but is here almost unavoidable;

the sense of these objects (and the poem itself) being informed with a heightened relevance, a quickened sense of life;

the recognition of the poem as a natural structure arising at once from the act of emotive vision.

The power of the deep image is its ability to convey a sense of two-worlds-in-one: directly: with no concept to come between the inner experience and its meaning. With this comes a new attack on the mystery of the real, in which all our habitual perceptions are continually being put in question. The poet discovers the unknown by creating it from the vast resources of his inner life, the savings of an experienced world still rich in meaning: he delivers, as deep image, the life-giving vision that he could in no other way explain.

In spite of this essential directness of communication, the re-casting of the world in the self's image will seem to some a distortion of whatever world they habitually take for "the real one." Some such discomfort has accompanied the introduction of deep image by other modern poets. But any disruption of a bad habit should be welcome. The deep image brings with it a demand for new visions of the world for new creations into thought: in short for poetry in its *creative* aspect, in which, as Baudelaire first had it, the poem "will contain, at one and the same time, the object and the subject, the external world and the artist himself."

Trobar 3, 1961

ein gesteigertes Gefühl für die emotionalen Konturen von Gegenständen (ihre dunklen Eigenschaften oder Schatten);

deren freie Rück-Assoziierung auf eine Art, die unmöglich mit deskriptivem oder logischem Denken zu verwirklichen wäre, die hier aber fast unvermeidbar ist;

das Gewahrwerden, daß diese Gegenstände (und das Gedicht selbst) größere Bedeutung gewinnen, einen wacheren Lebenssinn;

das Erkennen eines Gedichtes als natürliche Struktur, die unmittelbar aus dem Akt emotiven Sehens entsteht.

Die Kraft des *deep image* liegt in seiner Fähigkeit, das Gefühl von Zwei-Welten-in-einer zu vermitteln: auf direkte Weise: da schiebt sich keine Vorstellung zwischen die innere Erfahrung und ihre Bedeutung. Damit geht ein neuer Angriff auf das Geheimnis der Wirklichkeit einher, durch den alle unsere gewohnheitsmäßigen Wahrnehmungen ständig in Frage gestellt werden. Der Dichter entdeckt das Unbekannte, indem er es aus den riesigen Ressourcen seines inneren Lebens kreiert, aus den geretteten Resten einer erlebten Welt, die immer noch sehr bedeutungsreich sind: er bringt, in Gestalt des *deep image*, die lebenspendende Sicht, die er auf keine andere Weise erklären könnte, ans Licht der Welt.

Trotz dieser notwendigen Direktheit von Kommunikation wird das Wieder-Modellieren der Welt im Bild des Selbst einigen Menschen wie eine Verzerrung jedweder Welt erscheinen, die sie gewohnheitsmäßig als „die wirkliche" ansehen. Ein Unbehagen etwa dieser Art hat die Einführung des *deep image* durch andere moderne Dichter begleitet. Aber jedes Durchbrechen einer schlechten Angewohnheit sollte uns willkommen sein. Das *deep image* bringt eine Forderung nach neuen Sichtweisen der Welt mit sich, zum Zwecke neuer Gedankenschöpfungen: kurz gesagt, nach Dichtung in ihrem *kreativen* Aspekt, in der, wie Baudelaire es als erster formulierte, das Gedicht „zur gleichen Zeit das Objekt und das Subjekt enthält, die äußere Welt und den Dichter selbst".

Übersetzt von Gabriele Müller

Robert Kelly

NOTES ON THE POETRY OF DEEP IMAGE

> . . . the movement of images
> is rhythm.
>
> Nicolas Callas

These notes represent my attempt to understand and use this statement. The climate of the notes is the atmosphere of excitement and confrontation I am aware of in Jerome Rothenberg's workings in what he calls 'deep image'. In the second issue of his *Poems from the Floating World* he writes: 'The deep image rises from the shoreless gulf: here the poet reaches down among the lost branches, till a moment of seeing: the poem.' Working with deep image is the development of a 'basic imagination'. I read *Floating World* as an attempt to plot a series of points, the poems & translations printed, to surround an implicit definition of the powers of the deep image. Rothenberg's first volume, *White Sun Black Sun* (Hawk's Well Press) has just been published. The poems in it are very good, very moving, very much alive: demonstrations of the fruitfulness of the approach to the poem via deep image. And the collection is, beyond the matter of the poems themselves (what shall be said of them?), a happening in itself: the appearance of a demand for a new set of concerns in poetry, the appearance of a cogent movement in a new direction. The notes that follow are offered as pertinent perhaps to the climate I've spoken of.

The present and necessary function of poetry is the transformation of the perceived world. This transformation orders the known world into an effective and coherent universe. The eye, seeing a concrete pavement for the thousandth time but the flakes of mica embedded in it, glowing & fiery, for the first time, sees a transformation and so is illuminated. But poetry cannot stop with that

Robert Kelly

BEMERKUNGEN ZUR *DEEP IMAGE*-DICHTUNG

. . . die Bewegung der Bilder
ist Rhythmus
Nicolas Calas

Die nachfolgenden Bemerkungen stellen meinen Versuch dar, diese Aussage zu verstehen und anzuwenden. Die Stimmung in diesen Aufzeichnungen ist jene Atmosphäre von Erregung und Konfrontation, die ich in Jerome Rothenbergs Arbeiten mit dem *deep image* [dem 'tiefen Bild'], wie er es nennt, wahrnehme. In der zweiten Ausgabe seiner *Poems from the Floating World* [Gedichte aus der Schwimmenden Welt] schreibt er: „Das *deep image* steigt aus dem uferlosen Strudel empor: hier greift der Dichter zwischen die verlorenen Äste hinunter, bis zu dem Moment, in dem er sieht: das Gedicht". Mit dem *deep image* zu arbeiten, heißt, eine 'grundlegende Imagination' zu entwickeln. Ich lese *Floating World* als Versuch, eine Reihe von Punkten zu skizzieren — die gedruckten Gedichte & Übersetzungen —, um eine implizite Definition der Kräfte im *deep image* einzukreisen. Rothenbergs erster Band, *White Sun Black Sun* (erschienen bei Hawk's Well Press), ist gerade erst veröffentlicht worden. Die Gedichte darin sind sehr gut, sehr bewegend, sehr lebendig: sie demonstrieren, daß der Zugang zum Gedicht über das *deep image* fruchtbar ist. Und die Sammlung ist auch für sich genommen, über die einzelnen Gedichte selbst hinaus (was soll man über die sagen?), ein Ereignis: das Auftauchen der Forderung nach einem neuen Satz von Anliegen in der Lyrik, das Erscheinen einer überzeugenden Bewegung in eine neue Richtung. Ich trage die folgenden Anmerkungen vor, weil sie vielleicht relevant sind für die Stimmung, von der ich gesprochen habe.

Die gegenwärtige und notwendige Funktion von Dichtung ist die Transformation der wahrgenommenen Welt. Diese Transformation überführt die bekannte Welt in die Ordnung eines effektiven und kohärenten Universums. Wenn das Auge zum tausendsten Mal einen Straßenbelag aus Beton sieht, aber zum ersten Mal ein Stückchen Glimmer darin, glänzend & glühend, so sieht es eine Transformation und wird dadurch erleuchtet. Aber Dichtung kann bei dieser Erleuchtung nicht

enlightenment. Epiphany is meaningless display outside the context of incarnation. Poetry is concerned with things transforming and transforming things, with the whole picture in mind. We are given: 1 world to transform, 1 language to transform it with.

Transformation is process, involves truth as emergent from process and not distinct from it, involves knowledge which alone redeems us from innocence, the deadly innocence of not knowing where and what things are. Poetry answers the questions what where when.

Nothing can be known unless it is known in situ, in the context of its world. Transformation aims at the continuum of all perceptions. Poetry is this continuum. Poetry establishes the mutual relevance of every percept to every other percept.

Percepts are from dreams or from waking, rise from the unconscious or from the retina of the awakened eye. Poetry, like dream reality, is the juncture of the experienced with the never-experienced. Like waking reality, it is the fulfilment of the imagined and the unimagined. The percepts, in order to be communicated, are fleshed in language. Poetry cannot exhibit naked perception. The clothed percept is the image.

Poetry is not the art of relating word to word, but the ACT of relating word to percept, image to image until the continuum is achieved.

The Line:

If the poem takes its departure from speech, a relationship of some kind must exist between the rhythm supplied by the images and the rhythm of the breath. What is the relationship of image to line?

One easy answer is to say that one image equals one line. This denies the independent existence of line, and is a quasi-solution that produces poetry of blandness, no matter how great the initial force of the images: the images are not being articulated, urgency is lost.

Projective verse (for which see Charles Olson, *Projective Verse*) offers a method of resolving breath and line, and my concern with it here seeks to

stehenbleiben. Außerhalb des Kontextes der Inkarnation ist die Epiphanie bedeutungsloser Blickfang. Dichtung beschäftigt sich mit Dingen, die verwandeln, und wandelt Dinge um, immer mit dem gesamten Bild im Sinn. Wir haben: 1 Welt zum Umwandeln, 1 Sprache, mit der wir sie umwandeln können.

Umwandlung ist ein Prozeß und beinhaltet Wahrheit als aus dem Prozeß auftauchend, nicht getrennt davon, beinhaltet Wissen, das allein von der Unschuld erlöst, von der tödlichen Unschuld, nicht zu wissen, wo und was die Dinge sind. Die Dichtung gibt Antworten auf die Fragen *was wo wann*.

Man kann nichts kennen, das man nicht an seiner ihm eigenen Stelle kennt, im Kontext seiner Welt. Transformation zielt auf das Kontinuum aller Wahrnehmungen ab. Dichtung ist dieses Kontinuum. Die Dichtung begründet die gegenseitige Relevanz jeder Wahrnehmung für jede andere Wahrnehmung.

Wahrnehmungen kommen aus Träumen oder aus dem Erwachen, dringen aus dem Unbewußten herauf oder kommen von der Netzhaut des erwachten Auges. Dichtung ist, wie die Traumwirklichkeit, der Knotenpunkt zwischen dem, was man erfahren hat, und dem, was man noch nie erfahren hat. Wie die Realität im wachen Zustand, ist sie die Erfüllung dessen, was man sich vorstellt, und dessen, was man sich nicht vorstellt. Die Wahrnehmungen werden, um kommuniziert werden zu können, in der Sprache Fleisch. Die Dichtung kann nicht nackte Wahrnehmung zur Schau stellen. Die eingekleidete Wahrnehmung ist das Bild.

Dichtung ist nicht die Kunst, einzelne Wörter in Beziehung zueinander zu setzen, sondern der AKT, Wörter mit Wahrnehmungen in Beziehung zu setzen, Bilder mit Bildern, bis das Kontinuum erreicht ist.

Die Zeile:

Wenn das Gedicht von der Sprache seinen Ausgang nimmt, muß irgendeine Art von Beziehung zwischen dem Rhythmus, der von den Bildern kommt, und dem Atemrhythmus bestehen. Wie ist die Beziehung zwischen Bild und Zeile?

Eine einfache Antwort darauf lautet: einem Bild entspricht eine Zeile. Dies spricht jedoch der Zeile die unabhängige Existenz ab und stellt eine Quasi-Lösung dar, aus der eine nichtssagende Dichtung hervorgeht, ganz gleich, wie groß anfangs die Kraft der Bilder war: die Bilder werden nicht artikuliert, Eindringlichkeit geht verloren.

Der projektive Vers (siehe dazu Charles Olson, „Projective Verse") bietet eine Methode zum Verschmelzen von Atem und Zeile, und der Grund, warum ich hier

substitute the centrality of image for the centrality of syllable & line as a way of access to the happening of a poem. The line as set down on paper is an indication of the breath period, with visual & rhythmic considerations determining the visual notation.

The projective line ending in open juncture allows tremendous stress on the last verbal unit in the line, a stress exploited not for key words but for key silences, stretching out to vital & peripheral words. 'Systematic derangement' of standard speech rhythms, of the inflexibilities of our analytic grammar, is a sharp exploratory tool, and a means of locking images.

When the image, prima materia, is lacking, the verbal gesture is quickly emptied: the poem elapses instead of happening.

The fundamental rhythm of the poem is the rhythm of the images; their textures, their contents, offer supplementary rhythms.

In addition, there is the rhythm of the breath. One line represents one breath period. The line rhythm is a product of internal (stress, morphemic pattern) and external (weight, length) factors, relating one line to another and to all others. Each line is rhythmically related to another line by those same elements that relate lines formally to one another, i.e. formal similarities beget rhythmic relationships.

Thus a poem involves the fundamental rhythm of the images (fundamental because more complexely present), a rhythm which is at once intellectual and sensuous, and also the structural, more directly sensual, rhythm of the breath expressed in line. The counterpointing of these two rhythms is a principal source of fulness and complexity in the poem.

Deep Image:

Plucking things from the street or from the unconscious is comparable to the digging of ore. Images do not necessarily proceed directly from the pitchblende.

darauf zurückgreife, ist, daß ich die Zentralität von Silbe & Zeile durch die Zentralität des Bildes zu ersetzen suche, um einen Zugang zum Ereignis eines Gedichtes zu gewinnen. Die Zeile, so wie sie zu Papier gebracht wird, ist ein Hinweis auf die Atemlänge, wobei visuelle & rhythmische Überlegungen die visuelle Notation festlegen.

Das projektive Zeilenende in offener Verbindung ermöglicht es, eine enorme Betonung auf die letzte Worteinheit in der Zeile zu legen, eine Betonung, die nicht für Schlüsselworte, sondern für Schlüssel-Leerstellen genutzt wird, die sich zu zentralen & peripheren Worten hinstrecken. „Systematische Abweichung" von den Standardsprechrhythmen, von den Inflexibilitäten unserer analytischen Grammatik, stellen ein genaues Erkundungswerkzeug dar und ein Mittel, um Bilder zu verketten.

Wenn das Bild, der Grundstoff, fehlt, entleert sich die verbale Geste schnell: das Gedicht vergeht, statt sich zu ereignen.

Der grundlegende Rhythmus des Gedichtes ist der Rhythmus der Bilder; ihre Eigenstrukturen und ihre Inhalte bieten zusätzliche Rhythmen.

Zusätzlich gibt es noch den Atemrhythmus. Eine Zeile steht für eine Atemeinheit. Der Zeilenrhythmus ist ein Produkt interner Faktoren (Betonung, Morphemmuster) und externer Faktoren (Gewichtigkeit, Länge); er bringt eine Zeile in Beziehung zu einer anderen und zu allen übrigen. Jede Zeile steht in rhythmischer Beziehung zu einer anderen Zeile durch eben jene Elemente, die die Zeilen formal zueinander in Beziehung setzen, d.h. die formalen Ähnlichkeiten zeugen rhythmische Beziehungen.

Damit bietet ein Gedicht sowohl den grundlegenden Rhythmus der Bilder (grundlegend deshalb, weil sie komplexer präsent sind), einen Rhythmus, der zugleich intellektuell und sinnlich wahrnehmbar ist, als auch den strukturellen, unmittelbarer sinnlichen Atemrhythmus, der in der Zeile ausgedrückt wird. Die Kontrapunktierung dieser beiden Rhythmen ist eine Hauptquelle für Fülle und Komplexität im Gedicht.

Deep Image:

Wenn man Dinge von der Straße aufhebt oder aus dem Unbewußten, so ist das vergleichbar mit dem Erzschürfen. Bilder kommen nicht unbedingt direkt aus der

Verbalization is of prime importance, and on its subtlety the success of the appearance of the image, and of the rhythm of images, depends.

The deep image must be transferred to the paper, BUILT into the poem, in language which gives it its fullest spatial, temporal, sonic & kinetic properties, as conditioned by its presence in a series & in a structure. Supplying the image in its fullest force is thus partially a function of language.

Basically, the fullest force is possible only by means of the successful employment of one image's position in a context of other images; the image, after its first appearance as dark sound, still lingers as a resonance. This resonance must be controlled, and the effective means of control are the acoustics of the space intervening between one image & the next. The subsequent image is conditioned, made to work, by the image that precedes it, and conditions, as it is finally conditioned by, the image that follows it: through the whole poem. The first image to appear in an André Breton poem will normally dominate all subsequent images and the poem as a whole, even when the reader seems to have forgotten it.

The whole poem is more than the sum of its parts. Very important for this superequivalence is the ORDER of images within a poem. The final quantum will vary with the rearrangement of the images and of the images' fields of force. Every image has its field of force, its shadow moving darkly through the poem, with which the poet must contend.

The rational progression of images is only trope, whether or not the middle terms are excluded: metaphor with a stale taste of truism. Only the superior rationality of the dream is an effective impetus for the movements of the deep image.

The image is the measure of the line. The line is cut with image in mind.

Language:

The verbalization of the image comes out of the linguistic patterns of the poet's native language.

Pechblende. Die Verbalisierung ist von vorrangiger Bedeutung, und von ihrer Subtilität hängt der Erfolg ab, mit dem das Bild und der Rhythmus der Bilder erscheinen.

Das *deep image* muß aufs Papier übertragen und in das Gedicht EINGEBAUT werden, und zwar in einer Sprache, die ihm die Entfaltung seiner vollen räumlichen, zeitlichen, klanglichen & kinetischen Eigenschaften ermöglicht, und zwar so, wie es durch seine Anwesenheit in einer Serie & einer Struktur bestimmt wird. Das Bild in seiner ganzen Kraft anzubieten ist damit teilweise eine Funktion der Sprache.

Grundsätzlich kann man diese ganze Kraft nur ausschöpfen, wenn man die Position eines Bildes erfolgreich im Kontext von anderen Bildern einsetzt; nach seinem ersten Erscheinen als dunkler Klang hängt das Bild noch als Widerhall im Raum. Diesen Widerhall muß man kontrolliert verwenden, und die wirksamste Methode hierzu ist die Ausnutzung der Akustik des Raumes, der zwei Bilder trennt. Das nachfolgende Bild hängt vom vorausgehenden ab und wird von ihm zum Funktionieren gebracht, so wie es wiederum das nachfolgende Bild bestimmt, von dem es schließlich auch selbst abhängt: und so durch das ganze Gedicht. Das erste Bild, das in einem Gedicht von André Breton erscheint, dominiert normalerweise alle nachfolgenden Bilder und das Gedicht als ganzes, auch dann noch, wenn der Leser es vergessen zu haben glaubt.

Das ganze Gedicht ist mehr als die Summe seiner Teile. Sehr wichtig für diese Über-Äquivalenz ist die ANORDNUNG der Bilder innerhalb eines Gedichtes. Das resultierende Quantum variiert je nach der Umverteilung der Bilder und deren Kraftfelder. Jedes Bild hat sein Kraftfeld, seinen Schatten, der sich dunkel durch das Gedicht bewegt und mit dem der Dichter sich auseinandersetzen muß.

Die rationale Abfolge der Bilder ist nur eine Trope, ganz gleich, ob die *Tertia comparationis* ausgelassen werden oder nicht: eine Metapher mit dem abgestandenen Geschmack von Platitüden. Nur die höhere Rationalität des Traumes ist ein wirksamer Impuls für die Bewegungen des *deep image*.

Das Bild ist die Maßeinheit für die Zeile. Man bemißt die Zeile mit dem Bild im Kopf.

Sprache:

Die Verbalisierung des Bildes entsteht aus den linguistischen Mustern der Muttersprache des Dichters.

In the poem built from the deep image, the image itself bears an enormous weight, for through it and its connection with the rhythmic sequence of images, the flow of the image-conditioned word and music, the meaning of the poem exists, all communication takes place.

The American language of today provides the only reliable linguistic patterns for the poet of images. Verbal expression of the image demands an urgency and directness that only the spoken language of poet and reader can supply, the language of here and now. The language of the image must come across vividly and urgently, without cuteness or distraction.

Only in the native linguistic PATTERNS can the deep image communicate at full strength.

In the image and in the line, the poet is using a language superficially akin to that of everyday. Atop the familiar linguistic patterns, the images mold their own expressions. The poet charges these expressions using the full arsenal of poetics, so that the image works in all its urgency, at its maximal communicative force. The need for urgency, for tension in the work itself, cannot be exaggerated. The language of deep images restores the poetry of desperation.

October, 1960

Trobar 2, 1961

In dem Gedicht, das vom *deep image* aus aufgebaut ist, kommt dem Bild selbst ein enormes Gewicht zu, denn durch das Bild und seine Verbindung mit der rhythmischen Bildsequenz, dem Fluß der vom Bild geprägten Worte und Musik, gibt es erst die Bedeutung des Gedichtes und findet die gesamte Kommunikation statt.

Die amerikanische Gegenwartssprache stellt die einzigen verläßlichen linguistischen Muster für den [amerikanischen] Bild-Dichter zur Verfügung. Der verbale Ausdruck des Bildes erfordert eine Dringlichkeit und Direktheit, die nur die von Dichter und Leser gesprochene Sprache bieten kann, die Sprache von hier und heute. Die Sprache des Bildes muß lebendig und nachdrücklich herüberkommen, ohne Verniedlichung oder Ablenkung.

Nur in den muttersprachlichen linguistischen MUSTERN kann das *deep image* mit ganzer Kraft kommunizieren.

Im Bild und in der Zeile benutzt der Dichter eine Sprache, die eine oberflächliche Ähnlichkeit mit der des Alltags hat. Über den geläufigen linguistischen Mustern formen sich die Bilder ihre eigenen Ausdrucksweisen. Der Dichter lädt diese Ausdrucksweisen auf, indem er das ganze Arsenal der Poetik heranzieht, so daß das Bild mit seiner ganzen Dringlichkeit wirkt, mit seiner maximalen kommunikativen Kraft. Die Notwendigkeit von Dringlichkeit, von Spannung im Werk selbst, kann man gar nicht hoch genug ansetzen. Die Sprache der *deep images* bringt uns die Dichtung desperater Verwegenheit zurück

Oktober 1960

Übersetzt von Gabriele Müller

Ron Silliman

DISAPPEARANCE OF THE WORD, APPEARANCE OF THE WORLD

> Human beings do not live in the objective world alone, nor in the world of social activity as ordinarily understood, but are very much at the mercy of the particular language which has become the medium of expression for their society. It is quite an illusion to imagine that one adjusts to reality essentially without the use of language and that language is merely an incidental means of solving specific problems of communication or reflection. The fact of the matter is that the 'real world' is to a large extent unconsciously built up on the language habits of the group.—Sapir, 1929

> The mode of production of material life conditions the social, political and intellectual life process in general. It is not the consciousness of men that determines their being, but on the contrary, their social being that determines their consciousness.—Marx, 1859

One anomaly of contemporary existence which has received little critical analysis is the persistence of "typos" in foreign language films from the industrialized nations. A typical example would be the omission of an *r* in the word "your" in Tanner's recent *Jonah who will be 25 in the year 2000*. Since a film such as *Jonah* (or those directed by Truffaut, Bergman or Wertmüller) is made with at least one eye on distribution to the Anglo-American market, such errata cannot be sufficiently explained away as a consequence of the precarious and somewhat secondary existence of an export print (which, on occasion, is even re-edited for the new market, as was Roeg's *The Man Who Fell to Earth*). The fact remains that in current bourgeois cinema, attention to the development of all visio-spatial information is total. That the disruptive nature of typographical errors in sub-titles is not noticed and corrected is a sign that it is not felt.

Ron Silliman

VERSCHWINDEN DES WORTES, ERSCHEINEN DER WELT

> Menschen leben nicht nur in der objektiven Welt und auch nicht nur in der Welt sozialen Handelns, wie sie gemeinhin verstanden wird, sondern sind in starkem Maße abhängig von der spezifischen Sprache, die das Ausdrucksmittel ihrer Gesellschaft geworden ist. Es ist eine arge Illusion zu glauben, daß man sie in Wirklichkeit im Grunde genommen ohne den Gebrauch der Sprache anpaßt und daß die Spache lediglich ein nebensächliches Mittel für die Lösung bestimmter Probleme von Kommunikation oder Reflexion sei. Tatsächlich ist es so, daß die 'reale Welt' weitgehend unbewußt auf den Sprachgewohnheiten der jeweiligen Gruppe aufgebaut ist.—Sapir, 1929

> Die Produktionsweise des materiellen Lebens bedingt den sozialen, politischen und geistigen Lebensprozeß überhaupt. Es ist nicht das Bewußtsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewußtsein bestimmt.—Marx, 1859

Eine Anomalität zeitgenössischen Daseins, die bislang selten Gegenstand kritischer Analyse war, ist das beharrliche Auftauchen von 'Tippfehlern' in fremdsprachigen Filmen aus den Industrienationen. Ein typisches Beispiel wäre die Auslassung eines *r* in dem Wort „your" in Tanners neuem Film *Jonas, der im Jahre 2000 25 Jahre alt sein wird.* Da Filme wie *Jonas* (oder die, bei denen Truffaut, Bergman oder Wertmüller Regie führen) zumindest teilweise mit Blick auf den Vertrieb auf dem anglo-amerikanischen Markt gedreht werden, können solche Fehler nicht befriedigend hinwegerklärt werden als eine Folge der prekären und eher zweitrangigen Existenz einer Export-Kopie (die bisweilen für den neuen Markt sogar neu geschnitten wird, wie etwa Roegs *The Man who Fell to Earth*). Es ist einfach so, daß die Aufmerksamkeit sich im zeitgenössischen bürgerlichen Kino ausschließlich auf die Entfaltung der gesamten optisch-räumlichen Information richtet. Daß der störende Charakter von Rechtschreibfehlern in Untertiteln nicht bemerkt und korrigiert wird, ist ein Zeichen dafür, daß niemand ihn spürt.

This links it to a broad variety of other social phenomena, such as the method of speed-reading in which individual words recede and are replaced by a Gestalt comprehension of content, or the techniques developed for display advertising and product packaging (including mass market publishing) for the printing of information which, for any number of reasons (e.g., it is considered "inessential" such as the identification of the jacket designer, or possibly counter-productive to sales, such as a listing of chemical additives in canned foods), the producer does not wish the potential customer to read. Linguistically, the most revealing detail of Noam Chomsky's *Reflections on Language* may well be the ISBN number on its rear cover, printed in a different direction and in a lighter color than the rest of that page's text.

A McLuhanist interpretation, further linking these to even broader social facts such as the rise, and subsequent crisis, of the novel or modernist tendencies in art in general, would not be incorrect as such, but would fail to sufficiently explain the underlying social reasons for the phenomena and thereby fail to suggest an appropriate course for action by art workers generally and specifically by writers.

For several years I have been involved in a series of investigations (*Language Games*, *The Chinese Notebook* and *aRb*) predicated upon Louis Zukofsky's projection of a possible "scientific" definition of poetry (first outlined by him in the preface to the 1948 Origin edition of *A 1-12*). While the third investigation is still in progress, some fairly specific statements concerning the object of inquiry can be made: (1) the stage of historical development determines the *natural* laws (or, if you prefer the terminology, the underlying structures) of poetry; (2) the stage of historical development determines the natural laws of language; (3) the primary impact on language, and language arts, of the rise of capitalism has been in the area of reference and is directly related to the phenomena known as the commodity fetish. It is this effect of the rise of capitalism, particularly in its later state and monopoly forms, which underlies the effaced *r* in *Jonah*.

Hier zeigt sich eine Parallele zu einer breiten Vielfalt anderer gesellschaftlicher Phänomene, wie etwa zur Speed-Reading-Methode, bei der die Einzelwörter in den Hintergrund treten und durch ein gestaltpsychologisch-ganzheitliches Verständnis des Inhalts ersetzt werden, oder zu den Verfahren, die für Display-Werbung und Produktverpackung entwickelt worden sind (inklusive Publikationen für den Massenmarkt), um Informationen zu drucken, bei denen der Hersteller aus einer ganzen Zahl von Gründen (z.B. weil diese, wie etwa der Hinweis auf den Umschlag-Designer, als 'unwesentlich' angesehen werden bzw. weil diese Informationen als möglicherweise kontraproduktiv für den Absatz betrachtet werden, wie die Auflistung von chemischen Zusatzstoffen in Konserven) vermeiden will, daß ein potentieller Käufer sie liest. Aus der Sicht der Linguistik könnte das aufschlußreichste Detail von Noam Chomskys *Reflections on Language* gut und gerne die ISBN-Nummer auf dem hinteren Buchdeckel sein, die man dort in einer anderen Richtung und in einer helleren Farbe als den übrigen Text aufgedruckt hat.

Eine McLuhanistische Interpretation, die die geschilderten zu noch umfassenderen gesellschaftlichen Fakten in Beziehung setzt, beispielsweise zum Aufstieg und der darauffolgenden Krise des Romans oder ganz allgemein zu modernistischen Tendenzen in der Kunst, wäre an sich nicht falsch, aber sie wäre nicht in der Lage, die den Phänomenen zugrundeliegenden gesellschaftlichen Umstände hinreichend zu erklären, und wäre somit nicht der Lage, den künstlerisch Tätigen allgemein, und insbesondere den Schriftstellern, eine angemessene Vorgehensweise aufzuzeigen.

Ich bin seit einigen Jahren mit einer Reihe von Untersuchungen beschäftigt (*Language Games*, *The Chinese Notebook* und *aRb*), die auf Louis Zukofskys Entwurf einer möglichen „wissenschaftlichen" Definition von Lyrik fußen (die er erstmals im Vorwort der 1948er Origin-Ausgabe von *A 1-12* umrissen hat). Obgleich die dritte Untersuchung immer noch andauert, können einige ziemlich genauen Aussagen über das Studienobjekt getroffen werden: (1) das Stadium der historischen Entwicklung bestimmt die Naturgesetze (oder den Unterbau, wenn man diese Terminologie vorzieht) der Lyrik; (2) das Stadium der historischen Entwicklung bestimmt die Naturgesetze der Sprache; (3) den stärksten Einfluß auf die Sprache und die Sprachkunst hatte das Aufkommen des Kapitalismus im Bereich der Referentialität, und dieser Einfluß hängt unmittelbar mit den als Warenfetisch bekannten Phänomenen zusammen. Genau diese Wirkung des Aufkommens des Kapitalismus, insbesondere in seiner späteren Ausprägung und in seinen Monopolformen, ist die Grundlage für das getilgte *r* in *Jonas*.

The essential nature of the social determination of consciousness has largely been misinterpreted by Marxists and non-Marxists alike. Thus Chomsky, feeling social determinism to be in contradiction to his innateness thesis, writes:

> Gramsci went so far as to argue that "the fundamental innovation introduced by Marxism into the science of politics and history is the proof that there does not exist an abstract, fixed and immutable 'human nature' . . . but that human nature is the totality of historically determined social relations" . . . —a statement that is surely false, in that there is no such proof, and a questionable reading of Marx.[1]

While Gramsci's formulation constitutes an implicit oversimplification (leading, for example, to behaviorist errors and the idea that human nature can be altered in short periods of time), proofs of the social determination of consciousness do exist. The elaboration of the tool-making capacity of the australopithecine required an expansion of the frontal area of the cerebral cortex and hominid brain consequently grew from 500 cc. 1,500,000 years ago to 1100 cc. 350,000 years ago and eventually to the modern 1400 cc. (Robert J. Maxwell in Yaker et al, 1971, p. 39.)[2] Most of the "innate cognitive capacity" of Chomsky's thesis is indeed the result of a "mode of production of material life." He and Gramsci are equally guilty of the gross application of a complex reality.

The question before us is, however, of a much more specific nature than the social determination of all innate cognitive capacity: the impact of emergence of capitalism on language and the language arts. This question can be restated as Does capitalism have as specific "reality" which is passed through the language and thereby imposed on its speakers? Thus framed, the question can be answered affirmatively.

First we need to note some key differences in the language use of groups which have not as yet been thoroughly totalized into the global class structure of monopoly and state capitalism. Because writing typically occurs in a society which

Das eigentliche Wesen der sozialen Bedingtheit von Bewußtsein ist von den meisten Marxisten und Nicht-Marxisten gleichermaßen mißdeutet worden. So meint Chomsky, daß sozialer Determinismus im Widerspruch zu seiner Angeborenheits-These steht, und schreibt daher:

> Gramsci ging so weit zu behaupten, daß „das fundamental Neue, das der Marxismus den politischen und historischen Wissenschaften gebracht hat, in dem Beweis besteht, daß es eine abstrakte, feste und unveränderliche 'menschliche Natur' nicht gibt . . ., vielmehr ist die menschliche Natur die Summe aller historisch determinierten, gesellschaftlichen Beziehungen" . . . – eine Aussage, die sicherlich falsch ist, denn es gibt keinen solchen Beweis, und sie stellt eine fragwürdige Lesart von Marx dar.[1]

Obschon Gramscis Formulierung eine implizite Übervereinfachung darstellt (die z.B. zu behavioristischen Fehlern führt und zu der Vorstellung, daß die menschliche Natur innerhalb kurzer Zeitspannen verändert werden kann), gibt es doch Beweise für die soziale Determinierung von Bewußtsein. Beim Australopithekus setzte die Entwicklung der Fähigkeit, Werkzeuge herzustellen, eine Ausdehnung des vorderen Teils der Hirnrinde voraus, und folglich wuchs das Gehirn der Hominiden von 500 cm^3 vor 1 500 000 Jahren auf 1100 cm^3 vor 350 000 Jahren, bis es schließlich die heutigen 1400 cm^3 erreichte (Robert J. Maxwell in Yaker et al., 1971, S. 39).[2] Der überwiegende Teil von Chomskys „angeborenen kognitiven Fähigkeiten" ist tatsächlich das Ergebnis einer „Produktionsweise für materielles Leben". Er und Gramsci sind gleichermaßen schuld an der vergröbernden Sicht einer komplexen Wirklichkeit.

Die Frage, die sich uns stellt, ist jedoch von spezifischerer Art als die gesellschaftliche Bedingtheit aller angeborenen kognitiven Fähigkeiten: die Auswirkung des Aufkommens des Kapitalismus auf Sprache und Sprachkunst. Diese Frage kann man folgendermaßen umformulieren: Eignet dem Kapitalismus eine spezifische 'Wirklichkeit', welche die Sprache durchdringt und hierdurch ihren Sprechern aufgezwungen wird? In dieser Form kann die Frage bejaht werden.

Zunächst einmal müssen wir einige grundlegende Unterschiede im Sprachgebrauch jener Gruppen festhalten, die bislang noch nicht vollkommen von der Klassenstruktur des Monopol- und Staatskapitalismus vereinnahmt worden sind. Da Schreiben etwas ist, das üblicherweise in einer Gesellschaft geschieht, in der

has already undergone significant divisions of labor (i.e., historical development), the best sources of any relatively tribal literature exist in modern ethnological transcriptions, rather than in the early written records of the Judeo-Christian civilization. The following is an English language translation of a Fox tribe sweatbath poem:

A gi ya ni a gi yan ni i
A gi ya ni a gi yan ni i
A gi ya ni a gi yan ni i
A gi ya ni agi ya ni
Sky
A gi ya ni i a gi ya ni
A gi ya ni i a gi ya ni
A gi ya ni[3]

The presence of "nonsense" syllables in tribal literature is unmistakeable. Save for attempts at specifically anthropological explanations, there is no room in contemporary literary theory for a poetry of this kind, no existing mechanism for positing it coherently alongside the work of Dante, Li Po or Tzara. The fact that there have been as yet few attempts to incorporate such materials into "comparative literature" curricula by the educational system of the industrial nations is not simply attributable to racism, though racism inevitably plays a role. Rather, it is that in the reality of capitalism (or of any society well down the road toward capitalist modes of production) there is no meaning here.

But capitalism did not spring up overnight amid loose associations of groups at a tribal stage of development. It came into existence through a long succession of stages, each with its own characteristic modes of production and social relations. While the literature of a people about to enter into the stage of capitalism through bourgeois revolution will necessarily be much closer to our own experience, differences can still be observed. The following are the first eleven lines of "The Tunnying of Elynour Rummying" by John Skelton, written in about 1517:

bereits einige wesentliche Formen der Arbeitsteilung stattgefunden haben (und damit historische Entwicklung), finden sich die besten Quellen von relativ tribaler Literatur eher in modernen ethnologischen Transkriptionen als in den frühen schriftlichen Zeugnissen der jüdisch-christlichen Zivilisation. Bei dem folgenden handelt es sich um eine englische Übersetzung eines Schwitzbad-Gedichtes der Fox-Indianer:

A gi ya ni a gi yan ni i
A gi ya ni a gi yan ni i
A gi ya ni a gi yan ni i
A gi ya ni agi ya ni
Sky
A gi ya ni i a gi ya ni
A gi ya ni i a gi ya ni
A gi ya ni[3]

Das Vorkommen von 'Nonsense'-Silben in der Stammesliteratur ist nicht zu übersehen. Mit Ausnahme von rein anthropologischen Erklärungsversuchen ist in der zeitgenössischen Literaturtheorie kein Platz für eine Lyrik dieser Art, gibt es keinen Mechanismus, um sie in kohärenter Weise neben den Werken eines Dante, Li Po oder Tzara einzuordnen. Die Tatsache, daß es bislang wenige Versuche des Bildungssystems der Industrienationen gegeben hat, solches Material in den Lehrkanon der 'Vergleichenden Literaturwissenschaft' einzugliedern, kann nicht einfach nur auf Rassismus zurückgeführt werden, auch wenn Rassismus dabei unausweichlich eine Rolle spielt. Vielmehr liegt dies daran, daß in der Wirklichkeit des Kapitalismus (oder einer jeden Gesellschaft, die sich schon deutlich der kapitalistischen Produktionsweise angenähert hat) hier keinerlei Bedeutung vorhanden ist.

Aber der Kapitalismus ist nicht über Nacht inmitten loser Gruppenverbände aufgetaucht, die sich in einer tribalen Phase ihrer Entwicklung befanden. Er entstand über eine lange Reihe von Phasen hinweg, die alle jeweils eigene, charakteristische Produktionsweisen und Sozialbeziehungen aufwiesen. Wenngleich die Literatur eines Volkes, das gerade dabei ist, über eine bürgerliche Revolution in die Phase des Kapitalismus einzutreten, notwendigerweise unserer eigenen Erfahrung viel näher steht, können doch Unterschiede festgestellt werden. Beim folgenden handelt es sich um die ersten elf Verse von „The Tunnying of Elynour Rummying" von John Skelton, das etwa 1517 geschrieben wurde.

Tell you I chyll,
If that ye wyll
A whyle be styll,
Of a comely gyll
That dwelt on a hyll;
But she is not gryll,
For she is somewhat sage
And well worne in age.
For her vysage
It woldt aswage
A mannes courage.[4]

Only one word (*gryll*, meaning "fierce") has dropped from the vocabulary. Shifts of spelling, pronunciation and syntactic structure are more visible (largely explicable by the standardizing effect of printing—Caxton's press was only forty years old when these lines were written), but the most obvious difference between Skelton's poetry and the modern is its use of rhyme: eleven consecutive end-rhymes using only two endings, *-yll* and *-age*, plus five other instances of internal rhyme and off-rhyme (*tell, whyle, dwelt, well, woldt*). This is the inverse of the effaced *r* of *Jonah*: it is an ordering of the language by its physical characteristics, its "nonlinguistic" ones, a sign that this dimension is felt.

Another characteristic trait of the English poetry of 400 years ago is its almost exclusive focus upon either love, the ontological project of the period, or religious or heroic themes passed down from the traditions of colonial invaders, works to be valued as rearticulations rather than as sensuous apprehensions of the experiential.

Tell you I chyll
If that ye wyll
A whyle be styll,
Of a comely gyll
That dwelt on a hyll;
But she is not gryll,
For she is somewhat sage,
And well worne in age,
For her vysage
It woldt aswage
A mannes courage.[4]

[Erzählen werde ich euch,/ Wenn ihr eine Weile/ still sein wollt,/ Von einem hübschen Mädchen,/ Das auf einem Hügel wohnte;/ Aber sie ist nicht wild,/ Denn sie ist recht weise/ Und von fortgeschrittenem Alter,/ Denn ihr Gesicht/ würde eines Mannes/ Kühnheit dämpfen.]

Nur ein einziges Wort (*gryll*, was „wild" heißt) gehört inzwischen nicht mehr zum [englischen] Wortschatz. Veränderungen in der Rechtschreibung, Aussprache und der syntaktischen Struktur sind leichter zu erkennen (was weitgehend durch die normative Wirkung des Buchdrucks zu erklären ist – Caxtons Druckerpresse war erst vierzig Jahre alt, als diese Verse geschrieben wurden), aber der offensichtlichste Unterschied zwischen Skeltons und der modernen Lyrik liegt im Einsatz des Reimes: elf aufeinanderfolgende Endreime, in denen nur zwei verschiedenen Endungen verwendet werden, *-yll* und *-age*, dazu fünf weitere Stellen, wo Binnenreime und Halbreime vorkommen (*tell, whyle, dwelt, well, woldt*). Dies ist das genaue Gegenteil des ausgelöschten *r* in *Jonas*: es handelt sich um die Ordnung von Sprache nach ihren dinglichen, ihren 'nichtlinguistischen' Eigenschaften, ein Zeichen, daß diese Dimension wahrgenommen wird.

Ein weiteres charakteristisches Merkmal der englischen Lyrik vor 400 Jahren ist ihre beinahe ausschließliche Konzentration auf entweder Liebe, das ontologische Projekt der damaligen Zeit, oder auf religiöse und heroische Sujets, die von den Traditionen der kolonialen Eroberer überliefert worden waren, Werken, die eher als Neuformulierungen denn als sinnliche Wahrnehmungen des Erfahrbaren gewürdigt

It was not the purpose of the language in the 16th century poem to describe the daily life of even the bourgeois, let alone the common man.

What happens when a language moves toward and passes into a capitalist stage of development is an anaesthetic transformation of the perceived tangibility of the word, with corresponding increases in its descriptive and narrative capacities, preconditions for the invention of "realism," the optical illusion of reality in capitalist thought. These developments are tied directly to the nature of reference in language, which under capitalism is transformed (deformed) into referentiality.

In its primary form, reference takes the character of a gesture and an object, such as the picking up of a stone to be used as a tool. Both gesture and object carry their own integrities and are not confused: a sequence of gestures is distinct from the objects which may be involved, as distinct as the labor process is from its resultant commodities. A sequence of gestures forms a discourse, not a description. It is precisely the expressive integrity of the gestural nature of language which constitutes the meaning of the "nonsense" syllables in tribal poetries; its persistence in such characteristics of Skelton's poetry as his rhyme is that of a trace.

The individual within the tribal society had not been reduced to wage labor, nor did the reproduction of his or her material life require the consumption of a significant number of commodities created through the labor of others. The world of natural and self-created objects is decidedly different from the world of things.

> As men *changed* the world they expanded and refined their ability to *know* it, and the growing capacity for cognition again enhanced their ability to change it. Man creates himself by his works; by his estrangement from himself he becomes his own creation.[5]

A thing is at once both the end product of a labor process and a commodity of general social consumption. A thing is a schizoid object. Or, to use Lacanian termi-

werden sollten. Sinn und Zweck der Sprache der Lyrik im 16. Jahrhundert war es nicht einmal, das Alltagsleben des Bürgertums zu beschreiben, geschweige denn das der einfachen Leute.

Was eigentlich vor sich geht, wenn eine Sprache sich einer kapitalistischen Entwicklungsphase nähert und in sie eintritt, ist eine anästhesierende Transformation der greifbaren Gegenständlichkeit des Wortes, was mit einer Zunahme des deskriptiven und narrativen Potentials einhergeht, Vorbedingungen für die Erfindung des 'Realismus', des optischen Trugbilds der Wirklichkeit im kapitalistischen Denken. Diese Entwicklungen sind unmittelbar mit dem Wesen der sprachlichen Referenz verbunden, die unter dem Kapitalismus zur Referentialität transformiert (deformiert) wird.

In ihrer ursprünglichen Form nimmt die Referenz den Charakter einer Geste und eines Objektes an, etwa, wenn jemand einen Stein aufhebt, der als Werkzeug gebraucht werden soll. Geste und Objekt besitzen beide ihre eigene Geschlossenheit und sind nicht zu verwechseln: eine Folge von Gesten unterscheidet sich von den Objekten, die dabei eine Rolle spielen mögen, sie sind ebenso verschieden wie der Arbeitsprozeß von den hieraus entstehenden Waren. Eine Folge von Gesten bildet einen Diskurs, nicht eine Beschreibung. In eben dieser expressiven Geschlossenheit des gestuellen Wesens der Sprache gründet die Bedeutung der 'Nonsense'-Silben in der Stammeslyrik; wenn sie in den Wesenszügen von Skeltons Lyrik, wie z.B. in deren Reimen, fortbesteht, dann nur spurenhaft.

Das Individuum in der Stammesgesellschaft ist nicht auf Lohnarbeit reduziert worden, auch setzte die Reproduktion seines oder ihres materiellen Lebens nicht den Konsum einer nennenswerten Anzahl von fremdproduzierten Waren voraus. Es besteht definitiv ein Unterschied zwischen der Welt der natürlichen und selbst hergestellten Gegenstände und der Welt der Dinge.

> Als die Menschen die Welt *veränderten*, da erweiterten und vervollkommneten sie ihre Fähigkeit, sie zu *erkennen*, und die wachsende Erkenntnisfähigkeit vergrößerte wiederum ihre Fähigkeit, sie zu verändern. Der Mensch erschafft sich selbst durch seine Werke; durch Selbstentfremdung wird er seine eigene Kreatur.[5]

Ein Ding ist zugleich sowohl Endprodukt des Arbeitsprozesses als auch eine Ware, die in der Gesellschaft allgemein konsumiert wird. Ein Ding ist ein schizoides

nology, a thing is an overdetermined object. A world which is made up of such dual projections can only be resolved when the forces of production control both the means of production and consumption.

Wherever such a resolution is not the case, then a struggle arises between the opposing projections: class struggle over consciousness. Where the bourgeois is the rising class, the expressive, gestural, labor-product nature of consciousness tends to be repressed. The objects of consciousness are reduced to commodities and take on the character of a fetish. Things which appear to move "freely," absent all gesture, are the elements of a world of description. The commodity fetish in language becomes one of description, of the referential, and has a second higher-order fetish of narration.

> 115. A *picture* held us captive. And we could not get outside it, for it lay in our language and language seemed to repeat it to us inexorably.[6]

This mass aphasia within the English language occurs gradually over a period of 400 years. The rise of capitalism sets the preconditions for the rise of the novel, the invention of the optical illusion of realism, the final breakdown of gestural poetic forms, and the separation of selfconsciousness of the art-object from the consciousness of the object itself in the rise of literary criticism.

Repression does not, fortunately, abolish the existence of the repressed element which continues as a contradiction, often invisible, in the social fact. As such, it continues to wage the class struggle of consciousness. The history of Anglo-American literature under capitalism is the history of this struggle. It can be discussed at many levels; the remainder of this paper will touch on a few.

An event of significance is the development of books of poetry, usually dated in English by the publication of *Tottel's Miscellany* in 1557. If the very invention of the alphabet represents the initial, precapitalist, division of labor in language, the first movement of the language beyond the physical borders of the individual,

Objekt. Oder, um Lacansche Terminologie zu verwenden, ein Ding ist ein determiniertes Objekt. Eine Welt, die aus solchen doppelten Projektionen aufgebaut ist, kann nur dann aufgelöst werden, wenn die Produktionskräfte sowohl die Herrschaft über die Produktionsmittel als auch den Konsum innehaben.

Wo immer eine solche Lösung nicht stattfindet, entsteht ein Konflikt zwischen den gegensätzlichen Projektionen: Klassenkampf um das Bewußtsein. Dort, wo das Bürgertum die aufstrebende Klasse ist, besteht eine Tendenz zur Unterdrückung des expressiven, gestuellen, arbeitsproduktartigen Wesens des Bewußtseins. Die Bewußtseinsobjekte werden zu Waren reduziert und nehmen die Qualität eines Fetisch an. Dinge, die sich scheinbar 'frei' bewegen, bar aller Gesten, sind Elemente einer Beschreibungswelt. Der Warenfetisch in der Sprache wird ein Beschreibungsfetisch, des Referentiellen nämlich, mit einem zweiten Fetisch der Erzählung, der einer höheren Ordnung angehört.

> 115. Ein *Bild* hielt uns gefangen. Und heraus konnten wir nicht, denn es lag in unserer Sprache, und sie schien es uns nur unerbittlich zu wiederholen.[6]

Die Massenaphasie innerhalb der englischen Sprache vollzieht sich allmählich, über einen Zeitraum von 400 Jahren hinweg. Der Aufstieg des Kapitalismus schafft die Vorbedingungen für den Aufstieg des Romans, die Erfindung der optischen Illusion des Realismus, den endgültigen Zusammenbruch gestueller Dichtungsformen, und die Trennung des Selbst-Bewußtseins des Kunstobjektes und des Bewußtseins vom Objekt selbst in der aufkommenden Literaturkritik.

Glücklicherweise löscht Unterdrückung das unterdrückte Element nicht vollkommen aus; dieses existiert, oft im Verborgenen, als Widerspruch in der gesellschaftlichen Realität weiter. In dieser Form setzt es den Klassenkampf des Bewußtseins fort. Die Geschichte der anglo-amerikanischen Literatur unter dem Kapitalismus ist die Geschichte dieses Kampfes. Man kann sich auf verschiedenen Ebenen mit ihr auseinandersetzen; der verbleibende Teil dieses Aufsatzes wird einige dieser Ebenen ansprechen.

Ein bedeutungsvolles Ereignis war das Aufkommen von Gedichtsammlungen, das man für die englische Literatur üblicherweise mit der Veröffentlichung von *Tottel's Miscellany* im Jahre 1557 datiert. Wenn die bloße Erfindung des Alphabets die allererste, vorkapitalistische Arbeitsteilung innerhalb der Sprache darstellt, ihr erstes Überschreiten der physischen Grenzen des Individuums, und wenn das Auf-

and if the development of bards leads to a further class division into a class of authors and a class of consumers (in a purely tribal society, the poem is the shared language event of the group, the tribe is both author and consumer (cf. chain-gang and jump-rope songs, two forms reminiscent of tribal authorship)), the arrival of the book greatly accelerates the process. From this moment forward, authors will see increasingly less of their audiences. Another symptom of this gradual repression is the replacement, by 1750, of subjective styles of italicization and capitalization by "modern conventional" usage.

> The rather surprising thing is that so conspicuous and far-reaching a change should have evoked so little contemporary comment. The whole visual effect of a page of type is transformed by it. For us, this entails also a change in psychological response. Men do not ordinarily leave unremarked the swift departure of time-honored custom.[7]

But if the nature of this change is recognized as repression, then such a conspiracy of silence is not surprising at all. By 1760 one writer, Edward Capell, had gone so far as to discontinue the capitalization of the initial letter of each line of the poem.

Even in the 18th century the contradictions of the commoditization of language result in counter-tendencies. The bourgeois English reader had to participate in the production of the book-as-object, for it was he or she who had to have it bound. Thus individual libraries were bound according to internal aesthetic values, looking quite unlike the hodge-podge of colors and book sizes which typify the modern paperback home library. The sole trace of this counter-tendency in the modern era is the binding style used by encyclopedias and law books, intended to recall the style of that period.

Because of its singular adaptation to capitalist culture, the novel, a distinct subdivision of the poem, is a primary source for any etiology of capitalist reality. Of

kommen des Bardentums zu einer weiteren Spaltung der Klassen in eine Klasse der Autoren und eine Klasse der Konsumenten führt (in einer reinen Stammesgesellschaft ist das Gedicht das Sprachereignis, an dem alle in der Gruppe teilhaben, der Stamm ist zugleich Autor und auch Konsument, (vgl. die Arbeitslieder einer Sträflingskolonne oder die Seilhüpflieder von Kindern, zwei Gattungen, die an tribale Autorenschaft erinnern)), so beschleunigt die Ankunft des Buches den Prozeß noch einmal erheblich. Von diesem Augenblick an sollten die Autoren immer weniger von ihrem Publikum sehen.

Ein weiteres Anzeichen dieser allmählich zunehmenden Unterdrückung ist der Ersatz subjektiver Kursiv- und Großschreibungsgewohnheiten durch einen 'modernen, konventionellen' Gebrauch um 1750.

> Es ist doch einigermaßen überraschend, daß eine so auffällige und weitreichende Veränderung damals so wenige Kommentare hervorrief. Der ganze visuelle Eindruck einer gedruckten Seite wird dadurch anders. Unserer Ansicht nach hat dies auch eine Veränderung in der psychologischen Reaktion zur Folge. Die Menschen lassen das plötzliche Verschwinden eines altehrwürdigen Brauchs normalerweise nicht unbeachtet.[7]

Wenn man aber das Wesen dieser Veränderung als Unterdrückung erkennt, dann überrascht eine solche Verschwörung des Schweigens ganz und gar nicht. Um 1760 ging ein Schriftsteller, Edward Capell, sogar soweit, daß er auf die Großschreibung des Anfangsbuchstabens einer jeden Gedichtzeile verzichtete.

Noch im 18. Jahrhundert führen die Widersprüche des Zur-Ware-Machens von Sprache zu Gegenströmungen. Der bürgerliche englische Leser mußte an der Produktion des Buches-als-Objekt mitwirken, denn schließlich mußte er (oder sie) es ja binden lassen. Folglich wurden die Bände der einzelnen Bibliotheken je nach den dortigen ästhetischen Vorstellungen gebunden und sahen völlig anders aus als das Durcheinander von Farben und Formaten, das die moderne Taschenbuch-Privatbibliothek kennzeichnet. Das einzige Überbleibsel dieser Gegenströmung in der modernen Zeit ist die Art und Weise, wie Enzyklopädien und Gesetzesbücher eingebunden sind, eine bewußte Reminiszenz an den Stil jener früheren Periode.

Aufgrund seiner einzigartigen Anpassung an die kapitalistische Kultur ist der Roman, eine spezifische Untergattung des Gedichts, eine Primärquelle für jedwede Ätiologie der kapitalistischen Wirklichkeit. Von besonderem Interesse sind die

particular interest are the major forms of response to the modern "crisis" of the novel: the art novel, the mass market novel and the movies. Before turning to these forms, some preliminary comments should be made concerning the nature of the serialized language consumer and the inherently deformed relationship of the novel to its matrix of origin: the poem.

The two primary types of human relationships are the group and the series. The former is characteristic ot tribal societies. Serialization (often termed alienation or atomization) places the individual as a passive cipher into a series of more or less identical units, Whitman's "simple separate person." Its apotheosis is to be found in the modern unemployment line. The function of the commoditized tongue of capitalism is the serialization of the language-user, especially the reader. In its ultimate form, the consumer of a mass market novel such as *Jaws* stares numbly at a "blank" page (the page also of the speed-reader) while a story appears to unfold miraculously of its own free will before his or her eyes. The presence of language appears as recessive as the sub-title of a foreign language film.

The work of each poet, each poem, is a response to a determinate coordinate of language and history. Each writer possesses in his or her imagination a subjective conceptualization of this *matrix* (inevitably partial, inevitably a distortion of the objective matrix which, by definition, is the sum of all poems), which is usually termed the tradition. If the functional structure of the objective matrix is that of a grid of coordinates (in which history plays an increasingly dominant role: see the chart of the "Rise of Historical Consciousness in the Making of Art," Burnham, 1973, p. 47),[8] the subjective perception is that of a galaxy, or of a gas in a vacuum in which the work of major writers, important schools and close friends appear as large molecules and denser regions. The locus of the work to be written is felt as a blind spot in the subjective matrix, a primal lack toward which the writer is driven. This is the essential truth of the cliché that poets write only those poems which they *need*. Each successful poem abolishes (but only for a time) the primal lack and subtly reorganizes the structure of the matrix. [For a fuller discussion of the role of the matrix in the structure ot individual poems, see the article

Hauptformen der Reaktionen auf die moderne 'Krise' des Romans: der Kunstroman, der Roman für den Massenmarkt und der Spielfilm. Bevor wir uns diesen Formen zuwenden, sind einige Vorbemerkungen erforderlich, und zwar über die Natur des serialisierten Sprach-Konsumenten und die von ihrem Wesen her deformierte Beziehung zwischen dem Roman und seiner Ur-Matrix: dem Gedicht.

Die beiden Primärtypen menschlicher Beziehungen sind die Gruppe und die Serie. Erstere ist für Stammesgesellschaften charakteristisch. Serialisierung (die oft als Entfremdung oder Atomisierung bezeichnet wird) ordnet das Individuum als passive Ziffer, in einer Folge mehr oder weniger identischer Einheiten ein, Whitmans „einfache Einzelperson". Ihre Apotheose kann man in der modernen Arbeitslosenschlange finden. Die Funktion der zur Ware gemachten Sprechweise des Kapitalismus ist die Serialisierung des Sprach-Verwenders, insbesondere des Lesers. Sie erreicht ihre ultimative Form, wenn der Verbraucher eines Massenmarkt-Romans wie *Jaws* dumpf auf eine 'leere' Seite starrt (dies ist auch die Seite des Schnellesers), während eine Geschichte sich scheinbar auf wundersame Weise aus eigenen freien Stücken vor seinen oder ihren Augen entfaltet. Die Präsenz der Sprache tritt genauso zurück wie der Untertitel in einem fremdsprachigen Film.

Das Werk eines jeden Dichters, jedes Gedicht, ist eine Reaktion auf eine bestimmte Sprach- oder Geschichtskoordinate. Jeder Autor verfügt in seiner Phantasie über eine subjektive Konzeptualisierung dieser *Matrix* (diese kann stets nur partiell sein, kann nur eine Verzerrung der objektiven Matrix sein, die per definitionem in der Summe aller Gedichte besteht), die gemeinhin als die Tradition bezeichnet wird. Wenn die funktionelle Struktur der objektiven Matrix die eines Koordinatengitters ist (in dem Geschichte eine zunehmend dominante Rolle spielt; vgl. das Diagramm „Zunahme des historischen Bewußtseins bei der Kunstproduktion", Burnham, 1973, S. 47),[8] dann stellt sich das subjektiv Wahrgenommene als eine Galaxie oder ein Gas in einem Vakuum dar, in dem die Werke erstrangiger Autoren, wichtiger Schulen und enger Freunde als große Moleküle und dichtere Zonen erscheinen. Der Ort des zu verfassenden Werkes wird als blinder Fleck in der subjektiven Matrix empfunden, als Urmangel, zu dem es den Autor hintreibt. Darin liegt der Wahrheitskern des Klischees, daß Dichter nur diejenigen Gedichte schreiben, die sie *brauchen*. Jedes erfolgreiche Gedicht behebt (allerdings nur für gewisse Zeit) den Urmangel und verändert auf subtile Weise die Struktur der Matrix. [Eine ausführlichere Behandlung der Rolle der Matrix in der Struktur einzelner Gedichte

"Performance" in *Shocks* magazine and "A note concerning the current status of *aRb*" in *Oculist Witnesses*.]

When language is serialized, commoditized, the repressive element deforms the subjective perception of the matrix. The multitudinous qualms, hesitations and self-doubts about this repressive deformation which fill Sterne's *Tristram Shandy* are increasingly anaesthetized by the rise of capitalism and appear not even to be felt by the modern pulp novelist who can just sit down and hack it out. (When it is felt, the consequence is often a phenomenon known as a "writers block".) For any Rex Stout, the movement of objects, absent the presence of any gestural element, presents no problem. The cumulative and/or continuous present so typical of the temporal environments of the tribal has receded before the possibility of movement-in-time, the capacity for narrative has been greatly enhanced. The underlying pre-condition of the rise of the novel is precisely this divorce, by repression, from the gravitational force of language in the matrix, an assumption that the free evolution of a narrative art, as such, is possible, but this is an assumption feasible only well within the confines of the commodity fetish of language. Thus the seed of the modern "crisis of the novel" was implanted at the very beginning, its inevitability inherent in the form itself. Instead of "freely" leaving the gravitational pull of language, the novel, like a rocket with insufficient thrust, is doomed to fall back into the atmosphere of its matrix: the peculiar affliction of Tyrone Slothrop is that of the novel itself.

Beginning with the early modernists, many novelists of serious intent at least sense the nature of the contradiction and attempt to confront it directly. Gertrude Stein attempts to reintroduce the continuous present. Hemingway strives for an art of the sentence as the novel's determining language-unit (cf. the illuminating discussion of Hemingway, itself conducted well within the commodity fetish of language, in Jameson, 1971, pp. 409-13).[10] Joyce attempts a frontal assault, the reintegration of the novel into language, but his is a pre-Saussurian linguistics, that of etymologies. Such approaches lead eventually to all manifestations of the contemporary art-novel. Of particular note within this vein is the appearance of a subdivi-

bieten der Aufsatz „Performance" in der Zeitschrift *Shocks* und „A note concerning the current status of *aRb*" in *Oculist Witnesses* (R.S.)]

Wenn Sprache serialisiert, zur Handelsware gemacht wird, dann deformiert das repressive Element die subjektive Wahrnehmung der Matrix. Die zahlreichen Bedenken, das Zögern und die Selbstzweifel über diese repressive Deformation, von denen Sternes *Tristram Shandy* voll ist, werden durch den Aufstieg des Kapitalismus zunehmend betäubt und werden offenbar vom heutigen Billig-Romancier, der sich einfach hinsetzen und das Ganze auftragsgerecht runterschreiben kann, nicht einmal mehr empfunden. (Wenn einer sie fühlt, dann ist die Folge oft ein Phänomen, das als 'Schreibblockade' bekannt ist). Für jeden x-beliebigen Rex Stout stellt die Bewegung von Gegenständen, bei der keinerlei gestuelles Element zugegen ist, kein Problem dar. Die kumulative und/oder kontinuierliche Gegenwart, die so typisch ist für die zeitlichen Umgebungsbedingungen der Stammesgesellschaften, ist vor der Möglichkeit einer Bewegung-in-der-Zeit zurückgewichen, die Erzählkapazität ist deutlich erweitert worden. Die zugrundeliegende Vorbedingung für den Aufstieg des Romans besteht in eben dieser Loslösung, durch Unterdrückung, von der Gravitationskraft der Sprache in der Matrix, nämlich in der Annahme, daß die freie Entwicklung einer narrativen Kunst als solche möglich sei, wobei diese Annahme allerdings nur deutlich innerhalb der Grenzen des Handelsfetischs Sprache realisierbar ist. Mithin wurde der Keim der modernen 'Krise des Romans' bereits ganz am Anfang gesät, die Unausweichbarkeit dieser Krise wohnte der Form seit jeher inne. Anstatt 'frei' die Anziehungskraft der Sprache zu überwinden, ist der Roman wie eine Rakete mit unzureichendem Schub dazu verdammt, in die Atmosphäre seiner Matrix zurückzustürzen: das eigentümliche Leiden Tyrone Slothrops[9] ist das des Romans selbst.

Viele Romanciers mit ernsthafter Intention, angefangen bei den frühen Modernisten, spüren zumindest, worin der Widerspruch besteht, und versuchen, sich ihm direkt zu stellen. Gertrude Stein versucht, die Verlaufsgegenwart wieder einzuführen. Hemingway strebt eine Kunst des Satzes als bestimmende Spracheinheit des Romans an (vgl. die erhellenden Ausführungen zu Hemingway, die selbst wiederum sehr wohl innerhalb des Handelsfetischs Sprache formuliert sind, in Jameson, 1971, S. 409–13).[10] Joyce versucht einen Frontangriff, die Reintegration des Romans in die Sprache, aber seine Linguistik ist eine vor-Saussuresche, die der Etymologien. Solche Vorgehensweisen führen dann zu allen Ausprägungen des zeitgenössischen Kunst-Romans. Besonders bemerkenswert in dieser Entwick-

sion of novelists who write for, and are principally read by, poets, such as Jack Kerouac, Douglas Woolf, Paul Metcalf, Harry Matthews, Kathy Acker and Fielding Dawson.

Another tendency of response to the crisis of the novel is to accept commoditization and to go on to write novels in which the language is all but invisible. While Saul Bellow (or Pearl Buck or John Steinbeck) represents an attempt to achieve this within a serious mode (the novel as a language art continuing to recall its prehistory in the poem, as art), and while a number of other novelists merely stylize their acquiescence (Mailer, Vonnegut, Roth, et al), more typical—and more revealing—are those who carry commoditization toward its logical conclusions in the mass market best-seller, such as Leon Uris, Peter Benchley or Mario Puzo. Mickey Spillane, who simply *dictates* his novels, carries the disappearance-of-the-word/appearance-of-the-world syndrome to its limit in writing.

But writing need not be the limit. Jettisoning the matrix-factor of language altogether, one tendency of narrative art takes advantage of a new technological development (capitalism's classic defense mechanism) and imposes itself on a new and still unformed matrix. This is the invention of modern cinema, the movies. The transition from novel to film further enables this tendency to modernize its mode of production into a more truly capitalist structure. The lone novelist of 1850, whose product is that of a manufacture-era cottage industry, becomes a century later the modern film *company*, with a small group of producers who own and control the means of production and a much larger, thoroughly stratified, labor force, from director to "best boy." That the imposition of narrative onto the matrix of film was not necessarily inherent in the formal elements of cinema *per se* is a consistent theme in the avant-garde or personal film of the past several decades. The very existence of a film such as Vertov's 1928 *Man With a Movie Camera*, made in the Soviet Union, indicates that it need not have been the case. But such is the nature of capitalist reality—it is imperialistic.

lungslinie ist das Aufkommen einer Untergruppe von Romanciers, die für Lyriker schreiben und primär von diesen gelesen werden; hierzu zählen etwa Jack Kerouac, Douglas Woolf, Paul Metcalf, Harry Matthews, Kathy Acker und Fielding Dawson.

Eine weitere Tendenz, auf die Krise des Romans zu antworten, besteht darin, den Warencharakter zu akzeptieren und weiterhin Romane zu schreiben, in denen die Sprache so gut wie unsichtbar ist. Obwohl Saul Bellow (oder Pearl Buck oder John Steinbeck) für den Versuch steht, dies innerhalb eines ernsthaften künstlerischen Rahmens zu erreichen (der Roman als eine Sprach-Kunst, die weiterhin ihre Vorgeschichte im Gedicht, als Kunst, in Erinnerung ruft), und obwohl eine Reihe anderer Romanciers ihre Billigung nur stilisieren (Mailer, Vonnegut, Roth u.a.), sind doch diejenigen repräsentativer – und aufschlußreicher –, die das Zur-Ware-Machen bis zu dessen logischem Endpunkt im Bestseller für den Massenmarkt betreiben, wie Leon Uris, Peter Benchley oder Mario Puzo. Mickey Spillane, der seine Romane lediglich *diktiert*, führt das Verschwinden-des-Wortes/Erscheinen-der-Welt-Syndrom bis zur Schreibgrenze.

Aber Schreiben muß nicht die Grenze sein. Indem sie den Matrix-Faktor der Sprache gleich ganz und gar über Bord wirft, bedient sich eine bestimmte Richtung der Erzählkunst einer neuen technischen Errungenschaft (der klassische Verteidigungsmechanismus des Kapitalismus) und besetzt eine neue und noch formlose Matrix. Gemeint ist die Erfindung des modernen Kinos, des Spielfilms. Der Übergang vom Roman zum Film stärkt diese Tendenz, ihre Produktionsweise zu einer noch spezifischer kapitalistischen Struktur zu modernisieren. Aus dem einsamen Romancier von 1850, dessen Produkt Heimarbeit aus der Ära der Manufakturen ist, wird ein Jahrhundert später die moderne Film-*Gesellschaft*, mit einer kleinen Gruppe von Produzenten, die über die Produktionsmittel verfügt, und einer viel größeren hierarchisch durchorganisierten Belegschaft, vom Regisseur bis hin zum Beleuchtungsassistenten. Daß die Besetzung der Matrix des Films durch die Erzählkunst nicht *per se* in den formalen Elementen des Kinos angelegt war, ist ein durchgängiges Thema im Avantgarde- oder Autorenfilm der letzten paar Jahrzehnte. Schon allein die Existenz eines Films wie Vertovs *Mann mit einer Filmkamera* von 1928, der in der Sowjetunion gemacht wurde, deutet darauf hin, daß es dazu nicht hätte kommen müssen. Aber das ist eben das Wesen der kapitalistischen Wirklichkeit – sie ist imperialistisch.

This listing of tendencies of response within the novel is necessarily brief. Similarly, a history of literary criticism could be written, identifying its origins within the matrix of the poem, its exteriorizing serialization and the resolution of its subsequent crisis through state subsidy by its implantation into the university structure, making it an adjunct of tenure. Such a history would begin with a definition of the function of literary criticism as the separation of the self-consciousness of the activity of the poem from the poem itself. It would locate the necessity for this separation in the repressive element of the serialization of language as it moves into a capitalist period. It would explore in depth the role of literary criticism in a capitalist society as the creation of a "safe" and "official" matrix through its self-restriction of the object of inquiry to a small number of works identified as the national literature. It would study the optical illusion of literary criticism in the clarity of the essay form, in which the contradictions of its existence such as would be revealed through inarticulations, redundancies and non-sequiturs are subsumed by the tautological form, rendered invisible rather than resolved. Finally it would study the existence of counter-tendencies within literary criticism as well, specifically the anarchic works of literary theory created by poets (e.g., the body of prose left by Charles Olson) and the recent trend in France toward literary criticism as an admitted art form (e.g., Roland Barthes).

Recognition of a capitalist mode of reality passed through the language and imposed on its speakers finally will require a thorough re-evaluation of the history, form and function of the poem. This is a task of almost limitless dimension, for the matrix of the poem is not only the point of origin for the historical phenomena of the novel and literary criticism, it returns to the very social function of the arts, a dual function: for the group, art interiorizes its consciousness by the ordering (one could call it "tuning") of individual sense perceptions; for the individual, be it artist or consumer, art provides him or her with experiences of that dialectical con-

Diese Liste der Reaktionstendenzen im Bereich des Romans ist notwendigerweise kurz. Gleichermaßen könnte man eine Geschichte der Literaturkritik schreiben, indem man ihre Wurzeln innerhalb der Matrix des Gedichts lokalisiert, ihre sich veräußerlichende Serialisierung darlegt, sowie die Lösung ihrer darauffolgenden Krise durch staatliche Subventionierung in Form ihrer Verpflanzung in die Universitätsstruktur, wodurch sie zu einem Attribut der Daueranstellung eines Hochschullehrers gemacht wurde. Eine solche Geschichte würde mit einer Definition der Funktion von Literaturkritik als der Trennung der Selbstreflexion der Gedicht-Aktivität vom Gedicht selbst beginnen. Sie würde die Notwendigkeit für diese Trennung im repressiven Element der Serialisierung der Sprache während des Übergangs in die Zeit des Kapitalismus ansiedeln. Sie würde eingehende Untersuchungen anstellen zur Rolle der Literaturwissenschaft in einer kapitalistischen Gesellschaft, einer Rolle, die darin besteht, eine 'sichere' und 'offizielle' Matrix zu schaffen, und zwar durch die Selbstbeschränkung hinsichtlich des Untersuchungsgegenstandes auf eine kleine Zahl von Werken, die als die Nationalliteratur identifiziert werden. Sie würde die optische Illusion der Literaturkritik anhand der Klarheit der Textsorte Aufsatz studieren, bei der die Widersprüche ihrer Existenz, die sonst durch undeutliche Formulierungen, Redundanzen und unlogische Schlußfolgerungen entlarvt würden, in der tautologischen Form aufgehen, eher unsichtbar gemacht als aufgelöst werden. Schließlich würde sie die Existenz von Gegentendenzen auch innerhalb der Literaturkritik unter die Lupe nehmen, insbesondere die anarchischen literaturtheoretischen Werke, die von Lyrikern geschaffen wurden (z.B. das von Charles Olson hinterlassene Prosawerk), und den neuen französischen Trend zur Literaturkritik als einer etablierten Kunstform (z.B. Roland Barthes).

Die Erkenntnis, daß es einen kapitalistischen Wirklichkeitsmodus gibt, der die Sprache durchdringt und ihren Sprechern aufgezwungen wird, wird schließlich eine grundlegende Neubewertung der Geschichte, Form und Funktion des Gedichts nötig machen. Dies ist eine Aufgabe von schier endlosem Ausmaß, denn die Matrix des Gedichts ist nicht nur der Ausgangspunkt für die historischen Phänomene Roman und Literaturkritik, sie bringt einen auch zurück zu der eigentlichen gesellschaftlichen Funktion der Künste, einer Doppelfunktion: für die Gruppe bewirkt die Kunst eine Internalisierung des Gruppenbewußtseins durch Ordnung (man könnte sie 'Abstimmung' nennen) individueller Sinneswahrnehmungen; das Individuum, ob Künstler oder Konsument, versorgt die Kunst mit Erfahrungen jenes dialektischen

sciousness in which subject and object, self and other, individual and group, unite. Since it is precisely this dialectic consciousness which capitalism seeks to repress through the serialization of the individual (for it is by such consciousness that we know the overdetermination of the objects of our world by the capitalist mode of production), the fine arts in general function as deformed counter-tendencies within the dominant capitalist reality. Such is the history of the poem.

Every major western poetic movement has been an attempt to get beyond the repressing elements of capitalist reality, toward a whole language art, much in the same manner as Stein, Joyce or Hemingway, discussed above. Typically, they have been deformed at the outset by the very condition of existing within the confines of the dominant reality. The dream narratives of surrealism could never hope to go beyond the narrative fetish, as hopelessly trapped within the fetish as "socialist realism." The entire projective tendency, from Pound to Robert Kelly, attempts to rediscover a physical ordering of the language, but posits that order not within the language but within individuals (individualism is the codification of serialized man), operating on the metaphoric equation of a page as scored text. The recent non-referential formalists, such as Clark Coolidge and Robert Grenier, frontally attack referentiality, but only through negation by specific context. To the extent that negation is determined by the thing negated, they too operate within the referential fetish.

It is the function of dialectical process to not merely explain the social origin and underlying structure of phenomena, but to ground it in the present social fact of class struggle so as to indicate appropriate courses of action. Quite clearly capitalism has its own mode of reality which is passed through the language and imposed on its speakers. The social function of the language arts, especially the poem, place them in an important position to carry the class struggle *for* consciousness to the level *of* consciousness. It is clear that one cannot change language (or consciousness) by fiat: the French have only succeeded in limiting their

Bewußtseins, wo Subjekt und Objekt, das Selbst und das Andere, der Einzelne und die Gruppe verschmelzen. Da der Kapitalismus genau dieses dialektische Bewußtsein zu unterdrücken sucht, indem er das Individuum serialisiert (denn durch ein solches Bewußtsein erkennen wir erst die Überdeterminierung von Gegenständen unserer Welt durch die kapitalistische Produktionsweise), haben die schönen Künste im allgemeinen die Funktion von deformierten Gegentendenzen innerhalb der dominanten kapitalistischen Wirklichkeit. Dies ist die Geschichte des Gedichts.

Jede wichtige westliche Lyrik-Strömung war ein Versuch, über die unterdrückerischen Elemente der kapitalistischen Wirklichkeit hinauszugehen und zu einer Gesamt-Sprach-Kunst zu gelangen, auf ziemlich genau dieselbe Art und Weise wie die oben besprochenen Stein, Joyce oder Hemingway. Üblicherweise wurden sie schon von Anbeginn an deformiert, und zwar bereits durch den Umstand, daß sie sich innerhalb der Grenzen der dominanten Realität befanden. Die Traumerzählungen des Surrealismus durften nie darauf hoffen, über den narrativen Fetisch hinauszugehen, waren sie doch ebenso hoffnungslos im Fetisch gefangen wie der 'sozialistische Realismus'. Die gesamte projektivistische Richtung, von Pound bis Robert Kelly, versucht eine physische Ordnung der Sprache wiederzuentdecken, siedelt aber diese Ordnung nicht innerhalb der Sprache, sondern im Individuum an (Individualismus ist die Kodifizierung des serialisierten Menschen) und arbeitet mit der metaphorischen Gleichsetzung einer Text-Seite mit einer Partitur. Die non-referentiellen Formalisten jüngerer Zeit, wie Clark Coolidge und Robert Grenier, greifen Referentialität frontal an, aber nur mittels Negierung durch bestimmte Kontexte. In dem Maße, in dem da eine Negierung durch den negierten Gegenstand bestimmt wird, operieren auch sie innerhalb des referentiellen Fetischs.

Die eigentliche Funktion eines dialektischen Prozesses besteht nicht allein darin, den gesellschaftlichen Ursprung und die zugrundeliegenden Strukturen von Phänomenen zu erklären, sondern darin, sie in der gegenwärtigen gesellschaftlichen Gegebenheit des Klassenkampfes zu verankern, um angemessene Handlungsmöglichkeiten aufzuzeigen. Der Kapitalismus hat ganz offensichtlich seinen eigenen Realitätsmodus, der die Sprache durchdringt und ihren Sprechern aufgezwungen wird. Die gesellschaftliche Funktion der Sprach-Künste, insbesondere des Gedichts, versetzt diese in den Stand, und das ist wichtig, den Klassenkampf *um* das Bewußtsein auf die Ebene *des* Bewußtseins zu heben. Natürlich kann man Sprache (oder Bewußtsein) nicht per Dekret verändern: den Franzosen ist es nur gelungen, ihr

vocabulary. First there must be a change in the mode and control of production of material life.

By recognizing itself as the *philosophy of practice in language*, poetry can work to search out the preconditions of post-referential language within the existing social fact. This requires (1) recognition of the historic nature and structure of referentiality, (2) placing the issue of language, the repressed element, at the center of the program, and (3) placing the program into the context of conscious class struggle. Such poetry will take as its motto the words of Marx's *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*:

> The social revolution . . . cannot draw its poetry from the past, but only from the future.

[Note: this essay is dedicated to the English Department of the University of California, Berkeley, whose professors were never able to explain the *why* of literature, and to the California prisoners, 1972-6, whose subjective perception of time under the indeterminate sentence led me beyond the borders of my cultural understanding.]

A Hundred Posters No. 14, 1977

Vokabular zu begrenzen. Zuerst muß es eine Veränderung im Modus und in der Herrschaft über die Produktion der materiellen Lebensbedingungen geben.

Sobald sie sich als *Sprachanwendungsphilosophie* erkennt, kann sich die Lyrik daran machen, die Vorbedingungen post-referentieller Sprache innerhalb der vorliegenden gesellschaftlichen Gegebenheiten herauszufiltern. Dies setzt voraus: (1) das Erkennen der historischen Natur und Struktur der Referentialität, (2) daß das Problem der Sprache, das unterdrückte Element, in den Mittelpunkt des Programms gestellt wird, und (3) daß das Programm in den Kontext des bewußten Klassenkampfes gestellt wird. Eine solche Lyrik wird als Motto die Worte aus Marx' *Der achzehnte Brumaire von Louis Bonaparte* führen:

> Die soziale Revolution ... kann ihre Poesie nicht aus der Vergangenheit schöpfen, sondern nur aus der Zukunft.

[Anmerkung: Dieses Essay ist der Englischen Abteilung der Universität von Kalifornien in Berkeley gewidmet, deren Professoren nie in der Lage waren, das *warum* der Literatur zu erklären, und den Kalifornischen Häftlingen, 1972-6, deren subjektive Zeitwahrnehmung angesichts von Haftstrafen unbestimmter Länge mich über die Grenzen meines kulturellen Verständnisses hinausführte.]

Übersetzt von Peter Tischer

Charles Bernstein

STRAY STRAWS AND STRAW MEN

1. 'I look straight into my heart & write the exact words that come from within. The theory of fragments whereby poetry becomes a grab bag of favorite items—packed neatly together with the glue of self-conscious & self-consciously epic composition, or, lately, homogenized into one blend by the machine of programmatic form—is a diversion. The eye is not split open in such work. There are structures—edifices—wilder than the charts of rivers, but they are etched by making a path not designing a garden.'

'Natural: the very word should be struck from the language.'

' . . . but what the devil *is* the human?'

2. Ron Silliman has consistently written a poetry of visible borders: a poetry of shape. His works are composed very explicitly under various conditions, presenting a variety of possible worlds, possible language formations. Such poetry emphasizes its medium as being constructed, rule governed, everywhere circumscribed by grammar & syntax, chosen vocabulary: designed, manipulated, picked, programmed, organized, & so an artifice, artifactual—monadic, solipsistic, homemade, manufactured, mechanized & formulaic at some points: willful.

3. Work described as this may discomfort those who want a poetry primarily of personal communication, flowing freely from the inside with the words of a natural rhythm of life, lived daily. Perhaps the conviction is that poetry not be made by fitting words into a pattern but by the act of actually letting it happen, *writing*, so that that which is 'stored within pours out' without reference to making a point any more than to making a shape. The thing is not to create programs to plug words into but to eliminate such imposed interferences.

Charles Bernstein

FLÜCHTIGE STROHHALME UND STROHMÄNNER

1. „Ich sehe geradewegs in mein Herz & schreibe genau die Worte auf, die aus dem Innern kommen. Die Theorie der Bruchstücke, durch die die Lyrik zum Sammelsurium von beliebten Versatzstücken wird — fein säuberlich zusammengehalten durch den Leim bewußter & bewußt epischer Komposition oder, in letzter Zeit, durch die Mechanik der programmatischen Form zu einer homogenen Mischung verrührt — ist ein Irrweg. Das Auge wird einem in einer solchen Arbeit nicht aufgerissen. Es gibt sehr wohl Strukturen — Gebäude —, die wilder als Karten von Flußläufen sind, aber die werden einradiert, indem man einen Pfad anlegt, nicht einen ganzen Garten".

„Natürlich: schon das Wort sollte aus der Sprache entfernt werden".

„ . . . aber was zum Teufel *ist* das Menschliche?"

2. Ron Silliman hat konsequent eine Lyrik der sichtbaren Grenzen verfaßt: eine Lyrik der Form. Seine Arbeiten werden ganz ausdrücklich unter verschiedenen vorgegebenen Bedingungen komponiert, und sie präsentieren eine Vielfalt möglicher Welten, möglicher Sprachbildungen. Eine solche Lyrik betont ihr Medium als ein konstruiertes, regelgeleitetes, überall von Grammatik & Syntax, von ausgewähltem Vokabular definiertes: entworfen, manipuliert, ausgesucht, programmiert, organisiert & somit ein Kunsterzeugnis, ein Artefakt — monadisch, solipsistisch, selbstgemacht, hergestellt, bisweilen mechanisiert & formelhaft: gewollt.

3. Ein Werk, das so beschrieben wird, könnte denjenigen Unbehagen bereiten, die eine Lyrik wollen, die in erster Linie aus persönlicher Kommunikation besteht, die frei aus dem Innern herausströmt, mit den Worten eines natürlichen, täglich gelebten Lebensrhythmus. Dahinter steht vielleicht die Überzeugung, daß Lyrik nicht aus Wörtern gemacht werden soll, die man in ein Schema einpaßt, sondern dadurch, daß man sie wirklich geschehen läßt, *schreibend*, so daß das, „was innen gespeichert ist, herausfließt", ohne Bezug auf eine Aussage, die man machen oder eine Form, die man erzielen möchte. Es geht dabei nicht darum, Programme zu entwerfen, in die man Worte einsetzen kann, sondern darum, solche aufgezwungenen Störungen zu beseitigen.

An influence of work that appears to be of this (other) type is the sanctification of something that gets known as its honesty, its directness, its authenticity, its artlessness, its sincerity, its spontaneity, its personal expressiveness; in short, its 'naturalness'. (As the pastoral was once the natural & likewise the romantic.)

I would point out to Bernadette Mayer's *Memory* as a work that seems rooted in some of these ('natural') assumptions as well as to much of Kerouac. In a different way, & the look of the work is the measure of how different, Frank O'Hara's poetry is relevant. The achievement of these three poets has much to do with how they have fronted these assumptions.

4. Personal subject matter & a flowing syntax, whatever those descriptions mean to a particular writer, are the key to the natural look. (Though it needs to be said that the variety of writing that relies on some sense of natural for its inspiration & domain is infinite.)

5. The sexual, for example, has much the pull of the natural. For some it poses as the most intimate subject matter. Others have it as the energy that drives their writing, or else its source.

Edward Dahlberg (sexistly) describes Word as Cock. 'Masculine fiery particles', 'motions of will', he says, animate the great writing of the past. He rebukes American literature for not being grounded in the Flesh, describing it as stagnant, dehumanized, & frigid. 'Esoteric artificers' & 'abstruse technicians', our writers—Poe, Dickinson, Thoreau, Hawthorne, Melville & those before & after—have led away from 'the communal song of labor, sky, star, field, love.'

6. There is also an attraction toward looking for the natural in 'direct experience', both in terms of recording the actual way objective reality is perceived (the search for the objective) & making the writing a recording instrument of consciousness.

'This work I experience as an instance of the writer's fantasy & imagination & vision & not as a construction. I feel immersed in it. It seems seamless to me. I

Der Einfluß von Arbeiten, die von dieser (anderen) Art zu sein scheinen, schlägt sich nieder in der Glorifizierung von etwas, das man ihre Ehrlichkeit zu nennen pflegt, ihre Direktheit, ihre Authentizität, ihre Kunstlosigkeit, ihre Aufrichtigkeit, ihre Spontaneität, ihre subjektive Ausdruckskraft; kurz gesagt, ihre 'Natürlichkeit'. (Wie das Pastorale einst das Natürliche war & ebenso das Romantische.)

Ich möchte auf Bernadette Mayers Buch *Memory* hinweisen als ein Werk, das in einigen dieser ('natürlichen') Voraussetzungen zu gründen scheint, ebenso wie auf vieles von Kerouac. In anderer Weise, & das Aussehen des Werkes zeigt, wie sehr anders, ist Frank O'Haras Lyrik hier relevant. Was diese drei Dichter erreicht haben, hat viel damit zu tun, wie sie sich zu diesen Voraussetzungen gestellt haben.

4. Persönliche Thematik & eine fließende Syntax, was immer diese Bezeichnungen für einen bestimmten Schriftsteller bedeuten, sind der Schlüssel zum natürlichen Aussehen. (Obwohl man sagen muß, daß die Vielfalt der Literatur, die ihre Inspiration & Domäne aus irgendeinem Konzept des Natürlichen bezieht, unendlich ist.)

5. Das Sexuelle zum Beispiel hat viel von der Anziehungskraft des Natürlichen. Für einige stellt es den intimsten Gegenstand dar. Für andere ist es die Energie, die ihr Schreiben antreibt, oder dessen Wurzel.

Edward Dahlberg beschreibt (in sexistischer Weise) WORT als SCHWANZ. „Männliche feurige Partikel", „Bewegungen des Willens", sagt er, beleben die großen Schriften der Vergangenheit. Er tadelt die amerikanische Literatur dafür, daß sie nicht im FLEISCHLICHEN wurzelt, und beschreibt sie als abgestanden, entmenschlicht & frigide. Als „esoterische Kunststrukteure" & „abstruse Techniker" haben unsere Schriftsteller — Poe, Dickinson, Thoreau, Hawthorne, Melville & die davor & danach — vom „gemeinsamen Gesang von Arbeit, Himmel, Stern, Feld, Liebe" weggeführt.

6. Es ist auch verlockend, das Natürliche in der 'direkten Erfahrung' zu suchen, und zwar sowohl durch das Aufzeichnen des tatsächlichen Wahrnehmungsvorgangs angesichts der gegenständlichen Realität (die Suche nach dem Objektiven) & dadurch, daß das Schreiben zu einem Aufzeichnungsinstrument des Bewußtseins gemacht wird.

„Diese Arbeit erfahre ich als ein Beispiel für die Phantasie des Autors & seine Vorstellungskraft & die Weite seines Blicks & nicht als eine Konstruktion. Ich

am carried along by it. The experience is present to me. Shifts in tone, place occur as inevitable sequences: inevitable because they cohere, because they allow me to experience them, because they seem to happen.'

7. 'Technical artifice' they scream, as if poetry doesn't demand a technical precision. ('That poetry is an art, an art with technique, with media, an art that must be in constant flux, a constant change of manner.') Technicians of the human.

8. A sign of the particularity of a piece of writing is that it contains itself, has established its own place, situates itself next to us. We move up close, stare in, & see a world. It has moving parts, accountable & unaccountable recurrences, a particular light a heavy dense odor. 'But can I actually experience it?' Yes. But it reveals the conditions of its occurrence at the same time as it is experienced. So I don't feel a part of it as much as facing it. . . . Of course at times you forget. All of a sudden a few hours, a week, flash by before you actually notice, & you say to yourself 'how the time slips—'

9. '*Next* to us the grandest laws are continually being executed. *Next* to us is not the workman whom we have hired, with whom we love so well to talk, but the Workman whose work we are.'

Next to. Fronting the world with a particular constellation of beliefs, values, memories, expectations; a culture; a way of seeing, mythography; language. But we are 'beside ourselves in a sane way' for what is beside us is also ourselves. At the same time in & beside.—The signs of language, of a piece of writing, are not artificial constructions, mere structures, 'mere naming. They do not sit, deanimated, as symbols in a code, dummies for things of nature they refer to; but are, of themselves, of ourselves, whatever is such. 'Substance.' 'Actuality.' 'Presence.' The very plane through which we front the world, by which the world is.

habe das Gefühl, völlig darin aufzugehen, nirgends hängenzubleiben. Ich werde davon fortgetragen. Die Erfahrung ist mir gegenwärtig. Die Abfolge von Tonwechseln, Ortswechseln wirkt unvermeidlich: unvermeidlich deshalb, weil sie zusammenhängen, weil sie es mir ermöglichen, sie zu erfahren, weil sie sich wirklich zu ereignen scheinen".

7. „Technisch und künstlich", schreien sie, als ob Lyrik nicht nach technischer Präzision verlangte. („Daß Lyrik eine Kunst ist, eine Kunst mit Technik, mit Medien, eine Kunst, die ständig im Fluß sein muß, in einem ständigen Wechsel des Stils.") Techniker des Menschlichen.

8. Ein Zeichen für die Besonderheit eines Stücks Literatur ist, daß es sich selbst enthält, sich seinen eigenen Platz geschaffen hat, daß es sich in nächste Nähe zu uns begibt. Wir rücken zu ihm hin, starren hinein & sehen eine Welt. Sie hat sich bewegende Teile, erklärbare & unerklärbare Rekurrenzen, ein besonderes Licht, einen schweren, intensiven Duft. „Aber kann ich sie tatsächlich erfahren?" Ja. Aber sie offenbart die Bedingungen ihres Erscheinens zur selben Zeit, zu der man sie erlebt. Deshalb fühle ich mich nicht als Teil von ihr, sondern fühle, daß ich ihr gegenüber stehe. . . . Natürlich vergißt man das manchmal. Ganz plötzlich fliegen ein paar Stunden, eine Woche an einem vorbei, bevor man sie wirklich wahrnimmt & man sagt sich: „Wie die Zeit vergeht — "

9. „Direkt *neben* uns werden ständig die großartigsten Gesetze wirksam. *Neben* uns steht nicht der Arbeiter, den wir angestellt haben, mit dem wir so gerne reden, sondern der ARBEITER, dessen Arbeit wir sind".

Neben. Der Welt mit einer bestimmten Konstellation von Überzeugungen, Werten, Erinnerungen, Erwartungen gegenübertreten; einer Kultur; einer Sehweise, Mythographie; Sprache. Aber wir sind „nebendraus auf eine gesunde Art", denn was außer uns ist, sind auch wir selbst. Zugleich darin & daneben. — Die Zeichen der Sprache, eines Textes, sind keine künstlichen Konstruktionen, bloße Strukturen, 'bloßes Bezeichnen'. Sie stehen nicht, entseelt, wie Symbole eines Codes, Dummys für Dinge aus der Natur, auf die sie sich beziehen; sondern sind, aus sich selbst heraus, aus uns heraus, was immer so ist. 'Substanz'. 'Realität'. 'Präsenz'. Eben die Ebene, durch die hindurch wir die Welt konfrontieren, durch die die Welt existiert.

10. Compare/ these two views/ of what/ poetry/ is.

In the one, an instance (a recording perhaps) of reality/ fantasy/ experience/ event is presented to us through the writing.

In the other, the writing itself is seen as an instance of reality/ fantasy/ experience/ event.

11. Another example.

The santification of the natural comes up in terms of 'voice' & has been extended by various excursions into the oral. On the one hand, there is the assumption that poetry matures in the location of 'one's own voice' which as often as not is no more than a consistency of style & presentation. 'The voice of the poet' is an easy way of contextualizing poetry so that it can be more readily understood (indiscriminately plugged into) as listening to someone talk in their distinctive manner (i.e., listen for the person beyond or underneath the poem); but this theatricalization does not necessarily do the individual poem any service & has the tendency to reduce the body of a poet's work to little more than personality. (This contrasts with that major preoccupation in American poetry—the investigation of the grammar of talking, of speech, both by traditional poetic technique &, lately, by tape transcription.) On the other hand, there is a growing use of voice in a variety of sound poetry. Some performance & audiotape works use voice as essentially a vocabulary to be processed by techniques such as cut-up, consonant & vowal intonation, simultaneity, etc. Others, searching for the 'natchuralness' of an oral liturgy we've lost, & influenced by tribal & religious & bardic—communal—poetic practice, make use of vocalizations related to the human breath (e.g., chanting & other assorted organic sounding tones).—Voice is a possibility for poetry not an essence.

12. I am not making a distinction, there is no useful distinction to be made here, between making the poem a subject or an object. Nor is it necessary to choose up among the personal desire to communicate, tell what has been seen, share a way of seeing, transmit some insight, irony, or simply give a feeling for texture.

10. Vergleiche/ diese beiden Ansichten/ dessen, was/ Lyrik/ ist.

In der einen wird uns ein Fall (eine Aufnahme vielleicht) von Realität/ Phantasie/ Erfahrung/ Ereignis durch das Geschriebene vermittelt.

In der anderen wird das Geschriebene selbst als ein Fall von Realität/ Phantasie/ Erfahrung/ Ereignis gesehen.

11. Ein weiteres Beispiel.

Die Glorifizierung des Natürlichen tritt im Zusammenhang mit der 'Stimme' auf & ist durch verschiedene Vorstöße in das Orale hinein ausgeweitet worden. Einerseits gibt es die Hypothese, daß Lyrik am Ort 'der eigenen Stimme' reift, was meist nur eine Stimmigkeit von Stil & Präsentation bedeutet. 'Die Stimme des Dichters' ist eine einfache Art, Lyrik zu kontextualisieren, so daß sie leichter aufgefaßt (wahllos eingeschaltet) werden kann als ein Zuhören: nämlich jemandem bei seiner individuellen Art zu reden zuzuhören (d.h. auf die Person hinter oder unter dem Gedicht zu lauschen); aber diese Theatralisierung erweist dem einzelnen Gedicht nicht unbedingt einen Dienst & hat die Tendenz, das Korpus der Arbeiten eines Dichters auf wenig mehr als Persönlichkeit zu reduzieren. (Dies steht im Gegensatz zu jener Hauptbeschäftigung in der amerikanischen Lyrik — der Untersuchung der Grammatik des Sprechens, der Sprache, sowohl durch traditionelle poetische Technik & neuerdings durch Transkriptionen von Bandaufnahmen.) Andererseits nimmt die Verwendung der Stimme in verschiedenen Arten von Klanglyrik zu. Einige Performance- & Tonband-Arbeiten verwenden die Stimme hauptsächlich als Wortschatz, der mit Hilfe von Techniken wie Schnitt, Konsonant- und Vokalintonation, Gleichzeitigkeit etc. verarbeitet wird. Andere, die nach der 'Natüührlichkeit' einer oralen Liturgie suchen, die wir verloren haben, & die von einer Stammes- & religiösen & bardisch-gemeinschafts-poetischen Praxis beeinflußt sind, benutzen Verstimmlichungen, die mit dem menschlichen Atem etwas zu tun haben (z.B. Sprechgesang & diverse andere organisch klingende Töne). — Die Stimme ist eine Möglichkeit für die Lyrik, nicht der Kern.

12. Ich treffe keine Unterscheidung, man kann hier keine hilfreiche Unterscheidung treffen, zwischen einer Sicht des Gedichtes als Subjekt oder als Objekt. Nicht notwendig ist auch die Wahl zwischen den persönlichen Wünschen zu kommunizieren, zu erzählen, was man gesehen hat, eine Sichtweise mit anderen zu teilen, Einsicht, Ironie, oder einfach ein Gefühl für Textbeschaffenheit zu vermitteln.

What I want to call attention to is that there is no natural writing style; that the preference for its supposed manifestations is simply a preference for a particular look to poetry & often a particular vocabulary (usually perceived as personal themes); that this preference (essentially a procedural decision to work within a certain domain sanctified into a rite of poetry) actually obscures the understanding of the work which appears to be its honoured bases; & especially that the cant of 'make it personal' & 'let it flow' are avoidances—by mystification—of some very compelling problems that swirl around truthtelling, confession, bad faith, false self, authenticity, virtue, etc.

13. The considerable achievement of Frank O'Hara is to have a form of poetry largely within the domain of the personal. Note, however, that O'Hara's word 'personism' is not 'personalism'; it acknowledges the work to be a fronting of another *person*—another mind, if you will, as much as another nature. O'Hara's work *proposes* a domain of the personal, & not simply *assuming* it, fully works it out. His remarkable use of voice, for example, allows, through a musing whimsy in that voice, for fantasy as wild as any surrealist imagines, contained, still, within his proposed boundaries.

14. There is no automatic writing. It is a claim that has had to be made to the detractors of modernism again & again (an early article by B. F. Skinner attacked 'Stein's little secret') & must now be made another time to avoid accepting as a value an analysis generated out of misunderstanding & animosity.

Not that the followers of the natural, or the organic, or the personal, would necessarily have work that looks automatic. But it seems to me that this is at the heart of the strongest claim to natural spontaneous writing—the impulse to record or transcribe the movements & make-up of one's consciousness. The modernist as-

Worauf ich aufmerksam machen möchte, ist, daß es keinen natürlichen Schreibstil gibt; daß die Bevorzugung seiner angenommenen Manifestationen lediglich die Bevorzugung eines bestimmten Aussehens von Lyrik ist & oft eines besonderen Vokabulars (gewöhnlich als persönliche Thematik wahrgenommen); daß diese Vorliebe (im wesentlichen eine prozedurale Entscheidung dafür, innerhalb eines bestimmten Bereiches zu arbeiten, der zu einem Ritus der Lyrik geweiht worden ist) in Wirklichkeit das Verständnis des Werkes erschwert, das seine ehrenwerte Grundlage zu sein scheint; & besonders, daß die Slogans „mach's persönlich" & „laß es fließen" nur dazu dienen, — durch Mystifikation — einige sehr drängende Problemstrudel im Kontext von Wahrheitswiedergabe, Beichte, Unaufrichtigkeit, falschem Selbst, Authentizität, Tugend etc. zu umschiffen.

13. Die beachtliche Leistung Frank O'Haras ist es, eine Form von Lyrik geschaffen zu haben, die weitgehend im Bereich des Persönlichen liegt. Zu beachten ist jedoch, daß O'Haras Wort „personism" nicht „Personalismus" bedeutet; der Begriff erkennt an, daß das Werk sich einer anderen *Person* stellt — einem anderen Geist, wenn man so will, ebenso wie einer anderen Natur. O'Haras Werk *stellt* einen Bereich des Persönlichen *vor & setzt* ihn nicht einfach *voraus*, sondern arbeitet ihn voll aus. Sein bemerkenswerter Gebrauch der Stimme, zum Beispiel, ermöglicht durch etwas Launisch-Grüblerisches in dieser Stimme Phantasien, wie sie sich ein Surrealist nicht wilder ausdenken mag, die aber dennoch durch seine selbstgesetzten Grenzen zusammengehalten werden.

14. Ein automatisches Schreiben gibt es nicht. Seine Existenz mußte gegenüber den Verunglimpfern des Modernismus immer wieder behauptet werden (ein früher Artikel von B.F. Skinner griff „Steins kleines Geheimnis" an) & muß es auch jetzt wieder, um zu verhindern, daß eine Interpretation, die aus Mißverständnis & Feindseligkeit resultiert, als gültig akzeptiert wird.

Nicht, daß die Anhänger des Natürlichen oder des Organischen oder des Persönlichen notwendigerweise Arbeiten geschaffen hätten, die 'automatisch' aussehen. Aber mir scheint, daß dies dem stärksten Anspruch auf natürliches, spontanes Schreiben zugrunde liegt — der Impuls, die Bewegungen & den Aufbau des eigenen Bewußtseins aufzuzeichnen oder zu transkribieren. Die modernistische An-

sumption. What's to note is that in practice, projectively, that impulse transposes itself to something like a search for a method of 'syntacticalizing consciousness,' i.e., ordering one's consciousness into language; as if consciousness existed prior to—aside from—language & had to be 'put into' it; as if consciousness were not itself a syntacticalization—a syntaxophony.

Every phrase I write, every juxtaposition I make, is a manifestation of using a full-blown language: full of possibilities of meaning & impossibilities of meaning. It can't be avoided. Whatever comes out comes out on account of a variety of psychological dispositions, personal experiences, & literary preoccupations & preconceptions. The best of the writing that gets called automatic issues from a series of choices as deliberate & reflected as can be.

15. Whatever gets written gets written in a particular shape, uses a particular vocabulary & syntax, & a variety of chosen techniques. Whether its shape, syntax & vocabulary result from an attraction (or ideological attachment to) the organic & spontaneous, or to some other look, it is equally chosen. Sometimes this process takes place intuitively or unconsciously (the pull of influence comes in here since somewhere in the back of the mind are models for what looks natural, personal, magical, mystical, spontaneous, automatic, dreamlike, confessional, didactic, shocking). Sometimes it is a very conscious process. Any way, you're responsible for what turns up. Free association, for example, is no more inherently 'natural' than cutting up: & neither is in any sense 'random.' One technique may be used because a decision is made to use subconscious material. Another may be used to limit the vocabulary of the poem to words not self-generated. In either case, various formal decisions are made & these decisions shape the work.

16. Okay, given that, it's given, is it possible to continue under conditions set up before? Or is everything, every instance, a new decision at each moment? & reck-

nahme. Bemerkenswert ist, daß sich in der Praxis, projektiv, dieser Impuls in etwas wie eine Suche nach einer Methode zum 'Syntaktizieren des Bewußtseins' verwandelt, d.h. zum Überführen des eigenen Bewußtsein in Sprachstruktur; als ob Bewußtsein vor — außerhalb — der Sprache existierte & 'in sie übersetzt' werden müßte; als ob Bewußtsein nicht an sich eine Syntaktizierung wäre — eine Syntaxophonie.

Jeder Satz, den ich schreibe, jede Gegenüberstellung, die ich formuliere, ist eine Manifestation des Gebrauchs einer vollentwickelten Sprache: voller Bedeutungsmöglichkeiten & Bedeutungsunmöglichkeiten. Das ist nicht zu vermeiden. Was immer herauskommt, kommt heraus aus einer Vielfalt psychologischer Dispositionen, persönlicher Erfahrungen & literarischen In-Beschlag-Genommenseins & literarischer Voreingenommenheiten. Die besten literarischen Werke, die 'automatisch' genannt werden, sind Produkte einer Serie von Entscheidungen, die so bewußt und überlegt wie nur möglich getroffen werden.

15. Alles, was geschrieben wird, wird in einer besonderen Form geschrieben, benutzt ein besonderes Vokabular & eine besondere Syntax & eine Vielfalt ausgewählter Techniken. Ob seine Form, Syntax & Vokabular aus der Anziehungskraft des Organischen & Spontanen (oder einer ideologischen Neigung dazu) resultieren, oder einer anderen Richtung, sie sind in jedem Fall ausgewählt. Manchmal findet dieser Prozeß intuitiv oder unbewußt statt (der Einfluß-Sog kommt hier herein, da wir irgendwo im Hinterkopf Modelle haben für das, was natürlich, persönlich, magisch, mystisch, spontan, automatisch, traumartig, bekenntnishaft, didaktisch, schockierend aussieht). Manchmal ist es ein sehr bewußter Prozeß. Jedenfalls ist man verantwortlich für das, was dabei herauskommt. Freie Assoziation, zum Beispiel, ist an sich nicht 'natürlicher' als Schnitt und Montage; & keines von beiden ist in irgendeinem Sinn 'zufällig'. Eine Technik wird vielleicht benutzt, weil man sich entschieden hat, unterbewußtes Material zu benutzen. Eine andere könnte benutzt werden, um den Wortschatz des Gedichtes auf Wörter zu begrenzen, die nicht von einem selbst stammen. In jedem Fall werden verschiedene formale Entscheidungen getroffen, & diese Entscheidungen formen das Werk.

16. Okay, wenn wir davon ausgehen, daß wir hiervon ausgehen können, ist es dann möglich, unter Bedingungen, die vorher aufgestellt wurden, weiterzumachen? Oder ist alles, jeder Fall, zu jedem Zeitpunkt eine neue Entscheidung? & indem es unge-

lessly charging forward it appears to copy some other thing, or to be beholding, or under. What happens when the images cease, when there are no more images confronting the eye of imagination & still the signs, the written traces of activity continue to be produced. Music sounds. It too must pass. A syntactical exploration of consciousness becomes very explicitly the concern, so imbedded even in a subject matter of boundaries & possible worlds, that it ceases to be, or only diverts. The subject matter simply all that is inside, given rhythm different cadences, the punctuation in typing of each letter as separate unit, the propulsion of a comma. Is it possible, for example, to allow typographical errors, mistypings, to remain integral? Typing itself then becoming a condition. It becomes part of the temptation. Or perhaps it's just my fear that when I tap what I find inside myself I will find that it is empty & insist that the scratchings must account for something.

17. Writing necessarily consists of attaching numerous bits & pieces together in a variety of ways. & it comes to a point where you feel any composition is an artifice & a deceit. & the more natchural the look the more deceptive. That any use of language outside its function of communicating in speaking is a falsehood (cf. Laura Riding). Or even, that language itself—everywhere conditioning our way of seeing & meaning—is an illusion (as if there were some thing outside language!)

Or take it this way: I want to just write—let it come out—get in touch with some natural process—from brain to pen—with no interference of typewriter, formal pattern. & it can seem like the language itself—having to put it into words—any kind of fixing a version of it—gets in the way. That I just have this thing inside me—silently—unconditioned by the choices I need to make when I write—whether it be to write it down or write on. So it is as if language itself gets in the way or expressing this thing, this flow, this movement of consciousness.

But there are no thoughts except through language, we are everywhere seeing through it, limited to it but not by it. Its conditions always interpose themselves: a particular set of words to choose from (a vocabulary), a way of processing those words (syntax, grammar): the natural conditions of language. What pulses, pushes,

stüm vorwärts stürmt, scheint es etwas anderes zu imitieren oder zu betrachten oder sich ihm zu unterwerfen. Was passiert, wenn die Bilder aufhören, wenn keine Bilder mehr das Auge der Imagination konfrontieren & immer noch die Zeichen, die geschriebenen Spuren von Aktivität, produziert werden. Musik klingt. Auch sie muß vergehen. Eine syntaktische Erforschung des Bewußtseins wird sehr explizit zum Anliegen, so eingebunden in ein Thema der Grenzen & möglichen Welten, daß sie aufhört zu existieren oder nur ablenkt. Das Thema ist einfach alles, was darin steckt, ein vorgegebener Rhythmus und unterschiedliche Kadenzen, die Pausen beim Tippen jeden Buchstabens als getrennte Einheit, der Antrieb eines Kommas. Kann man zum Beispiel zulassen, daß typographische Fehler, Tippfehler, als integrale Elemente stehen bleiben? Das Tippen selbst wird dann zu einer Bedingung. Es wird Teil der Versuchung. Oder vielleicht ist es nur meine Furcht, daß ich, wenn ich das anzapfe, was ich in mir selbst finde, merke, daß es leer ist & ich darauf bestehe, daß das Gekritzel etwas bedeuten muß.

17. Schreiben besteht notwendigerweise aus dem Zusammenfügen kleiner Teile auf verschiedene Arten, & es gibt einen Punkt, an dem man fühlt, daß jede Komposition ein Kunst-strukt ist & eine Täuschung, & je 'natüührlicher' das Aussehen, desto trügerischer. Daß jeder Gebrauch von Sprache außerhalb ihrer Kommunikationsfunktion beim Sprechen eine Unwahrheit ist (siehe Laura Riding). Oder sogar, daß die Sprache selbst — die überall unsere Art zu sehen und Bedeutung zu schaffen konditioniert — eine Illusion ist (als ob es etwas außerhalb der Sprache gäbe!).

Oder man sehe es so: Ich will nur schreiben — es herauskommen lassen — eine Verbindung zu einem natürlichen Prozeß bekommen — vom Gehirn zur Feder — ohne Störung durch Schreibmaschine, formales Muster. & es mag einem vorkommen, als würde die Sprache selbst — das InWortesetzenMüssen — jede Art des Erstellens einer Version davon — zum Hindernis werden. Daß ich dieses Etwas eben in mir habe — still — nicht konditioniert durch die Auswahl, die ich treffen muß, wenn ich schreibe — ob es nun ums Hinschreiben oder ums Darüberschreiben geht. Es ist also, als ob die Sprache selbst ein Hindernis beim Ausdrücken dieses Etwas, dieses Flusses, dieser Bewegung des Bewußtseins sei.

Aber es gibt keine Gedanken außer durch die Sprache, wir sehen überall durch sie, sind auf sie beschränkt, aber nicht durch sie beschränkt. Ihre Bedingungen stellen sich immer wieder dazwischen: eine bestimmte Menge von Wörtern zur Auswahl (ein Wortschatz), eine Art, diese Wörter zu verarbeiten (Syntax, Grammatik):

is energy, spirit, anima, dream, fantasy: coming out always in form, as shape: these particulars, 'massed at material bottoms' in hum of this time—here, now—these words, this syntax & rhythm & shape. The look of the natural as constructed, programmatic—artful—'lying words' as the most abstract, composed or formal work.

18. There is no natural look or sound to a poem. Every element is intended, chosen. That is what makes a thing a poem. Modes cannot be escaped, but they can be taken for granted. They can also be meant.

Work like Silliman's explicitly acknowledges these conditions of poetry, language, by explicitly intending vocabulary, syntax, shape, etc.; an acknowledgement which is the actual prerequisite of authenticity, of good faith. The allure of the spontaneous & personal is cut here by the fact of wordness: reproducing not so much the look of the natural as the conditions of nature—autonomy, self-sufficiency. In this light, a work like Mayer's *Memory* can be seen to be significant not on account of its journal-like look alone but also on account of its completely intended, complex, artifactual style. Heavy, dense, embedded. 'The essential thing is to build a world.' Energy & emotion, spontaneity, vocabulary, shape—all are elements of that building. It is natural that there are modes but there is no natural mode.

Open Letter 3: 2, 1977

die natürlichen Bedingungen von Sprache. Was pulsiert, treibt, ist Energie, Geist, Anima, Traum, Phantasie: es kommt immer geformt, als Form heraus: diese Einzelheiten, 'auf materiellem Boden massiert', im Klang dieser Zeit — hier, jetzt — diese Wörter, diese Syntax & dieser Rhythmus & diese Form. Das Aussehen des Natürlichen als konstruiert, programmatisch — kunstvoll — 'lügende Worte' als das abstrakteste, komponierteste oder formalste Werk.

18. Ein Gedicht hat weder ein natürliches Aussehen noch einen natürlichen Klang. Jedes Element ist beabsichtigt, ausgewählt. Das ist es, was aus irgendetwas ein Gedicht macht. Stil läßt sich nicht vermeiden, aber man kann ihn als selbstverständlich hinnehmen. Er kann auch beabsichtigt sein.

Arbeiten wie die von Silliman erkennen diese Bedingungen von Lyrik, Sprache, dadurch bewußt und explizit an, daß sie ausdrücklich Wortschatz, Syntax, Form etc. einsetzen; ein Anerkennen, das die tatsächliche Voraussetzung für Authentizität, für guten Glauben ist. Die Verlockung des Spontanen & Persönlichen wird hier durch die Tatsache der Sprachlichkeit durchkreuzt: nicht so sehr das Aussehen des Natürlichen als vielmehr die Bedingungen der Natur werden reproduziert — Autonomie, Selbstgenügsamkeit. In diesem Licht kann ein Werk wie Mayers *Memory* nicht allein wegen seines tagebuchartigen Aussehens, sondern auch wegen seines völlig gewollten, komplexen, artefaktischen Stils als bedeutend gesehen werden. Schwer, dicht, eingebettet. „Das Essentielle ist, eine Welt zu errichten". Energie & Gefühl, Spontaneität, Wortschatz, Form — all das sind Elemente dieses Gebäudes. Es ist natürlich, daß es Stile gibt, aber es gibt keinen natürlichen Stil.

Übersetzt von Gabriele Müller

Charles Bernstein

YOU

Time wounds all heals, spills through
with echoes neither idea nor lair
can jam. The door of your unfolding
starts like intervening vacuum, lush
refer to accidence or chance of
lachrymose fixation made
mercurial as the tors in crevice lock
dried up like river made the rhymes
to know what ocean were unkempt
or hide's detain the wean of
hide's felicity depend.

Charles Bernstein

DU

Zeit wundet alles Heilen, schwappt hindurch
mit Echos, die weder von Vorstellung noch Lager
zu blockieren sind. Die Tür deines Entfaltens
springt auf wie dazwischenfahrendes Vakuum, üppig
verweisen auf Akzidens oder Möglichkeit
tränenreicher Fixierung so
flüchtig wie die Kulme in Spalte ankern
ausgetrocknet wie Fluß die Reime machte
zu wissen, welcher Ozean zerzaust wäre
oder des Fells Zurückhalt, dessen Entwöhnung des
Fells Glückseligkeit abhänge.

Ü: G. Müller

Leslie M. Silko

IMITATION "INDIAN" POEMS

Since white ethnologists like Boas and Swanton first intruded into Native American communities to "collect" prayers, songs and stories, a number of implicit racist assumptions about Native American culture and literature have flourished. The first is the assumption that the white man, through some innate cultural or racial superiority, has the ability to perceive and master the essential beliefs, values and emotions of persons from Native American communities. (This assumption has been applied to non-white communities world-wide.) It is this assumption which, in 1927, allowed Oliver La Farge, New England born, Harvard educated, to write his novel, *Laughing Boy*, which won the Pulitzer Prize in 1929. The novel was written after La Farge spent a number of summer vacations doing ethnological field work on the Navajo Reservation.

I do not disagree with the fact that La Farge cared deeply for the Navajos, as well as for other Indian people; he not only had sincere intentions, he actively worked to "better the lot" of Indian people. But as an artist and a writer, La Farge fell victim to the assumption that he could write a novel centered in the consciousness of a Navajo man; a Navajo who by La Farge's own design, had grown up with almost no contact with white people.

In the summer of 1971, the Navajo students in a Southwestern Literature class at Navajo Community College concluded that *Laughing Boy* was entertaining; but, as an expression of anything Navajo, especially with relation to Navajo emotions and behaviour, the novel was a failure.[1] And, for the non-Navajo or the non-Indian, it is worse than a failure: it is a lie because La Farge passes off the consciousness and feelings of Laughing Boy as those of Navajo sensibility.

Fifty years later, this racist assumption is thriving; it flourishes among white poets and writers who romanticize their "power" as writers to inhabit souls and

Leslie M. Silko

PSEUDO-INDIANISCHE GEDICHTE

Seit der Zeit, als weiße Ethnologen wie Boas und Swanton erstmals in Gemeinschaften nordamerikanischer Ureinwohner eindrangen, um Gebete, Lieder und Geschichten zu 'sammeln', haben sich eine Reihe von implizit rassistischen Annahmen über Kultur und Literatur der nordamerikanischen Ureinwohner breitgemacht. Die erste Annahme besagt, daß der weiße Mann aufgrund irgendeiner angeborenen kulturellen oder rassischen Überlegenheit die Fähigkeit besitzt, die grundlegenden Glaubensinhalte, Werte und Gefühle von Menschen aus den Gemeinschaften nordamerikanischer Ureinwohner zu erkennen und beherrschen zu lernen. (Diese Annahme wurde beim Umgang mit nicht-weißen Gesellschaften auf der ganzen Welt zugrundegelegt.) Eben diese Annahme ermöglichte es dem in Neuengland geborenen, in Harvard ausgebildeten Oliver La Farge, 1927 seinen Roman *Laughing Boy* [Lachender Junge] zu schreiben, der 1929 den Pulitzerpreis gewann. Der Roman wurde geschrieben, nachdem La Farge einige Male seine Sommerferien mit ethnologischen Feldstudien im Navaho-Reservat verbracht hatte.

Ich bestreite nicht, daß La Farge die Navahos wie auch andere Indianer sehr am Herzen lagen; nicht nur, daß er aus redlichen Motiven handelte, er bemühte sich sogar aktiv, das 'Los' indianischer Menschen 'zu verbessern'. Als Künstler und Schriftsteller jedoch fiel La Farge der Annahme zum Opfer, daß er einen Roman schreiben könnte, der vom Bewußtsein eines Navaho-Mannes ausgeht; eines Navaho, der, so wie ihn La Farge selbst gestaltet hat, beinahe ohne Kontakt zu Weißen aufgewachsen ist.

Im Sommer 1971 befanden die Navaho-Studenten eines Kurses über die Literatur des Südwestens am Navaho Community College, daß *Laughing Boy* wohl unterhaltsam sei; als Ausdruck von etwas aus der Welt der Navahos aber, insbesondere Navaho-Gefühlen und -verhalten, sei der Roman mißlungen.[1] Und für jemanden, der kein Navaho oder kein Indianer ist, ist er etwas noch Schlimmeres: eine Lüge, denn La Farge tut so, als wären das Bewußtsein und die Emotionen von Laughing Boy etwas, das der Befindlichkeit der Navaho-Indianer entspricht.

Fünfzig Jahre danach steht diese rassistische Annahme hoch im Kurs; sie macht sich bei weißen Dichtern und Autoren breit, die ihre 'Gabe' romantisch verklären,

consciousness far beyond the realms of their own knowledge or experience. Not long ago, in an Albuquerque bookstore, I found William Eastlake's latest novel, hot off Viking press which also happens to be my publisher. The blurb on the bookcover said that Eastlake was "the only white man who knows enough about Indians" to say the "irreverent" things he says about Indians. Eastlake's "Indian" characters have as much relation to Navajos, as Topsy and Uncle Tom have to Blacks; what disturbs me more, is his presumption to speak for Navajos. In 1973, during a panel discussion in Tempe, Arizona, Eastlake rhapsodized about the good will and generosity of white traders operating trading posts on the Navajo Reservation. His ignorance was remarkable. Within a few months of Eastlake's "knowledgeable" remarks, the Federal Trade Commission filed a report indicating gross illegal conduct by white traders against Navajo people. So much for Bill Eastlake, knowledgeable white spokesman for the Navajos. . . .[2]

If you examine this notion that the writer has the "power" to inhabit any soul, any consciousness, you will find this idea restricted to the white man: the concept of a "universal consciousness" did not occur until sometime in the early Eighteenth century. Ask an older tribal person to attempt to recreate the thoughts and feelings of a white person, and they will tell you that they can't: they will tell you that they can describe *their* observations of whites, even probable responses in whites, but they will tell you they certainly will not pretend to know or understand what is going on *inside* those white people.

The second implicit racist assumption still abounding is that the prayers, chants, and stories weaseled out by the early white ethnographers, which are now collected in ethnological journals, are public property. Presently, a number of Native American communities are attempting to recover religious objects and other property taken from them in the early 1900's that are now placed in museums. Certainly, the songs and stories which were taken by ethnographers are no different. But, among white poets—Rothenberg and Snyder, to mention the most

sich als Autoren in Seelen und Bewußtseinsformen hineinversetzen zu können, die weit außerhalb der Reichweite ihres eigenen Wissens und ihrer eigenen Erfahrung liegen. Vor nicht allzulanger Zeit stieß ich in einem Buchladen in Albuquerque auf William Eastlakes jüngsten Roman, druckfrisch von Viking Press, wo zufällig auch meine eigenen Bücher erscheinen. Auf dem Umschlag stand zu lesen, Eastlake sei „der einzige Weiße, der genug von Indianern versteht", um die 'schonungslosen' Dinge zu sagen, die er über die Indianer sagt. Eastlakes 'Indianer'-Figuren haben mit Navahos gerade mal soviel zu tun wie Topsy und Uncle Tom mit den Schwarzen; noch mehr stört mich, daß er sich anmaßt, *für* die Navahos zu sprechen. Bei einer Podiumsdiskussion 1973 in Tempe, Arizona, sang er Lobeshymnen auf den guten Willen und die Großzügigkeit der weißen Händler, die die Handelsstationen im Navaho-Reservat unterhielten. Seine Ahnungslosigkeit war beachtlich. Innerhalb von wenigen Monaten nach Eastlakes 'kenntnisreichen' Bemerkungen legte die Bundeskommission für den Handel einen Bericht vor, der auf ernsthafte Gesetzesverstöße der weißen Händler gegenüber Navahos hinwies. Soviel zu Bill Eastlake, dem kenntnisreichen Fürsprecher der Navahos . . .[2].

Wenn man diese Vorstellung einmal genauer untersucht, daß der Autor die 'Gabe' hat, sich in jede beliebige Seele, in jedes Bewußtsein hineinzuversetzen, so stellt man fest, daß es diesen Gedanken nur für den weißen Mann gibt: die Idee von einem 'universellen Bewußtsein' kam erst irgendwann im frühen achtzehnten Jahrhundert auf. Man braucht nur ein älteres Stammesmitglied zu bitten, er solle versuchen, die Gedanken und Gefühle eines Weißen wiederzugeben, und er wird einem antworten, daß er das nicht kann: er wird sagen, daß er *seine* Eindrücke von den Weißen beschreiben kann, ja sogar wahrscheinliche Reaktionen bei Weißen, aber er wird einem versichern, daß er nicht so tun werde, als ob er wisse oder verstehe, was *in* diesen Weißen vor sich geht.

Die zweite implizit rassistische Annahme, die immer noch weit verbreitet ist, besagt, daß die Gebete, Gesänge und Geschichten, die von den frühen weißen Ethnographen listig zusammengehamstert wurden und die heute gesammelt in ethnographischen Zeitschriften erscheinen, öffentliches Eigentum sind. Zur Zeit versuchen etliche Stämme und Gruppierungen nordamerikanischer Ureinwohner, religiöse Gegenstände und sonstiges Eigentum zurückzuerlangen, die man ihnen Anfang dieses Jahrhunderts weggenommen hat und die heute in Museen ausgestellt sind. Ganz sicher besteht zwischen diesen Objekten und den Liedern und Geschichten, die von den Ethnographen mitgenommen wurden, kein Unterschied. Dennoch

prominent, the idea that these materials should be left to those tribes and their descendants is unthinkable. White poets cash in on the generosity which many tribes have and still practice; white poets delight in saying "Indians believe in sharing," and so they go on "sharing," collecting book royalties on plagiarized materials.

What is an "imitation" Indian poem? Almost certainly, it is a poem labeled by the white poet, a "translation." White poets use the term "translation" very loosely when applied to Asian or Native American material; few, if any of them, are conversant in the Asian or Native American languages they pretend to "translate." What they do is sit down and rearrange English transcriptions done by ethnologists and then call this a "translation."

In an interview in the Summer, 1975 issue of *The Chicago Review*, Louis Simpson said:

> I think that there are many kinds of Indian poems. There would be the poem which you wrote like an Indian, where you understood how he thought, his magic, his life, his values. Then there is the white man's Indian poem, in which, after all, the Indian is not just the Indian, he is a concept like the "noble savage" which the white man has had in his head for a long time.[3]

Simpson's views are interesting for a number of reasons. First, because they evidence that implicit racist assumption that a white man *can* think and feel whatever a Native American thinks and feels. Secondly, Simpson gives an insight into the white "Indian poems" which, along with Li Po "oriental" poems, began to emerge in the early sixties:

ist die Idee, daß dieses Material eben den Stämmen und ihren Nachfahren belassen werden sollte, für manche weiße Dichter – Rothenberg und Snyder, um die bekanntesten zu nennen – undenkbar. Weiße Dichter machen ihren Reibach mit der Großzügigkeit, die vielen Stämmen eigen ist und die sie immer noch an den Tag legen; „Indianer glauben ans Teilen", sagen weiße Dichter voll Begeisterung, und so „teilen" sie denn auch munter weiter, indem sie Buchtantiemen für plagiiertes Material kassieren.

Wann liegt ein pseudo-indianisches Gedicht vor? Fast immer dann, wenn ein Gedicht vom weißen Dichter als 'Übersetzung' bezeichnet wird. Weiße Dichter sind sehr locker im Gebrauch des Begriffs 'Übersetzung', wenn dieser sich auf asiatisches Quellenmaterial oder solches nordamerikanischer Ureinwohner bezieht; wenn überhaupt, dann sind nur wenige mit der asiatischen oder indianischen Sprache, die sie zu 'übersetzen' vorgeben, vertraut. In Wahrheit setzen sie sich nur hin und bereiten englischsprachige Transkriptionen auf, die von Ethnologen erstellt wurden, und das nennen sie dann eine 'Übersetzung'.

In einem Interview in der Ausgabe der *Chicago Review* vom Sommer 1975 hat Louis Simpson gesagt:

> Ich glaube, daß es viele Arten von indianischen Gedichten gibt. Etwa das Gedicht, das man wie ein Indianer schreibt, wo man begreift, wie er denkt, seinen Zauber, sein Leben, seine Werte. Dann gibt es das Indianergedicht des weißen Mannes, in dem der Indianer letztlich nicht nur der Indianer ist; er ist da eine Vorstellung wie der 'edle Wilde', die der weiße Mann schon so lange im Kopf hat.[3]

Simpsons Ansichten sind aus einer ganzen Reihe von Gründen interessant. Zunächst einmal, weil sie ein Beleg sind für die implizit rassistische Annahme, daß ein weißer Mann tatsächlich genau das denken und fühlen *kann*, was ein amerikanischer Ureinwohner denkt und fühlt. Zweitens eröffnet uns Simpson einige Einsichten in die weißen 'Indianergedichte', die – zusammen mit Li Pos 'orientalischen' Gedichten – in den frühen Sechzigern aufkamen:

> [. . .] the new poems we were writing in the sixties were a literary construction. We were trying to use the Indian as a means of expressing our feeling about the repressed side of America that should be released. However, if I or anyone were to continue to write Indian poems, we should know more about Indians than we did. I was writing with sympathy and a historical sense of feeling, but to write about Indians you should in a sense become an Indian.[4]

Again, the unmitigated egotism of the white man, and the belief that he could "in a sense become an Indian." And finally, the reduction of Native American people to the grossest stereotype of all: the literary device.

But what about the white poets who are knowledgeable, sympathetic, who "feel deeply," who "identify" with belief and values of many Native American communities? What about the white poets with Indian friends, surely these special few have "earned" their poetic license to write white "Indian" poems? The answer is complicated.

Above all else, the old people have taught us to value the truth. I value the truth. We are taught to remember who we are: our ancestors, our origins. We must know the place we came from because it has shaped us and continues to make us who we are.

In contrast, the Anglo-American attitude for the past two hundred years has been to cast off familial and geographic ties; to "go West, young man," to change identities as easily as changing shoes. And so, in the early sixties, young white Americans travelled to Japanese monasteries, or studied books of Native American "lore" in an attempt to remake themselves, and to obliterate their white, middle-class ancestry and origins. It was with the attempt to cultivate a "new" sensibility and "new" consciousness that imitation "Indian" poems, and "orientalism" in American poetry began to appear.

> [...] die neuen Gedichte, die wir in den Sechzigern schrieben, waren literarische Konstrukte. Wir versuchten, den Indianer als Mittel zu benutzen, um unseren Gefühlen gegenüber der unterdrückten Seite Amerikas, die befreit werden sollte, Ausdruck zu verleihen. Sollte aber ich oder sonst jemand weiterhin Indianergedichte schreiben wollen, so sollten wir mehr über Indianer wissen als damals. Zu jener Zeit schrieb ich aus Sympathie und aus einer Art Geschichtsgefühl, aber um über Indianer zu schreiben, sollte man gewissermaßen zum Indianer werden.[4]

Schon wieder die um nichts verringerte Egozentrik des weißen Mannes und der Glaube, daß er „gewissermaßen zum Indianer werden" könnte. Und schließlich die Reduzierung der nordamerikanischen Ureinwohner auf das gröbste Stereotyp überhaupt: das literarische Vehikel.

Was aber ist mit denjenigen weißen Dichtern, die sich auskennen, die mitfühlen, die 'tief empfinden', die sich mit dem Glauben und den Werten vieler Gemeinschaften amerikanischer Ureinwohner 'identifizieren'? Was ist mit den weißen Dichtern mit indianischen Freunden, sicherlich haben diese wenigen Auserwählten sich doch ihre dichterische Freiheit 'verdient', weiße 'indianische' Gedichte zu schreiben? Die Antwort ist kompliziert.

Die Älteren haben uns gelehrt, die Wahrheit über alles zu stellen. Für mich ist Wahrheit von hohem Wert. Man lehrt uns, stets daran zu denken, wer wir sind: unsere Ahnen und unsere Ursprünge. Wir müssen den Ort kennen, von dem wir herstammen, weil er uns geformt hat und uns auch weiter zu dem macht, was wir sind.

Im Gegensatz dazu bestand die anglo-amerikanische Einstellung während der zurückliegenden zweihundert Jahre darin, sich von familiären und geographischen Bindungen zu lösen; „gen Westen, junger Mann", zu ziehen, seine Identität wie ein Paar Schuhe zu wechseln. Und daher pilgerten dann junge weiße Amerikaner in den frühen Sechzigern zu japanischen Klöstern oder beschäftigten sich mit Büchern voller 'Weisheiten' der nordamerikanischen Ureinwohner, das Ganze ein Versuch, sich selbst neu zu erschaffen, ihre weiße bürgerliche Herkunft und ihre Abstammung auszulöschen. Genau zeitgleich mit eben diesem Versuch, eine 'neue' Sensibilität und ein 'neues' Bewußtsein heranzubilden, kamen die pseudo-indianischen Gedichte und der 'Orientalismus' in der amerikanischen Lyrik auf.

Ironically, as white poets attempt to cast-off their Anglo-American values, their Anglo-American origins, they violate a fundamental belief held by the tribal people they desire to emulate: they deny the truth; they deny their history, their very origins. The writing of imitation "Indian" poems then, is pathetic evidence that in more than two hundred years, Anglo-Americans have failed to create a satisfactory identity for themselves.

Y'Bird, 1977

Ironischerweise verletzen weiße Dichter, wenn sie versuchen, ihre anglo-amerikanischen Werte, ihre anglo-amerikanischen Ursprünge abzustreifen, ausgerechnet einen grundlegenden Glaubenssatz jener Stammesvölker, die sie eigentlich nachahmen wollen: sie leugnen die Wahrheit; sie leugnen ihre Geschichte, ja sogar ihre Ursprünge. Das Schreiben von pseudo-indianischen Gedichten ist also ein trauriger Beleg dafür, daß es die Anglo-Amerikaner in zweihundert Jahren nicht geschafft haben, eine annehmbare Identität für sich selbst zu schaffen.

Übersetzt von Peter Tischer

Leslie M. Silko

WHEN SUN CAME TO RIVERWOMAN

June 10, 1973

that time
in the sun
beside the Rio Grande.

voice of the mourning dove
calls
long ago long ago
remembering the lost one
remembering the love.

Out of the dense green
eternity of springtime
willows rustle in the blue wind
timeless
the year unknown
unnamed.

The muddy fast water
warm around my feet
you move into the current slowly

brown skin thighs
deep intensity
flowing water.

Your warmth penetrates
yellow sand and sky.
Endless eyes shining always
for green river moss
for tiny water spiders.

Leslie M. Silko

ALS SONNE ZU FLUSSFRAU KAM

10. Juni 1973

damals
im Sonnenschein
am Rio Grande

Stimme der Trauertaube
ruft
lange her lange her
in Erinnerung an den Verlorenen
in Erinnerung an die Liebe.

Aus dem dichten Grün heraus
Ewigkeit des Frühlings
Weiden rascheln im blauen Wind
zeitlos
das Jahr unbekannt
namenlos.

Das schlammige, schnelle Wasser
warm um meine Füße
du gleitest langsam in den Strom

braune Haut Schenkel
tiefe Eindringlichkeit
fließendes Wasser.

Deine Wärme durchdringt
gelben Sand und Himmel.
Endlose Augen ewig leuchtend
für grünes Flußmoos
für winzige Wasserspinnen.

Crying out the dove
will not let me forget
it is ordained
in swirling brown water
and it carries you away,
my lost one
my love,
the mountain.
man of Sun
came to riverwoman
and in the sundown wind
he left her
to sing
for rainclouds swelling in the northwest sky
for rainsmell on pale blue winds
from China

Ein Schrei der Taube
läßt mich nicht vergessen
es ist vorherbestimmt
im strudelnd braunen Wasser
und es trägt dich fort,
meinen Verlorenen
meine Liebe,
den Berg.

Sonnenmann
kam zu Flußfrau
und im Abenddämmerwind
verließ er sie
und sang
für regenschwangere Wolken am nordwestlichen Himmel
für Regengeruch auf fahlen blauen Winden
aus China

Ü: P. Tischer

Anmerkungen

(Die mit Asterisk versehenen Anmerkungen stammen vom Übersetzer oder Herausgeber.)

zu Reznikoff, A Talk with ... / Ein Gespräch mit ...

1* In der ausgelassenen Passage spricht Reznikoff über seine Dramen und seinen jüdischen Hintergrund.

zu Levertov, Some Notes on ... / Einige Bemerkungen ...

1 See, for instance, some of the forgotten poets of the early 20's—also, some of Amy Lowell—Sandburg—John Gould Fletcher. Some Imagist poems were written in "free verse" in this sense, but by no means all. [Siehe beispielsweise manche Texte der vergessenen Dichter der frühen 20er Jahre — auch manches von Amy Lowell — Sandburg — John Gould Fletcher. Einige imagistische Gedichte waren in diesem Sinne in 'freien Versen' verfaßt, doch längst nicht alle.]

2 Edward Dahlberg, as quoted by Charles Olson in "Projective Verse," *Selected Writings* (New York: New Directions, 1966).

zu Blaser, The Stadium of the Mirror/ Das Spiegel-Stadion

1* Jacques Lacan spricht vom „stade du miroir"; Blasers davon ausgehendes Wortspiel über „stadium" („Stadion", jedoch mit der Konnotation „Stadium") läßt sich nur unvollkommen wiedergeben.

zu Snyder, The Politics of ... / Die Politik der ...

1* Ein Nutznießer der Heimstätten-Förderungsgesetze ab 1862, die es den US-Bürgern erlaubten, eine bestimmte Fläche bundeseigenen Landes im Westen gegen geringe Gebühr zu erwerben, wenn sie darauf siedelten und es eine bestimmte Zeit lang landwirtschaftlich nutzten.

2* In der ausgelassenen Passage setzt sich Snyder anhand der von Jerome Rothenberg und Dennis Tedlock gegründeten ethnopoetischen Zeitschrift *Alcheringa* mit der Diskrepanz zwischen Anspruch und praktischer Effizienz von Intellektuellen und Künstlern etwa bei der Bekämpfung des kulturellen Genozids auseinander und zeigt vor allem am Beispiel der brasilianischen Indianer die Realität des Völkermordes auf.)

3 Ruth Underhill, *Singing for Power* (Berkeley: U. of California P., 1968), p. 7.

4 H. T. Odum, *Environment, Power, and Society* (N.Y.: 1974), p. 172.

5 Lewis Thomas, *The Lives of a Cell* (N.Y.: Viking Press, 1974) pp. 27-28.

6 Carlos Castaneda, *Tales of Power* (N.Y.: Simon & Schuster, 1974), p. 285.

zu Ginsberg, Improvised Poetics / Improvisierte Poetik

1 Allen Ginsberg, "New York to San Fran," *Airplane Dreams* (S.F.: City Lights-Anansi House, 1969), p. 11 — hereafter cited as [im folgenden zitiert als] *Dreams*.

2 *Dreams*, p. 22 - Being filled with drumbeats and total
orchestra shaking Ascensions
Crane'd've come to Forever
If he could —

3 Hart Crane, *The Bridge* (viii-Atlantis)

4 Allen Ginsberg, "TV Baby Poem," *Planet News* (S.F.: City Lights, 1968), p. 15 — hereafter cited as [im folgenden zitiert als] *News*.

5 Michael R. Aldrich, "Footprints In The Snow," *The Nassau Lit. Mag.*, (Feb. 1964), pp. 4-31.

6 "Portland Coliseum," *News*, pp. 102, 103.

7 Robert Creeley [with Allen Ginsberg], "Contexts of Poetry," ed. George Butterick, *Audit*, V, 1 (Sept. 1968).

8 "Wichita Vortex Sutra," *News*, p. 110.

9 Allen Ginsberg, "Middle of a Long Poem on 'These States'," *TV Baby Poems* (London: Cape Golliard, 1967).

10 *Evergreen Review*, Oct. '67

11 "Wichita Vortex Sutra," *News*, pp. 123, 124.

12 Ezra Pound, *Ezra Pound at Spoleto* (N.Y.: Applause Prod., Inc., SP411m, 1968).

13 Ezra Pound, *Con Usura* [Canto XLV] (Scrittori Su Nastro II, Università degli Studi di Milano, EP 1V6001B, 1958).

14 William Blake, "Songs of Innocence [The Little Black Boy]."

15 William Blake, *Songs of Innocence and Experience*, tuned by Allen Ginsberg (N.Y.: MGM-Verve FTS-3083 [Side 1, Band 4], 1970).

16 Charles Olson, "PROJECTIVE VERSE," *Selected Writings of Charles Olson*, ed. Robert Creeley (N.Y.: New Directions, n.d.), p. 19 —
Let me put it baldly. The two halves are:
the HEAD, by way of the EAR, to the SYLLABLE
the HEART, by way of the BREATH, to the LINE

17 Jack Kerouac, "The Art of Fiction XLI," *Paris Review*, No. 43 (Summer, 1968), pp. 60-105.

18 "PROJECTIVE VERSE"

19 According to the New Directions ed. first printed in *Poetry* N.Y. No. 3 (1950). [Der New Directions-Ausgabe zufolge erstmals abgedruckt in *Poetry* N.Y. No. 3 (1950).]

20 Published as *Empty Mirror* (N.Y.: Totem/Corinth, 1961).

21 *New American Poetry 1948-1960*, ed. Donald Allen (N.Y.: Grove Press, 1960); reprints essay "Notes On *Howl and Other Poems*," pp. 414-418).

22 "Sunflower Sutra," *Howl*, p. 28.

23 Allen Ginsberg, "Kaddish," *Kaddish and Other Poems* (S.F.: City Lights, 7th ed., 1967), p. 7.

24 "Wichita Vortex Sutra," *News*, p. 127.

25 Paul Carroll, *The Poem In Its Skin* (Chicago: Follet/Big Table, 1968), p. 101.

26 Boustrophedon, writing as the cow turns: line 1 from left to right, line 2 from right to left, line 3 from left to right, etc. ... [Bustrophedon, sich wendend wie der Ochse beim Pflügen, Zeile 1 von links nach rechts, Zeile 2 von rechts nach links, Zeile 3 von links nach rechts etc. ...]

27 *News*, p. 93.

28 This piece of mythical anthropologic data is adapted after gossip heard from Harry Smith's lips, possibly a hippie bull-roarer (Churinga) re-invented in Western eternal dream time. See A.P. Elkin, *The Australian Aborigines* (N.Y.: Doubleday-Anchor, 1964), pp. 185-189 — A.G. [Diese mythisch-anthropologische Information beruht auf einer Anekdote aus Harry Smiths Mund, wobei es sich möglicherweise um ein Hippie-Regenholz (Churinga) handelt, wiedererfunden in abendländisch-ewiger Traumzeit.]

29 Allen Ginsberg, "Returning North of Vortex." *Partisan Review* (Fall 1970).

30 Ictus means struck, as with a lance (or foot?)—also remember 'a foot is to kick with'—Charles Olson. [Ictus bedeutet getroffen, z.B. mit einer Lanze (oder einem Fuß?) — merke außerdem 'ein Fuß ist zum Treten da'.]

31 'As the old Egyptian devotee sings, dances and perhaps plays some musical instrument before his God ...'—Sydney Lanier, *Science of English Verse* (N.Y.: Charles Scribners & Sons, 1920), p. 265. ['Wie der alte ägyptische Gläubige singt, tanzt und vielleicht irgendein musikalisches Instrument vor seinem Gott spielt ...']

zu Baraka, I Love Music

1* John Coltrane, amerikanischer Jazz-Saxophonist. Die in der Übersetzung beibehaltenen englischen Ausdrücke sind größtenteils Titel von Musikstücken, an denen Coltrane beteiligt war.

2* Charlie Parker, amerikanischer Saxophonist.

zu Ashbery, Fairfield Porter

1* *Les précieuses ridicules* [Die lächerlichen Preziösen], Komödie von Molière.

zu Bly, Leaping up... / Aufsprung zur ...

1* "Die Diktatoren", Übersetzung von Erich Arendt; Pablo Neruda, *Der große Gesang* (Darmstadt u. Neuwied: Luchterhand, 1984), S. 254f.

zu Silliman, Disappearance of ... / Verschwinden der ...

1 Noam Chomsky, *Reflections on Language* (Pantheon, 1975), p. 128.

2 Henri Yaker, Humphrey Osmond and Frances Cheek, eds., *The Future of Time: Man's Temporal Environment* (Doubleday Anchor Books), 1971.

3 Jerome Rothenberg, ed., *Shaking the Pumpkin: Traditional Poetry of the Indian North Americas*, (Doubleday Anchor Books, 1971), p. 341.

4 Richard S. Sylvester, ed., *The Anchor Anthology of Sixteenth Century Verse* (Doubleday Anchor Books, 1974), p. 69.

5 Ernst Fischer, in collaboration with Franz Merek, *The Essential Marx*, translated by Anne Bostok (The Seabury Press, 1970), pp. 152-153.

6 Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, translated by G.E.M. Anscombe (Macmillan Publishers, 1953), p. 48.

7 Bertrand H. Bronson, *Printing as an Index of Taste in Eighteenth Century England* (New York Public Library, 1958), p. 17

8 Jack Burnham, *The Structure of Art*, rev. ed., (Braziller, 1973).

9* In Thomas Pynchons *Gravity's Rainbow* [dt. *Das Ende der Parabel*].

10 Fredric Jameson, *Marxism and Form: Twentieth Century Dialectical Theories of Literature* (Princeton University Press), 1971.

zu Silko, Imitation "Indian" Poems / Pseudo-indianische Gedichte

1 I was an instructor at Navajo Community College during two summer sessions (1971 and 1972) and during one full year from Fall of 1972 through May of 1973. [Ich habe zwei Semester-Kurse (1971 und 1972) und ein ganzes akademisches Jahr — Herbst 1972 bis Mai 1973 — am Navajo Community College unterrichtet.]

2 The panel discussion took place during a meeting of the Coordinating Council of Literary Magazine's November, 1973 meeting held in Tempe, Arizona. Also sitting on the panel was Frank Waters. I was there, and there were other persons who heard Eastlake expound these "facts." My husband worked for the Navajo legal services organization which alerted the Federal Trade Commission to the widespread and grossly illegal practices of white traders in their dealings with Navajos. [Die Podiumsdiskussion fand 1973 anläßlich einer Tagung des Coordinating Council of Literary Magazines (Koordinationsrat der Literatur-Zeitschriften) in Tempe, Arizona, statt. Ebenfalls auf dem Podium saß Frank Waters. Ich war dort, und andere Leute, die hörten, wie Eastlake diese 'Tatsachen' darlegte. Mein Mann arbeitete damals für die Navaho-Rechtshilfeorganisation, die die Bundeskommission für den Handel auf die verbreiteten und grob illegalen Praktiken von weißen Händlern in ihrem Umgang mit den Navahos aufmerksam machte.]

3 *The Chicago Review* 27: 1 (Summer 1975), "A Conversation With Louis Simpson", interviewed by Lawrence R. Smith (pp. 99-109); p. 105

4 *Ibid.*

Die Autoren und Autorinnen

John Ashbery (geb. 1927) lebte nach seinem Studium zehn Jahre in Frankreich, wo er seine Karriere als Kunstkritiker begann, die er danach in New York fortsetzte. Seit 1974 ist er Universitätsprofessor, derzeit am Bard College. Von seinen zahlreichen Lyrikbänden brachte ihm *A Tennis Court Oath* (1975) den meisten Ruhm; es gewann den Pulitzerpreis, den National Book Award und den National Book Critics Circle Award.

Amiri Baraka, bis 1966 **LeRoi Jones** (geb. 1934), studierte an der Howard University. Zunächst der weißen Literaturszene der Ostküste verbunden und Herausgeber der Avantgardezeitschrift *Yugen*, wandte er sich in den 1960ern der radikalen Bewegung des Black Nationalism zu, konvertierte zur 'Nation of Islam', gründete das 'Black Arts Repertory Theatre' in Harlem und schrieb politische Theaterstücke, darunter *Dutchman* (1964), Romane, Kurzgeschichten und Essays.

Charles Bernstein (geb. 1950) stammt aus New York und studierte in Harvard bei dem Philosophen Stanley Cavell. Neben zahlreichen Lyrikbänden hat er auch theoretische Studien veröffentlicht und war Mitherausgeber der Zeitschrift *L=A=N=G=U=A=G=E*. Er lehrt als Literaturprofessor an der State University of New York, Buffalo.

Robin Blaser (geb. 1925) schloß sein Studium in Berkeley ab, wo er mit Robert Duncan und Jack Spicer im Zentrum der San Franciscoer Lyrikbewegung stand. 1966 ging er an die Simon Fraser University, Vancouver, Kanada, wo er bis 1986 wirkte, als Repräsentant der Westküsten-Szenen beider Länder. Viele seiner Gedichte sind in *The Holy Forest* (1993) gesammelt.

Robert Bly (geb. 1926) stammt aus dem ländlichen Minnesota, wo er auch heute wohnt. Nach seinem Studium in Harvard lebte er von Übersetzungen und Lesungen seiner Lyrik. 1966 gründete er die Bewegung 'American Writers Against the Vietnam War'; auch sein Gedichtband *The Light Around the Body* (1967) spiegelt sein Engagement. Als Herausgeber der Zeitschrift *The Fifties* (danach *The Sixties* usw.) schuf er sich und der von ihm vertretenen Literatur ein Sprachrohr.

Robert Creeley (geb. 1926) lebte einige Zeit in Europa, bevor er 1954 ans Black Mountain College ging; seine Freundschaft und sein Briefwechsel mit Olson gehören zu den wichtigsten der Nachkriegsliteratur. Seit 1966 lehrt er an der State University of New York, Buffalo, und wurde 1992 Poeta Laureatus des Staates New York. Neben zahlreichen Gedichtbänden (seine *Collected Poems 1945-1975* erschienen 1982) veröffentlichte er auch erzählende Prosa und Essays.

Ed Dorn (geb. 1929) studierte u.a. am Black Mountain College. Seine sozialkritisch-satirische, Mythos und Geschichte des amerikanischen Westens thematisierende Lyrik kulminierte in dem ursprünglich in vier Bänden erschienenen pseudoepischen Gedicht *Slinger* (1975); die 80er Jahre werden in *Abhorrences* (1990) porträtiert. Dorn lehrt an der University of Colorado.

Robert Duncan (1919-88) stammte aus Kalifornien, wo er auch den größten Teil seines Lebens verbrachte. Als Lehrer am Black Mountain College schlug er die Brücke zwischen den Dichterschulen der West- und Ostküste. Neben einer Reihe von Lyrikbänden (darunter *Bending the Bow*, 1968, wo er Mythos und Philosophie mit Vietnamkriegs-Kritik verbindet, und *Ground Work*, 1984 u. 1987, das z.T. frühere Seriengedichte fortsetzt) schrieb er eine unvollendet gebliebene Studie von H.D., mit der er vor allem das Interesse an Mythos und Tiefenpsychologie teilte.

Allen Ginsberg (geb. 1926) stammt aus Paterson, N.J. Nach dem Studium an der Columbia University wurde er mit Kerouac und William Burroughs ein führendes Mitglied der Beat-Bewegung. Reisen nach Asien vertieften sein Interesse an fernöstlichen Lehren. *Howl and Other Poems* (1956) wie auch seine weiteren, oft preisgekrönten Gedichtbände und seine öffentlichen Auftritte etablierten ihn als Guru oder Bürgerschreck, in jedem Fall aber als eine literarische Zentralgestalt.

David Ignatow (geb. 1914), Sohn jüdischer Einwanderer, hat als Dockarbeiter, aber auch als Universitätsprofessor gearbeitet. Seine Gedichtsammlungen (etwa *New and Collected Poems 1970-1985*, 1986) spiegeln seine Erfahrungen mit den sozialen Bedingungen der Großstadt und sein humanitäres Engagement. Zugleich verbindet sein Werk Elemente der literarischen Schulen von W.C. Williams bis in die Nachkriegszeit; nicht umsonst wurde er 1980 Vorsitzender der 'Poetry Society of America' und erhielt 1975 den Bollingen-Preis.

Robert Kelly (geb. 1935) unterrichtet seit langem am Bard College. Als einer der produktivsten und in seiner Entwicklung dynamischsten amerikanischen Lyriker der letzten Jahrzehnte hat er nicht nur eine Vielzahl von Gedichtbänden vorgelegt, darunter das lange Gedicht *Loom* (1975) und *Not This Island Music* (1987), sondern auch Wesentliches zur theoretischen Diskussion über Lyrik beigetragen. In jüngerer Zeit schreibt Kelly auch Kurzgeschichten.

Jack Kerouac (1922-69), Sohn frankokanadischer Einwanderer, traf die anderen Hauptfiguren der Beat-Bewegung als Student an der Columbia University. Viele seiner Freunde tauchen — leicht fiktionalisiert — in seinen autobiographischen Romanen auf, von denen *On the Road* (1957) ein bleibendes Dokument für das Lebensgefühl und die rastlose (für Kerouac letztlich selbstzerstörerische) Lebensweise der Beats wurde. Weniger seine Gedichte als seine Improvisations-Ästhetik machten ihn auch für die Entwicklung der Lyrik bedeutsam.

Denise Levertov (geb. 1923), Tochter eines anglikanischen Geistlichen russisch-jüdischer Herkunft und einer walisischen Mutter, wanderte erst 1948 aus England in die USA ein. Sie brachte ihren vielfältigen kulturellen Hintergrund in ihre Lehrtätigkeit an amerikanischen Universitäten, vor allem aber auch in ihre (oft politische, z.B. feministisch oder für die Dritte Welt engagierte) Lyrik ein. Die letzten ihrer vielen Gedichtbände (z.T. gesammelt in *Poems 1960-1967* und *Poems 1968-72*) zeigen ihr zunehmendes Interesse an religiöser Mystik.

W.S. Merwin (geb. 1927) studierte in Princeton und war ein Jahr lang in Mallorca Tutor des Sohnes des britischen Dichters Robert Graves; zur Universität hielt er jedoch Distanz. Er arbeitet als Übersetzer aus zahlreichen (auch fernöstlichen) Sprachen und hat in vielen Gegenden der Welt gelebt, zuletzt in Hawaii. Unter seinen Gedichtbänden wurde *The Carriers of Ladders* (1970) mit dem Pulitzerpreis ausgezeichnet.

Frank O'Hara (1926-66) studierte u.a. Musik und war bis zu seinem Unfalltod ein bedeutender Kunstkritiker und Kurator am Museum of Modern Art in New York. Noch stärker wirkte sich seine Verbindung zu Malern des 'Abstract Expressionism' auf seine Literaturkonzeption aus. Seine Bedeutung wurde erst durch die posthume Veröffentlichung seiner *Collected Poems* (1971) allgemein bekannt. Seine Kunstkritiken erschienen in *Art Chronicles 1954-1966* (1974).

Charles Olson (1910-70) stammte aus Massachusetts; Geschichte, Topographie, kulturelles Bewußtsein und soziale und ökonomische Verhältnisse des Städtchens Gloucester, wo er seit seiner Kindheit immer wieder lebte, wurden Gegenstand, Reibungspunkt und zentrale 'Figur' seiner Gedichtserie *The Maximus Poems* (gesammelt posthum 1983). Als letzter Rektor des Black Mountain College, dessen interdisziplinäre und kreative Ausrichtung er wesentlich prägte, und mit seinen ästhetischen und kulturkritischen Schriften wurde er zum wohl einflußreichsten amerikanischen Dichter nach W.C. Williams.

George Oppen (1908-84) lebte einige Jahre in Frankreich. 1931 wurde er Mitbegründer der Objectivist Press in New York, die auch seinen ersten Gedichtband veröffentlichte. In den späten 1930ern war er politischer Agitator für die kommunistische Partei; vor der Linkenhatz der McCarthy-Jahre floh er für acht Jahre nach Mexiko und arbeitete dort als Möbelschreiner. 1968 gewann er mit *Of Being Numerous* den Pulitzerpreis für Lyrik.

Charles Reznikoff (1894-1976) war Sohn von vor den Pogromen in Rußland geflohenen jüdischen Einwanderern und wuchs in New York auf — beide biographischen Aspekte wurden Gegenstand seiner Dichtung, z.B. in dem Zyklus *Testimony: The United States, 1885-1915* (entstanden bereits ab 1934, publiziert 1978/79) sowie seiner Gedichtsammlung *Holocaust* (1975).

Jerome Rothenberg (geb. 1931) unterrichtet an der University of California, San Diego. Seine Gedichtbände (u.a. *New Selected Poems*, 1986), Übersetzungen aus dem Deutschen, dem Hebräischen und mehreren Indianersprachen sowie seine Anthologien ethnischer Literaturen spiegeln sein Interesse an fremden Kulturen und am Problem der Überführung deren sprachlichen und mythologischen Reichtums in die *mainstream*-Literatur: Gegenstand der von ihm gegründeten *Ethnopoetics* und Teil seiner steten Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten.

Leslie Marmon Silko (geb. 1948) ist Laguna-Indianerin mit z.T. auch weißen und mexikanischen Vorfahren und wuchs in Laguna Pueblo (New Mexico) auf. Sie unterrichtet an der University of Arizona in Tucson. Sie wurde vor allem durch ihren Roman *Ceremony* (1977) und durch ihre Kurzgeschichten berühmt, begann jedoch als Lyrikerin. Die Themen Kulturkonflikt und Ethnozid, aber auch Fragen der Verbindung verschiedener kultureller Traditionen bestimmen ihr Werk; kulturelle Interferenz zeigt sich auch in der formalen Gestaltung.

Ron Silliman (geb. 1946) studierte und lebt in Kalifornien. Neben seiner literarischen Tätigkeit engagiert er sich für soziale und politische Reformbemühungen. Seine experimentelle *Language*-Lyrik orientiert sich z.T. an artifiziellen Vorgaben, z.B. bestimmten Zahlenfolgen oder der Verbindung von Abschnitt und Schreibdauer. Sein im Entstehen begriffenes Langgedicht *The Alphabet* erscheint seit 1983 und soll letztlich 26 Bände umfassen.

Gary Snyder (geb. 1930) studierte in Berkeley Anthropologie und ostasiatische Kulturen; 1956-64 lebte er überwiegend in Japan. Zen-Buddhismus und indianische Kulturtraditionen haben sein lyrisches Werk (etwa *Turtle Island*, 1974, das den Pulitzerpreis erhielt) ebenso beeinflußt wie ökologische Theorien. Seine Verbindung zu den Beats und seine Experimente mit alternativen Lebensformen haben ihn zu einer Leitfigur der Gegenkultur gemacht.

William Carlos Williams (1883-1963), Sohn eines englischen Vaters und einer karibischen Mutter baskisch-französisch-jüdischer Herkunft, studierte an der University of Pennsylvania und traf dort Pound und H.D. Seine medizinische Ausbildung komplettierte er in Leipzig. Bis ins hohe Alter war er praktischer Arzt in Rutherford, New Jersey — zwischen seiner medizinischen Praxis und seiner literarischen Tätigkeit (die neben Lyrik Romane, Kurzprosa, Dramen, Essays und autobiographische Schriften umfaßte) sah er eine enge Verbindung. Sein Langgedicht *Paterson* erschien 1946-58, *The Collected Poems* 1986/88.

Quellen- und Copyright-Angaben

Ashbery, "Fairfield Porter", aus: *Reported Sightings: art chronicles, 1957-1987*, by John Ashbery, hg. David Bergman (New York: Knopf, 1989), 313-317. "The Ice-Cream Wars", aus: *Selected Poems* (New York: Penguin Books, 1986), 242. Abdr. m. Genehmigung des Autors.

Baraka, "hunting is not those heads on the wall", aus: *Home: Social Essays* (New York: Morrow, 1966), 173-178. "I Love Music", aus: Amiri Baraka (LeRoi Jones) and Mira Baraka, *The Music: Reflections on Jazz and Blues* (New York: Morrow, 1987), 47-48. Abdr. m. Genehmigung von Sterling Lord Literistic, Inc. Copyright © 1987 by Amiri Baraka.

Bernstein, "Stray Straws and Straw Men", aus: Bruce Andrews and Charles Bernstein, *The L=A=N=G=U=A=G=E Book* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984), 39-45. Abdr. m. Genehmigung des Verlags und des Autors. "You", aus: *"Language" Poetries. An Anthology*, hg. Douglas Messerli, (New York: New Directions, 1987), 155. Abdr. m. Genehmigung des Autors.

Blaser, "The Stadium of the Mirror", aus: *Image Nations 1-12* (London: Ferry Press, 1974), 53-67. "Image-Nation 6 (epithalamium", aus: *The Holy Forest* (Toronto: Coach House Press, 1993), 119. Abdr. m. Genehmigung des Autors.

Bly, "Leaping Up into Political Poetry. *An Essay.*", aus: *Talking all Morning*, (Ann Arbor: University of Michigan Press), 95-105. "Waking From Sleep", aus: *Selected Poems* (New York: Harper & Row), 1986, 44. Abdr. m. Genehmigung des Autors.

Creeley, "Was That a Real Poem or Did You Just Make It up Yourself?", aus: *Collected Essays* (Berkeley: University of California Press, 1989). "A Form of Women", aus: *The Collected Poems of Robert Creeley, 1945-1975* (Berkeley: University of California Press, 1982), 152-153. Abdr. m. Genehmigung des Verlags.

Dorn, "What I See in *The Maximus Poems*", aus: Allen/Tallman, Hgg., *Poetics of the New American Poetry* (New York: Grove Press, 1973), 293-307. Abdr. m. Genehmigung des Autors.

Duncan, "Ideas of the Meaning of Form", aus: Allen/Tallman, Hgg., *Poetics of the New American Poetry* (New York: Grove Press, 1973), 195-211. Abdr. m. Genehmigung des Literary Estate of Robert Duncan. "Often I Am Permitted to Return to a Meadow", aus: Robert Duncan, *The Opening of the Field*, (New York: New Directions, 1973), 7. Copyright © 1960 by Robert Duncan. Abdr. m. Genehmigung von New Directions.

Ginsberg, "Notes for *Howl and Other Poems*" und "How *Kaddish* Happened", aus: Allen/Tallman, Hgg., *Poetics of the New American Poetry* (New York: Grove Press, 1973), 318-321; 344-347. *Improvised Poetics*, Introd. Mark Robinson (San Francisco: Anonym Press, 1971). "These States, Into L.A.", aus: *The Fall of America: Poems of These States 1965-1971* (San Francisco: City Lights, 1971), 9-13. Sämtliche: Abdr. m. Genehmigung des Autors.

Ignatow, "From *The Notebooks*", aus: *American Poetry* 3:2 (Winter 1986), 52-63. "Hello, drug addict", aus: *New and Collected Poems, 1970-1985* (Hanover and London: Wesleyan University Press, 1986), 144-145. Abdr. m. Genehmigung des Autors.

Kelly, "Notes on the Poetry of Deep Image", aus: *Trobar* 2, 1961, 16-17. Abdr. m. Genehmigung des Autors und von Schuldt.

Kerouac, "Essentials of Spontaneous Prose", aus: *The Portable Beat Reader*, hg. Ann Charters (New York: Penguin, 1992). Copyright © 1995 by The Estate of Stella Kerouac, John Sampas Literary Representative; und Jan Kerouac 1995. Abdr. m. Genehmigung von Sterling Lord Literistic, Inc.

Levertov, "Some Notes on Organic Form", aus: *The Poet in the World* (New York: New Directions, 1973), 7-13. Copyright © 1973 by Denise Levertov. "Stepping Westward", aus: *Poems 1960-1967* (New York: New Directions, 1983), 165-166. Copyright © 1966 by Denise Levertov. Abdr. m. Genehmigung des Verlags.

Merwin, "Notes for a Preface", aus: *The DistinctiveVoice: Nineteen Poets of Today*, hg. William J. Martz (Glenview, Ill.: Scott, Foreman & Co, 1966), 268-272. Abdr. m. Genehmigung des Autors.

O'Hara, "Personism: A Manifesto" und "Essay on Style", aus: Frank O'Hara, *Collected Poems* (New York: Alfred Knopf Inc., 1971). Copyright © 1971 by Maureen Granville-Smith, Administratrix of the Estate of Frank O'Hara. Abdr. m. Genehmigung von Alfred Knopf Inc.

Olson, "Human Universe", aus: *Charles Olson: Selected Writings*, hg. Robert Creeley (New York: New Directions, 1966), 53-66. Abdr. m. Genehmigung des Estate of Charles Olson. "The K", aus: *The Collected Poems of Charles Olson (Excluding the Maximus Poems)*, hg. George F. Butterick (Berkely: University of California Press, 1987), 159. Abdr. m. Genehmigung des Verlags.

Oppen, "Statement on Poetics", aus: *Sagetrieb* 3:3 (Winter 1984), 25-27. Abdr. m. Genehmigung von Linda Mourelatos.

Reznikoff, "A Talk With L.S. Dembo", aus: *Contemporary Literature* 10:2 (Winter 1969), 193-202. Abdr. m. Genehmigung von University of Wisconsin Press.

Rothenberg, "Why Deep Image?", aus: *Trobar* 3, 1961, 31-32. Abdr. m. Genehmigung des Autors.

Silko, "An Old-Time Indian Attack Conducted in Two Parts: Part One: Imitation 'Indian' Poems" und "When Sun Came to Riverwoman", aus: *The Remembered Earth: An Anthology of Contemporary Native American Literature*, hg. Geary Hobson (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1979), 211-213; 207. Abdr. m. Genehmigung der Autorin.

Silliman, "Disappearance of the Word, Appearance of the World", aus: Bruce Andrews and Charles Bernstein, *The L=A=N=G=U=A=G=E Book* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984), 121-132. Abdr. m. Genehmigung des Autors.

Snyder, "The Politics of Ethnopoetics", aus: *The Old Ways* (San Francisco: City Lights, 1977), 15-42. "Manzanita", aus: *Turtle Island*, (New York: New Directions, 1969, 27. Copyright © 1969 by Gary Snyder. Abdr. m. Genehmigung des Autors.

Williams, "Introduction to *The Wedge*" und "The Descent", aus: *The Collected Poems of William Carlos Williams, vol. II 1939-1962*, hg. Christopher MacGowan, (New York: New Directions, 1988), 53-55; 245-246. Copyright © 1944, 1967 by William Carlos Williams. "On Measure - Statement for Cid Corman", aus: *Selected Essays of William Carlos Williams* (New York: Random House, 1954), 337-340. Copyright © 1954 by William Carlos Williams. Sämtliche: Abdr. m. Genehmigung von New Directions Publ. Corporation.

Bamberger Editionen — bisher erschienene Titel

(Die Bände können über den Buchhandel oder direkt bei der Universitätsbibliothek Bamberg, Postfach 2705, 96018 Bamberg, bestellt werden.)

Band 1 **Oliveriro Girondo**: *Calcomanías/Abziehbilder*, 1988.
(Hg.: Harald Wentzlaff-Eggebert).
Zweisprachige Ausgabe dieser ebenso kritisch-humorvollen wie poetisch-sinnlichen Reiseskizzen aus dem Jahre 1925. Girondo, bedeutendster Vertreter der argentinischen Avantgarde, brachte mit diesem Büchlein den ersten alternativen Spanienführer auf den Markt: Toledo, der Escorial, Granada, Sevilla, Gibraltar, Tanger, die Fahrt in einem "tren expreso", die "siesta", die "juerga" und eine genüßlich-unverschämte Betrachtung über die "Semana Santa".
(76 S., DM 15,-)

Band 2 **Marina Valencia de Castaño**: *Pueblo mío colombiano/Mein kolumbianisches Volk*. Gedichte, 1989 (Hg.: Hubert Pöppel).
(Vergriffen.)

Band 3 **Mme de Sablé**: *Maximes/Maximen*, 1989 (Hg.: Harald Wentzlaff-Eggebert).
Die Marquise de Sablé war eine der bedeutendsten Damen der Gesellschaft zur Zeit Ludwigs XIV. Sie war äußerst gebildet, führte einen Salon, fühlte sich zum Jansenismus hingezogen und war enge Vertraute von La Rochefoucauld. Ihre nachgelassenen Maximen bieten einen Querschnitt durch das psychologische Wissen und die gesellschaftlichen Normen der Zeit. Sie wurden für die Bamberger Ausgabe nach 250 Jahren erstmals wieder ins Deutsche übertragen.
(78 S., DM 15,-)

Band 4 **Oliverio Girondo**: *Membretes/Denkzettel*, 1990 (Hg.: Silvia Gonzalvo). Dieses Buch stellt eine doppelte Premiere dar. Es ist die erste deutsche Übersetzung und zugleich die erste korrekte spanische Buchausgabe dieser von 1924-26 in der argentinischen Avantgardezeitschrift Martín Fierro erschienenen respektlosen Aphorismen in der Nachfolge von Gómez de la Sernas *Greguerías*. Zielscheibe sind fast ausnahmslos europäische Komponisten, Maler, Philosophen und Schriftsteller.
(75 S., DM 15,-)

Band 5 **Salah Abdassabur**: *Layla wa-l-Magnun/Layla und der Besessene*, 1991, (Hg.: Angelika Neuwirth).
Salah Abdassabur, ägyptischer Dichter, Dramatiker und Essayist, hat nach der ernüchternden Niederlage von 1967 in verschiedenen Werken über das Spannungsverhältnis zwischen Idealitätsverpflichtung und Verwirklichungsängsten reflektiert. Die dem Drama aus dem Jahre 1970 zugrundeliegende Legende von Magnun und Layla versinnbildlicht diesen Konflikt.
(225 S., DM 25,-)

Band 6 **Pierre Garnier**: *Picardie une chronique/Eine Chronik* (1992), 2. Auflage 1993 (Hg. Fritz Werf). — "Prix du livre de Picardie", 1992.
Pierre Garnier ist in Frankreich der Initiator und bedeutendste Vertreter verschiedener Formen experimenteller Dichtung, die sich mit der deutschsprachigen 'Konkreten Poesie' berühren. Er ist jedoch zugleich ein feinfühliger Beobachter, der hier mit ebenso präzisen wie kühnen Bildern einer kaum bekannten Region in ihrer Landschaft und Geschichte, in ihren Bauten und Künstlern poetische Gerechtigkeit widerfahren läßt.
(170 S., DM 20,-)

Band 7 **Andrés Recasens Salvo**: *Oratorio para Observador, Hombre Exhausto y Coro de Astronautas/Oratorium für Beobachter, Erschöpften Menschen und Astronautenchor*, 1993 (Hg. Harald Wentzlaff-Eggebert).
Andrés Recasens Salvo, Jahrgang 1939, ist Professor für Sozialanthropologie in Santiago de Chile. Mit dieser zweisprachigen Ausgabe seines bislang wichtigsten literarischen Werks wird Recasens erstmals in Deutschland publiziert. Ausgangspunkt ist die biblische Apokalypse, die von den drei im Titel genannten Stimmen als in unserer Gegenwart sich erfüllende Prophezeiung geschildert wird. Nüchtern und in extremer sprachlicher Reduktion wird hier die Geschichte der Menschheit als Fehlentwicklung präsentiert, die mit den letzten Worten des Textes ihr verdientes Ende findet.
(108 S., DM 18,-)

Band 8 **Heiner Bus/Ana Castillo (Hg.)**: *Recent Chicano Poetry/Neueste Chicano-Lyrik*, 1994.
Die legalen und illegalen Einwanderer aus Mexiko werden bald die größte ethnische Minderheit in den USA sein. In Malerei, Musik, Film und Literatur haben sie inzwischen eine eigene Kultur entwickelt, die im Spannungsfeld zwischen mexikanischen Traditionen und der aktuellen politisch-sozialen Realität in den USA angesiedelt ist. Im vorliegenden Band wird die Vielfalt gegenwärtiger Dichtung dokumentiert.
(168 S., DM 20,-)

Band 9 **René-Charles Guilbert de Pixerécourt**: *Le chien de Montargis/ Der Hund von Montargis*, 1994 (Hg.: Harald Wentzlaff-Eggebert).
Vieles wird heute als 'melodramatisch' bezeichnet, ohne daß man eine klare Vorstellung von der aus Frankreich stammenden Theaterform des Melodramas hätte, die seit Beginn des 19. Jahrhunderts überaus erfolgreich war und nicht nur den Roman und die Oper, sondern auch Film und Fernsehen nachhaltig beeinflußt hat. Das hier veröffentlichte Stück aus dem Jahre 1814 war eines der populärsten. Es erreichte allein in Frankreich über 1000 Aufführungen, wurde aber auch in England, den USA und im deutschsprachigen Raum gespielt.
(165 S., DM 20,-)

Band 10 **José de la Cuadra**: *Los Sangurimas/Die Sangurimas*, 1995 (Hg.: Jürgen Günsche).
Im Mittelpunkt dieser Geschichte von der Selbstherrlichkeit und Domestizierung der Sangurima-Sippe, stehen der normenverachtende, gewalttätige und sexuell ausschweifende Bastard, Mestize und Patriarch Nicasio und das 'barbarische' Treiben seiner wild wuchernden Nachkommenschaft. Der 1934 erschienene Roman setzt damit nicht nur den Montuvios — der Mischlingsbevölkerung an der tropischen Küste Ecuadors — ein Denkmal, sondern nimmt in Thematik, mythischer Dimension und befreiter Darstellungstechnik entscheidende Elemente des weltweit erfolgreichen 'Neuen Romans' Lateinamerikas vorweg.
(143 S., DM 20,-)

Band 11 **Helmbrecht Breinig (Hg.)**: *American Poetologics: Statements and Poems by Twentieth-Century Poets/Amerikanische Poetologie: Lyriker und Lyrikerinnen des 20. Jahrhunderts in Selbstaussagen und Gedichten*, 1996
Amerikanische Lyriker haben die Dichtung des 20. Jahrhunderts weltweit maßgeblich beeinflußt. Dennoch sind ihre Gedichte und erst recht ihre Äußerungen zur Poetik mit wenigen Ausnahmen in Deutschland nur spärlich rezipiert worden. Der vorliegende Band stellt die Traditionslinien und die meisten wichtigeren Dichtungsschulen von William Carlos Williams bis zur Gegenwart — u.a. Objektivismus, Beat-, San Francisco-, Black Mountain-, New York-, Deep Image- und Language-Lyrik sowie ethnische Dichtung — anhand der Selbstäußerungen von 23 Lyrikerinnen und Lyrikern und einer kleineren Auswahl repräsentativer Gedichte vor. Erkennbar wird dabei nicht nur die Vielfalt, sondern auch die Dynamik der poetischen Produktion und Reflexion in den Vereinigten Staaten.
(577 S., DM 48,-)

Stichwort **Bamberger Editionen**

Die „Bamberger Editionen" sollen einem deutschsprachigen Publikum lesenswerte Texte aus Vergangenheit und Gegenwart, aus Europa und anderen Kontinenten zugänglich machen.

Die „Bamberger Editionen" sind wissenschaftlich zuverlässige Textausgaben. Sie sind mit einer Einleitung versehen, sie enthalten erklärende Anmerkungen und ein Literaturverzeichnis.

Die „Bamberger Editionen" bringen fremdsprachige Texte immer zusammen mit einer deutschen Übersetzung heraus.

Bestellungen über den Buchhandel
oder an
Universitätsbibliothek Bamberg
Postfach 2705
96018 Bamberg

