

im Gegensatz zum
NICHT-Projektiven

(oder der Vers, den der französische Kritiker ›geschlossen‹ nennt, jener Vers, den der Druck gezeugt hat, und der ziemlich dasselbe ist, was wir im Englischen und Amerikanischen gehabt haben und immer noch haben, trotz dem Werk eines Pound oder Williams:

er führte Keats, vor hundert Jahren bereits, dazu, ihn (den Vers Wordsworths, Miltons) im Licht des ›Egotistical Sublime‹ zu sehn; und er hält sich zäh, in diesen späten Tagen, als das, was man das private-Herz-an-jeder-x-beliebigen-öffentlichen-Anschlagssäule nennen könnte)

Der Vers muß heute, 1950, wenn er weiterkommen soll, wenn er von *entscheidendem* Nutzen sein soll, für meine Begriffe gewisse Gesetze und Möglichkeiten des Atems einholen und sich ihnen verschreiben: des Atems und des Atmens dessen der schreibt, wie auch seines Zuhörens. (Die Revolution des Ohrs, 1910, die Hebung des Trochäus, verlangt es von den jüngeren Dichtern.)

Ich will zweierlei tun: erstens, zu zeigen versuchen, was projektiver oder OFFENER Vers ist, was er impliziert, im Akt der Komposition, wie er, im Unterschied zum nichtprojektiven, zustandekommt; und zweitens, mir ein paar Gedanken darüber machen, welche Einstellung zur Wirklichkeit solchen Vers möglich macht, und was diese Einstellung, im Dichter wie im Leser, bewirkt. (Die Einstellung impliziert, zum Beispiel, eine Wandlung, die jenseits der technischen liegt und

größer als diese ist, und sie führt vielleicht, wie die Dinge einmal liegen, zu einer neuen Poetik und zu neuen Konzeptionen, aus denen irgendeine Art von Drama, etwa, oder Epos, vielleicht hervorgehen mag.)

I

Zunächst ein paar einfache Dinge, die man lernt, wenn man im OFFENEN arbeitet, oder in dem, was sich auch FELD-KOMPOSITION nennen läßt, im Gegensatz zur ererbten Zeile, Strophe, Gesamtform, nämlich der ›alten‹ Basis des Nicht-Projektiven.

1. die *Kinetik* des Ganzen. Ein Gedicht ist eine Energiemenge, die von dort, wo der Dichter sie her hat (er wird eine Reihe verschiedener ›Quellen‹ haben), mittels des Gedichtes selbst, den ganzen Weg hinüber zum Leser übertragen wird. Okay. Dann muß das Gedicht selbst, an jeder Stelle, ein hochwertiger Energieträger, und, an jeder Stelle, ein Energieentlader sein. Nun, wie kann der Dichter besagte Energie bereitstellen, wie kann er das, welches ist der Prozeß, mittels dessen er, an jeder Stelle, eine Energie einschleust, die mindestens ein Äquivalent der Energie ist, die ihm den ersten Anstoß gegeben hat, aber doch eine Energie, die nur dem Vers eigen ist und die sich außerdem, selbstverständlich, von der Energie unterscheiden wird, die der Leser, weil er ein dritter Faktor ist, für sich beanspruchen wird?

Dies ist das Problem, dem sich jeder Dichter, der der geschlossenen Form den Rücken kehrt, im besonderen gegenübergestellt sieht. Und es schließt eine ganze Reihe neuer Erkenntnisse ein. Vom Augenblick an, wo der Dichter sich an die FELD-KOMPOSITION wagt – sich ins Offene begibt – kann er keinen andern Weg verfolgen als den, den das im Entstehen begriffene Gedicht, für sich selbst, angibt. Danach hat er sich zu verhalten, und muß sich, Punkt für Punkt, der verschiedenen Kräfte bewußt sein, die gerade jetzt untersucht zu werden verlangen. (Dieser Anstoß ist es beispielsweise viel

mehr, als nur ein solcher den Pound, so klug, um uns auf die Beine zu helfen, den ›musikalischen Satz‹ genannt hat: richtet euch danach, Jungens, und nicht nach dem Metronom.)

2. ist es das *Prinzip*, das Gesetz, welches eindeutig eine derartige Komposition beherrscht, und das, wenn man es befolgt, der Grund ist, weshalb ein projektives Gedicht zustandekommt. Es ist dies: FORM IST NIE MEHR ALS EINE AUSDEHNUNG VON INHALT. (Oder so wurde es von einem, von Robert Creeley, formuliert, und ich sehe das absolut ein, mit diesem möglichen Zusatz, daß richtige Form, in einem gegebenen Gedicht, die einzig und ausschließlich mögliche Ausdehnung des zur Debatte stehenden Inhalts ist.) Da ist es, Brüder, und wartet, ANGEWANDT zu werden.

Und nun 3. der *Prozeß* des Ganzen: wie läßt sich erreichen, daß das Prinzip die Energien so modelt, daß die Form dabei herauskommt. Und ich glaube, das läßt sich mit einem Satz umreißen (den mir Edward Dahlberg als erster eingehämmert hat): EINE ERKENNTNIS MUSS SOFORT UND DIREKT ZUR NÄCHSTEN ERKENNTNIS FÜHREN. Das meint genau was es sagt, es handelt sich, und zwar in *jedem* Punkt (sogar wo es darum geht, wie wir mit der täglichen Wirklichkeit und der täglichen Arbeit fertig werden, könnte ich sagen), ums Weitermachen, in Bewegung-Bleiben, Dranbleiben, Geschwindigkeit, die Nerven, ihre Geschwindigkeit, die Erkenntnisse, die ihre, die Handlungen, die aufgespaltene Sekunde handelt, und das Ganze, laß es sich so schnell bewegen wie du kannst, Bürger. Und falls du dich auch als Dichter etablieren willst, NÜTZE, NÜTZE, NÜTZE den Prozeß an jeder Stelle: immer, immer, in jedem gegebenen Gedicht muß muß muß eine Erkenntnis, DIRECTEMENT, IN EINE NÄCHSTE ÜBERGEHEN!

Da sind wir also, schnell, hier ist das Dogma. Und seine Rechtfertigung, seine Anwendbarkeit, in der Praxis. Was uns, und das soll es, jetzt, 1950, mitten in den Mechanismus versetzt, wie nämlich der projektive Vers gemacht wird.

Wenn ich den Atem einhämmere, wenn ich ihn ins Gedächtnis zurückrufe, und das unausgesetzt tue, das Atmen im Unterschied zum Hören, geschieht das aus Gründen, geschieht das um auf einer bestimmten Rolle zu insistieren, die der Atem beim Vers spielt und die nicht (weil die Kraft der Zeile durch einen zu starren Begriff des Versfußes lahmgelegt worden ist, wie mir scheint), die nicht genügend beachtet oder befolgt worden ist, die es aber muß, wenn der Vers seiner eigentlichen Stoßkraft und seinem Stellenwert heutzutage, jetzt, näherkommen soll, und von da aus weiter. Ich denke, daß der PROJEKTIVE VERS diese Lektion lehrt, und ist: nämlich daß nur *der* Vers passieren darf, worin es dem Dichter gelingt, sowohl das, was er durch sein Ohr aufgenommen hat, *wie auch* den Druck seines Atems zu registrieren.

Beginnen wir bei der kleinsten Partikel überhaupt, bei der Silbe. Sie ist Hammer und Bolzen des Versbaus, ist das, was Zeilen und größere Formen eines Gedichts beherrscht und zusammenhält. Ich habe die Vermutung, daß der Vers, hier und in England, dieses Geheimnis von den Spät-Elisabethanern an Ezra Pound weitergegeben hat und es, in der Süße von Metrum und Reim, in einem Honigkopf verlor. (Die Silbe ist *eine* Möglichkeit, den ursprünglichen Erfolg des Blankverses, und seinen Verfall, mit Milton, zu apostrophieren.)

Durch die Silbe geschieht es, daß sich die Schönheit in den Wörtern konfrontiert, durch diese Klangpartikel genau so sehr wie durch den Sinn der Wörter, die sich aus ihnen bilden. Weil eine bestimmte Anzahl von Wörtern zur Auswahl steht, wird die Auswahl, in jedem gegebenen Fall, wenn ein Mann dahintersteht, spontan der Fixierung seines Ohrs an die Silbe gehorchen. Schönheit des Ausdrucks, und Praxis, liegen hier begründet, beim kleinsten Teil und dem Ursprung der Rede.

O western wynd, when wilt thou blow
And the small rain down shall rain

O Christ that my love were in my arms
And I in my bed again

(O Westwind, du, wann wirst du wehn
Und sanfter Regen regnen.

O läg mein Lieb in meinem Arm
Und ich in meinem Bett.)

anonym, um 1500

Als mögliche Korrektur an der heutigentags geschriebenen Prosa und Lyrik würde es nichts schaden, wenn sowohl Reim wie Metrum und, beim Wort als Quantum, sowohl Sinn wie Klang, weniger im Vordergrund stünden als die Silbe, und wenn es der Silbe, diesem schönen Geschöpf, in stärkerem Maße erlaubt wäre, die Harmonie anzuführen. Denen, die den Versuch wagen wollen, dies zur Mahnung: auf diesen Punkt der Elemente und Minima der Sprache sich zurückziehen, heißt, die Rede (d. h. die gesprochene Sprache) dort zu engagieren, wo sie am wenigsten nachlässig – und am wenigsten logisch ist. Das Hören auf die Silben muß so konstant und so gewissenhaft, das was man eintreibt muß so vollständig sein, daß die Gewißheit des Ohrs um den höchsten Preis – 40 Stunden pro Tag – erkauft ist. Denn von der Wurzel, von überall her, kommt die Silbe, ihre Figuren, der Tanz:

›Is‹ (ist) kommt von der arischen Wurzel *as*, atmen. Englisch ›not‹ entspricht Sanskrit *na*, was wohl von der Wurzel *na* kommt, verlorengehen, umkommen. ›Be‹ (sein) kommt von *bhu*, wachsen.

Ich sage die Silbe, die Königin, und daß sie spontan ist, solcher Art: das Ohr, das Ohr, das gesammelt hat, das gehört hat, das Ohr, das dem Geist so nah steht, daß es Teil von ihm ist, daß es seine Geschwindigkeit besitzt . . .

es steht ihm, noch auf andere Weise, nah: der Geist steht zum Ohr wie der Bruder zur Schwester und dies, wegen der beson-

deren Nähe, ist die Kraft die austrocknet, der Inzest, der Scharfmacher . . .

aus der Verbindung von Geist und Ohr wird die Silbe geboren.

Doch die Silbe ist nur das erste Kind des Inzests des Verses (immer bringt dieses ägyptische Ding Zwillinge zur Welt!). Das andere Kind ist die ZEILE. Und gemeinsam, diese beiden, die Silbe *und* die Zeile, ergeben sie ein Gedicht, ergeben sie dieses Gebilde, die – wie wollen wirs nennen, die Herrin des Ganzen, die »singuläre Intelligenz«. Und die Zeile stammt (ich schwöre) vom Atem, vom Atmen dessen der schreibt, im Augenblick wo er schreibt, und folglich ist sie; hier ist es, wo die tägliche Arbeit, die ARBEIT, ins Spiel kommt, denn nur er, der der schreibt, kann, in jedem Augenblick, der Zeile ihr Metrum und ihr Ende beibringen – wo ihr Atmen zu seiner Bestimmung kommen soll.

Der Fehler bei den meisten Werken liegt, für meine Begriffe, seit man traditionellen Zeilen und Strophen und solchen Großformen wie, sagen wir, Chaucers *Troilus* oder Shakespeares *Lear*, den Rücken gekehrt hat, darin: zeitgenössische Arbeiter beginnen zu schlampen GENAU DA WO DIE ZEILE GEBOREN WIRD.

Ich will es unverhohlen sagen. Die beiden Hälften sind:

der KOPF, über das OHR, zur SILBE
das HERZ, über den ATEM, zur ZEILE

Und das Salz des Witzes? daß es die erste Hälfte der Behauptung ist, wo-mans-platzen-läßt beim Schreiben; und daß es die zweite Hälfte ist, erstaunlich, ja, die ZEILE ist das Baby, dem man, während das Gedicht gemacht wird, die Aufmerksamkeit widmet, die Kontrolle, daß es genau hier ist, bei der Zeile, wo die Formung stattfindet, in jedem Augenblick des Verlaufs.

Hier bin ich dogmatisch: der Kopf zeigt sich in der Silbe. Der Tanz des Intellekts spielt sich dort ab, unter ihnen, bei Prosa oder Vers. Seht euch die besten Köpfe, die ihr kennt, im Hinblick darauf an: wo zeigt sich der Kopf, wenn nicht, genau, hier, in den raschen Gießbächen der Silbe? erkennt ihr nicht, ob jemand Grips hat, daran, was dieser Grips genau hier auf die Beine bringt? Es stimmt, was der Meister angeblich aus Konfusion¹ aufgelesen hat: alle Gedanken, deren die Menschen fähig sind, lassen sich auf die Rückseite einer Briefmarke schreiben. Also, ist es nicht das SPIEL eines Geistes, dem wir hinterher sind, ist es nicht das, was anzeigt, ob sich von Geist überhaupt reden läßt?

Und die Tenne für den Tanz? Kann die etwas anderes sein als die ZEILE? Und wenn die Zeile tot wirkt, tot ist, handelt es sich da nicht um ein faulgewordenes Herz, handelt es sich da nicht, plötzlich, um Langsames – Vergleiche, zum Beispiel, Adjektive, oder dergleichen –, was uns langweilt?

Denn es gibt eine ganze Schar rhetorischer Begriffe, die jetzt erneut aufs Korn genommen werden muß, jetzt, wo wir die Zeile in Sichtweite haben. Der Vergleich ist nur ein Vogel der, allzu leicht, herunterkommt. Die deskriptiven Funktionen im allgemeinen müssen, beim projektiven Vers, jede Sekunde im Auge behalten werden, weil sie sich so mühelos handhaben lassen und also die Energie ableiten, die durch Feld-Komposition dem Gedicht zugeführt wird. Jede Nachlässigkeit entzieht dem in Arbeit befindlichen Text sein Wesentlichstes, die Aufmerksamkeit, entzieht sie der *Stoßkraft* der Zeile, die im Augenblick in Arbeit ist, oder die vom Leser, in seinem Augenblick, gelesen wird. Beobachtung jeder Art hat, wie Argumentation in der Prosa, dem Akt des Gedichts füglich voranzugehen, aber, wenn man sie schon hereinnimmt, muß sie so kontrastiert, angepaßt, eingebaut werden, daß sie, keine Sekunde, die Energie des Inhalts, der nach seiner Form strebt, schwächt.

1 Wortspiel mit Konfuzius

Darauf läuft es hinaus, alles, was mit den neueren Problemen zusammenhängt. (Wir betreten jetzt, wirklich, den großen Bereich des ganzen Gedichts, das FELD, wenn man will, wo alle Silben und alle Zeilen in ihrem Verhältnis zueinander gehandhabt zu werden verlangen.) Es ist, letztenendes, eine Frage der DINGE, was sie sind, was sie in einem Gedicht sind, wie sie hineingekommen sind, und, einmal drin, was man mit ihnen anfängt. Das ist etwas, worauf ich von einer anderen Seite in Teil II noch kommen will, aber, zunächst, möchte ich darauf hinweisen, daß jedes Element in einem offenen Gedicht (Silbe, Zeile, ebenso wie Bild, Klang, Sinn) als Bestandteil der Kinetik des Gedichts verstanden werden muß, und zwar in ebendem handfesten Sinn, wie wir das, was wir die Dinge der Wirklichkeit nennen, aufzufassen gewöhnt sind; und weiter, daß diese Elemente ebenso ausschließlich als Erzeuger der Spannungspunkte eines Gedichts gesehen werden müssen, wie jene anderen Dinge, die das, was wir als die Welt kennen, erzeugen.

Die Dinge, die in jedem gegebenen Moment der Komposition (in jedem Moment des Wiedererkennens, können wir sagen) vorkommen, können und müssen genau so behandelt werden, wie sie im Gedicht vorkommen, und nicht auf Grund irgendwelcher Ideen oder vorgefaßter Meinungen von außerhalb des Gedichts; müssen weiter als eine Folge von Dingen in einem Feld solcherart manipuliert werden, daß eine Folge von Spannungspunkten (die sie ja auch sind) so angelegt ist, daß sie *hält*, und zwar genau innerhalb des Inhalts und des Kontexts des Gedichtes hält, das sich selbst, durch den Dichter und all dies hindurch, ins Dasein gezwungen hat.

Weil der Atem *alle* Redekraft der Sprache wieder möglich macht (die Rede ist das ›Feste‹ am Vers, ist das Geheimnis der Energie eines Gedichts), weil, nun, ein Gedicht, durch die Rede, Festigkeit erhält, kann alles in ihm als Festes, Ding, Objekt behandelt werden; und obschon ich auf der absoluten Differenz zwischen der Realität des Verses und der Realität jenes anderen

zerstreuten und verbreiteten Wesens insistiere, kann doch jedem dieser Elemente eines Gedichts verstattet werden, das Spiel ihrer separaten Energien zu betreiben, und weiter, ist das Gedicht erst einmal gut komponiert, die ihnen eigene Konfusion beizubehalten, wie es jene anderen Dinge ja auch tun.

Was uns, mit einem Schlag, peng, gegen die Tempora aufbringt, faktisch gegen die Syntax, faktisch gegen die Grammatik im allgemeinen, das heißt, wie wir sie ererbt haben. Die Tempora, nicht wahr, müssen die nicht auch erneut herumgeschubst werden, auf daß die Zeit, dieses andere dominierende Absolutum, ebenso wie die Spannungspunkte des Raums im Gedicht, direkt anwesend bleiben, kontemporär dazu wie das Gedicht auf dich einwirkt? Ich möchte behaupten, daß auch hier das GESETZ DER ZEILE, welches der projektive Vers schafft, befolgt, ausgeführt werden muß und daß die Regeln, die der Syntax von der Logik aufoktroiert wurden, ebenso stillschweigend aufgebrochen werden müssen wie die zu starren Versfüße der alten Zeile. Doch eine Analyse dessen, wie weit ein neuer Dichter die besonderen Übereinkünfte, auf denen sprachliche Kommunikation beruht, dehnen kann, würde für diese Bemerkungen zu weit führen, die lediglich, das ist hoffentlich deutlich, die Dinge in Gang bringen sollen.

Ich will noch dies hinzufügen. Ich habe den Eindruck, daß *alle* Teile der Rede plötzlich, bei der Feld-Komposition, sowohl für den Klang wie für perkussive Zwecke, frisch sind, hochsprießen wie unbekannte, namenlose Pflanzen im Gärtchen, wenn du, nächstes Frühjahr, darin arbeitest. Nehmen wir Hart Crane. Was mir an ihm auffällt, ist die Beharrlichkeit, mit der er aufs Nominativische eindringt, sein Vordringen auf diesem einen Kreisbogen der noch ungenutzt, noch frisch ist, der Versuch, das Wort wieder als Griff zu benutzen. (Wenn Logos Wort als Gedanke ist, was ist Wort als Substantiv, wie, reich mir das rüber, wie Newman Shea¹ zu sagen pflegte, am Tisch in der Kombüse, setz nen Klüver aufs Blut, ja.) Aber es

¹ Freund Olsons aus seiner Seefahrerzeit

fehlt Crane an etwas, was Fenollosa so richtig gesehen hat, an der Syntax, der Satz als erster Akt der Natur, als Blitz, als Kraftübergang vom Subjekt zum Objekt, rasch, in diesem Fall, von Hart zu mir, in jedem Fall, von mir zu dir, das VERB, zwischen zwei Substantiven. Geht Hart, bei solch isoliertem Vordringen, an den Möglichkeiten nicht vorbei, geht er nicht vorbei an dem springenden Punkt der ganzen Front Silbe-Zeile-Feld, und was passierte mit der Sprache überhaupt, und mit dem Gedicht, am Ende?

Ich bringe euch jetzt wieder nach London, zu den Anfängen, zur Silbe, ihrer Annehmlichkeiten wegen, als Unterbrechung:

If music be the food of love, play on,
give me excess of it, that, surfeiting,
the appetite may sicken, and so die.
That strain again. It had a dying fall,
o, it came over my ear like the sweet sound
that breathes upon a bank of violets,
stealing and giving odour.

Twelfth Night, I, 1

Worunter wir gelitten haben ist Manuskript, gedruckte Form, das heißt also einmal unter der Abtrennung des Verses von der Stimme, die ihn produziert und die ihn reproduziert, und zum anderen unter der Abtrennung von seinem Ursprungs- und seinem Bestimmungsort. Denn der Atem hat eine Doppelbedeutung, die das Lateinische noch nicht verloren hatte. Die Ironie dabei ist, daß uns die Maschine einen Vorteil beschert hat, der noch nicht hinreichend wahrgenommen oder genutzt worden ist, der aber direkt zum projektiven Vers und seinen Konsequenzen führt. Es ist der Vorzug der Schreibmaschine, daß sie wegen ihrer Nicht-Flexibilität und wegen der Genauigkeit der Spatiierung, dem Dichter genau den Atem anzeigen kann, die Pausen, das In-der-Schwebe-Halten, sogar von Silben, das Gegeneinanderstellen, sogar von Teilen von Sätzen, die er im Sinn hat. Zum ersten Mal hat jetzt der

Dichter Notenlinien und Taktstriche, die der Musiker früher gepachtet hatte. Zum ersten Mal kann er, ohne sich an Reim und Metrum halten zu müssen, wiedergeben, was er vernommen hat, als er sich selber zuhörte, und durch diesen einen Akt angeben, wie er vom Leser sein Werk, stumm oder anders, intoniert haben will.

Es ist Zeit, daß wir die Früchte der Experimente von Cummings, Pound, Williams pflücken, von denen jeder, auf seine Weise, die Maschine bereits als Mittel zur Phrasierung seiner Komposition, als Skript für ihre Vokalisierung, benutzt hat. Es bleibt uns jetzt nur noch übrig, die Regeln der Feld-Komposition zu konstatieren, und schon haben wir einen offenen Vers, der genau so formal definiert ist wie der geschlossene, mit allen traditionellen Vorteilen, die das mit sich bringt.

Wenn ein Dichter unserer Tage einen freien Raum läßt, der genau so lang ist wie das ihm vorangehende Satzstück, heißt das, daß dieser Raum, vom Atem, ebenso lang ausgehalten werden soll. Läßt der Dichter ein Wort oder eine Silbe am Ende einer Zeile in der Schwebe (das war in erster Linie Cummings' Neuerung), so will er, daß die Zeit verstreicht, die das Auge braucht – dieses Härchen der Zeit, das in der Schwebe gelassen wird – um zur nächsten Zeile zu gelangen. Wünscht er eine so winzige Pause, daß durch sie die Wörter kaum getrennt werden, will jedoch kein Komma – das eher den Sinn als den Klang einer Zeile unterbricht –, so folgt ihm, wenn er ein Symbol benutzt, das die Schreibmaschine fertig bei der Hand hat:

»What does not change / is the will to change«
(Was sich nicht ändert / ist der Wille zur Veränderung)

Seht ihn euch an, wenn er aus den vielfältigen Möglichkeiten der Maschine, den Rand zu setzen, seinen Nutzen zieht und nebeneinanderfügt:

»Sd he:
to dream takes no effort

to think is easy
to act is more difficult
but for a man to act after he has taken thought, this!
is the most difficult thing of all«

(Sprach er:

träumen geht mühelos
denken ist leicht
handeln ist schwerer
doch daß einer handelt nachdem er sich bedacht, dies!
ist das allerschwerste)

Jede dieser Zeilen ist sowohl ein Fortschreiten des Sinnes wie des Atmens, und dann ein Aufstauen, ohne einen Fortschritt oder irgendeine Art von Bewegung außerhalb der Zeiteinheit, die mit der Idee zusammenfällt.

Es wäre mehr darüber zu sagen, damit man diese Möglichkeit begreift und akzeptiert, und besonders damit die Revolution, aus der sie sich ergab, so weitergeführt werden kann, daß Arbeiten zur Veröffentlichung gelangen, die die Reaktion außer Kurs setzen, welche sich jetzt auf den Weg macht, den Vers zu den ererbten Formen von Hebung und Senkung und Reim zurückzuführen. Was ich aber hier nachdrücklich unterstreichen will, mit diesem Nachdruck, den ich auf die Schreibmaschine als das Gerät zur persönlichen und momentanen Registrierung des dichterischen Werks lege, ist die bereits projektive Natur des Verses, wie er von den Söhnen Pounds und Williams' geschrieben wird. Sie schreiben bereits, als würde ihr Vers so gelesen wie es seine Niederschrift impliziert, als sollte nicht das Auge, sondern das Ohr sein Meßgerät sein, als könnten die Abstände innerhalb seiner Komposition so exakt fixiert werden, daß sie mit den Abständen seiner Registrierung genau zusammenfallen. Denn das Ohr, dem einst die Last zufiel, Gedächtnisstütze zu sein (Reim und regelmäßige Hebungen und Senkungen waren seine Hilfsmittel und haben bloß in Gedrucktem fortgelebt, nachdem es mit der münd-

lichen Notwendigkeit ein Ende hatte), kann jetzt wieder die Schwelle des projektiven Verses sein, damit der Dichter sein Mittel zum Zweck hat.

II

Das bringt uns zu dem, was ich versprochen habe, dem Grad bis zu welchem der projektive Ansatz sowohl auf eine außerhalb dem Gedicht liegende Realität wie, von neuer Warte, auf die Realität des Gedichtes selbst bezogen ist. Es ist eine Frage des Inhalts, des Inhalts von Homer oder von Euripides oder von Seami¹, im Unterschied zum Inhalt derer, die ich die mehr ›literarischen‹ Meister nennen könnte. Vom Augenblick an, wo die projektive Absicht des Aktes eines Verses begriffen ist, ändert sich – zwangsläufig – der Inhalt. Wenn Atem der Anfang und das Ende ist, Stimme im weitesten Sinne, dann verschiebt sich das Material des Verses. Es muß. Es beginnt bei dem der schreibt. Die Dimension seiner Zeile ändert sich, nicht zu reden von der Veränderung in der Art und Weise, wie er den Stoff, dem er sich zuwendet, begreift, oder den Umfang, in dem er diesen Stoff zu nutzen sich vorstellt. Ich würde den Unterschied in einer ganz äußerlichen Kategorie fassen. Es ist kein Zufall, daß sowohl Pound wie Williams zu verschiedenen Zeiten einer Bewegung nahestanden, die ›Objektivismus‹ genannt wurde. Doch dieses Wort wurde damals, wie mir scheint, in einem gewissermaßen notwendigen Zwist mit ›Subjektivismus‹ verwendet. Es ist nun zu spät, über den letztgenannten Begriff sich den Kopf zu zerbrechen. Er hat sich selber mit Geschick den Tod beigebracht, obschon wir alle an seinem Sterben teilhaben. Eine gültigere Formulierung zum gegenwärtigen Gebrauch scheint mir ›Objektivismus‹ zu sein, ein Wort, das für ein derartiges Verhältnis des Menschen zur Erfahrung stehen kann, welches der Dichter als die Notwendigkeit einer Zeile oder eines Werks, wie Holz zu sein, postu-

¹ Seami (1363–1443), bedeutendster Schauspieler, Theoretiker und Dichter des No.

lieren mag, so rein zu sein wie Holz, wenn es aus der Hand der Natur hervorgeht, so geformt zu sein wie Holz es sein kann, wenn ein Mensch es mit seinen Händen bearbeitet hat. Objektivismus heißt, die lyrische Interferenz des Individuums als eines Ego, das ›Subjekt‹ und seine Seele, loszuwerden, jene eigentümliche Anmaßung, mit deren Hilfe der westliche Mensch sich in seine Zwitterstellung manövriert hat, wo er zwischen dem steht, was er als Kreatur der Natur darstellt (mit gewissen Verhaltensmaßregeln, die er zu befolgen hat), und jenen anderen Kreaturen der Natur, die wir, ohne Verunglimpfung, Objekte nennen können. Denn er ist selber ein Objekt, was immer er als seine Überlegenheit ausgeben mag, und je deutlicher er sich als Objekt erkennt, desto größer wird seine Überlegenheit sein, besonders in dem Augenblick, wo er so demütig ist, daß er nützlich werden kann.

Darauf läuft es hinaus: der Nutzen eines Menschen, für sich und damit für andere, liegt darin, wie er sein Verhältnis zur Natur begreift, zu jener Kraft, der er seine einigermaßen kleine Existenz verdankt. Wenn er ausschwärmt, wird er wenig finden was er besingen könnte, außer sich selbst, und sein Singen, solch paradoxe Wege geht die Natur, wird sich an künstliche Formen hängen, die sich außerhalb seiner selbst befinden. Doch wenn er in sich verharret, wenn er über die Grenzen seiner Natur nicht hinausdrängt, da er ja Teil der größeren Kraft ist, wird es ihm möglich sein zu lauschen, und was er durch sich hindurch hört, werden Geheimnisse sein, die die Dinge mit ihm teilen. Und durch ein Gesetz der Umkehrung werden seine Formen ihre eignen Wege gehen. In diesem Sinn führt der projektive Akt, nämlich der Akt des Künstlers in dem größeren Feld der Dinge, auf Dimensionen, die größer sind als der Mensch. Denn im Augenblick, wo jemand in vollem Umfang zu reden anfängt, ist es sein Problem, dem Werk die eigne Ernsthaftigkeit zu verleihen, eine Ernsthaftigkeit, die hinreicht, das Ding, das er schafft, zu bewegen, seinen Platz neben den Dingen der Natur einnehmen zu wollen. Das ist

nicht leicht. Die Natur geht mit Ehrfurcht vor, selbst wo sie zerstört. (Ganze Arten gehen unter mit einem Knall.) Aber der Mensch unterscheidet sich durch den Atem von anderen Lebewesen. Der Klang ist eine Dimension, die er erweitert hat. Die Sprache ist einer seiner stolzesten Akte. Und wenn der Dichter sich auf dies alles gründet, da es in ihm ja bereitliegt (in seiner Physiologie, wenn man will, aber es ist das, was in ihm lebt, mit allem was dies heißt), dann wird er, wenn er von diesen Wurzeln aus zu reden bereit ist, in jenem Bereich arbeiten, in welchem die Natur ihm Profil verliehen hat, projektives Profil.

Projektives Profil ist es, was das Stück *Die Trojanerinnen* besitzt, denn es ist fähig, nicht wahr, wie seine Personen, neben der Ägäis zu stehen – und weder Andromache noch das Meer werden dadurch verkleinert. In einer weniger ›heroischen‹ aber gleichfalls ›natürlichen‹ Dimension läßt Seami in *Hagoromo* den Fischer und den Engel ›rein‹ dastehen. Und Homer, der ein derart ununtersuchtes Klischee ist, daß ich es nicht für nötig halte, hervorzuheben, nach welchem Gesetz die Mägde der Nausikaa ihre Kleider waschen.

Derartige Werke, möchte ich behaupten – und ich führe sie lediglich deshalb an, weil ihre Äquivalente noch zu liefern sind – konnten nicht von Leuten geschaffen werden, die den Vers ohne die volle Relevanz der menschlichen Stimme verstanden, ohne Bezug darauf, woher die Zeilen, in dem einzelnen der schreibt, kommen. Auch halte ich es für keinen Zufall, daß ich, an diesem Endpunkt meiner These, zwei Dramatiker und einen Epiker als Beispiele angeführt habe. Denn ich möchte die Vermutung wagen, daß der Vers, wenn seine projektive Form lang genug praktiziert, hart genug auf den Bahnen, die sie meiner Überzeugung nach selbst diktiert, vorangetrieben wird, wieder viel größeres Material in sich tragen kann, als er seit den Elisabethanern in unserer Sprache getragen hat. Aber man kann nichts überspringen. Wir stehen ja noch am Anfang, und

wenn ich glaube, daß die *Cantos* ›dramatisch‹ einleuchtender sind als Eliots Stücke, so nicht, weil ich glaube, daß sie dieses Problem gelöst haben, sondern weil die Methodik des Verses in diesen Gesängen einen Weg weist, auf dem, eines Tages, das Problem des größeren Inhalts und der größeren Form vielleicht zu lösen ist. Ja, Eliot ist ein Beweis für die uns heute drohende Gefahr, allzu leicht einer Versform zu verfallen, wie sie geübt wurde – nicht wie sie heute geübt werden muß. Es ist zum Beispiel keine Frage, daß Eliots Verszeile, seit *Prufrock*, die Kraft der gesprochenen Sprache besitzt, ›dramatisch‹ ist, ja sogar mit die denkwürdigste Zeile seit Dryden darstellt. Ich vermute, daß sie sich für ihn direkt von Browning herleitete, wie so vieles beim frühen Pound. In jedem Fall hat Eliots Vers ganz deutliche Bezüge zu den Elisabethanern, besonders zu ihrem Monolog. Doch ist der A. H. Eliot *nicht* projektiv. Man könnte sogar behaupten (und ich sage das vorsichtig, wie alles, was ich über den nicht-projektiven Vers gesagt habe, weil mir klar ist, daß jeder von uns nach seiner eigenen Fassung selig werden muß, und wie viel, da wir schon davon reden, jeder von uns dem nicht-projektiven Vers verdankt und weiter verdanken wird, da beide Möglichkeiten nebeneinander herlaufen), aber man könnte behaupten, daß Eliot, weil er über den nicht-projektiven Vers nicht hinausgegangen ist, als Dramatiker versagt – daß seine Wurzel allein der Geist ist, und ein scholastischer Geist dazu (kein hoher *intelletto* trotz seiner scheinbaren *claritas*) – und daß er, weil er beim Hören dort verharret, wo Ohr und Geist sich treffen, von seinem guten Ohr aus nur nach draußen gedrungen ist, und nicht, wie ich es von einem projektiven Dichter behaupte, hinunter, durchs Funktionieren seiner eignen Kehle hindurch, zu der Stelle, wo der Atem herkommt, wo der Atem seinen Anfang nimmt, wo das Drama herkommen muß, wo, in Koinzidenz, jeder Akt entspringt.

Charles Olson

Gedichte

Aus dem Amerikanischen übertragen
und mit einem Nachwort versehen
von Klaus Reichert

Charles Olson, 1910 in Worcester, Mass., geboren, studierte an den Universitäten Wesleyan, Yale und Harvard, hauptsächlich Literatur und Linguistik, aber auch Archäologie und die Sprachen versunkener Kulturen. Von 1936–39 lehrte er englische Literatur in Harvard. Von entscheidendem Einfluß auf die neue amerikanische Dichtung war seine Lehrtätigkeit am Black Mountain College (1951 bis 1956). Die dort unter seiner Obhut von Robert Creeley herausgegebene *Black Mountain Review* versammelte alle wesentlichen Dichter der neuen Generation, die später unter dem Kennwort *beat* (von dem Olson sowohl wie Creeley sich distanzieren würden) internationales Aufsehen erlangten. Olson war zweimal Träger der Guggenheim-Stiftung und erhielt einmal ein Stipendium zur Entzifferung von Maya-Hieroglyphen in Yucatan. Nach langen Jahren in Gloucester, Mass., dem Schauplatz seines Maximus-Zyklus, lebt und lehrt Olson augenblicklich in Buffalo.

Olson hat vorwiegend in Zeitschriften veröffentlicht. Sein erstes Buch erschien 1947, *Call Me Ishmael*, eine Melville-Studie, die als ein klassisches Werk der amerikanischen Literaturkritik gilt. *Mayan Letters* wurde 1953 in Creeleys Privatverlag, The Divers Press, veröffentlicht. Die erste Sammlung seiner Gedichte brachte 1960 Grove Press unter dem Titel *The Distances* heraus.

»In Olsons Gedichten spiegelt sich die seltsame Eigenart einer Welt, die man noch nie gesehen hat, und der zerstörten Dinge, die wie nie zuvor zerstört worden sind.« *William Carlos Williams*

Suhrkamp Verlag

Gedichte

edition suhrkamp 112

1.-8. Tausend 1965

The Distances Copyright © 1950, 1951, 1953, 1960 by Charles Olson. Grove Press, Inc., New York. *The Maximus Poems* Copyright © 1960 by Charles Olson. A Jargon Book in association with Corinth Books, Inc. © Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1965. Deutsche Erstausgabe. Printed in Germany. Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das des öffentlichen Vortrags und des Rundfunkvortrags, auch einzelner Abschnitte. Satz, in Linotype Garamond, Druck und Bindung bei Georg Wagner, Nördlingen. Gesamtausstattung Willy Fleckhaus.