Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 14 (1946-1947)
Heft: 9

Artikel: Englische Dichtung der Neuzeit II.
Autor: Conrad, H.R.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-758541

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ENGLISCHE DICHTUNG DER NEUZEIT II.

EZRA POUND, D. H. LAWRENCE

VON H. R. CONRAD

> «Why, for all of us, out of all that we have heard, seen, felt, in a lifetime, do certain images recur, charged with emotion, rather than others?»
>
> T. S. Eliot: *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London 1933.[1]

Im ersten Aufsatz dieser Reihe wurde — allerdings knapp und dürftig — die Bedeutung der Neunzigerjahre in der Geschichte der englischen Dichtung skizziert. Die viktorianische Synthese von Vernunft und Glauben, schon seit geraumer Zeit angefochten, ging damals vollends in die Brüche. Bezeichnenderweise vollzog sich indessen gleichzeitig eine Spaltung der bisherigen Opposition. Männer wie Ruskin und William Morris hatten sowohl als Menschen wie als Künstler, sowohl im Namen eines humanitären Sozialismus wie im Namen der durch die Technik bedrohten ästhetischen Werte gegen die Mängel ihrer Zeit protestiert. Am Ende des Jahrhunderts aber trennten sich Aestheten und Sozialisten. Und es wäre vielleicht nicht unberechtigt, diese Trennung als Symptom eines größeren Spaltungsprozesses zu betrachten — Klassenkampf, Gegensatz von Massenproduktion und Kunstgewerbe, *highbrow* und *lowbrow* Literatur usw.

Diese Sprengung der kulturellen Einheit, auf die im Vorbeigehen Bezug genommen wird, läßt das Gefilde englischer Dichtung zwischen 1890 und 1914 wie ein Trümmerfeld erscheinen. Es herrschte die Unordnung des Schlachtfeldes nach der Niederlage. Aus dem Zusammenbruch des Ganzen versuchte jeder die Komponente zu retten, die ihm am Herzen lag. Die Sozialisten räumten das Feld der Dichtung ganz. Die Gruppe der Aestheten — Wilde, Ernest Dowson, Lionel Johnson, Francis Thompson — erlitt materiellen und moralischen Schiffbruch an der ethischen Haltlosigkeit ihrer Doktrin. Der junge Yeats allein vermochte sich über dieses Stadium hinaus zu entwickeln. W. E. Henley, und nach ihm Kipling, verschanzten sich hinter einer halb mystischen,

[1] Warum kehren für jeden von uns aus allem, was wir während eines ganzen Lebens gehört, gesehen, empfunden haben, gewisse mit Gefühl geladene Bilder wieder, eher als andere?

halb realistischen Verherrlichung des britischen Weltreiches. Zahlreiche Dichter führten die Tradition romantischen Naturgefühls weiter, allerdings unter Verzicht auf jeden Versuch einer Gesamtanschauung. Es wimmelte von Dichtern zweiten Ranges, dagegen fehlte die große Leistung absolut. Ein Sammelpunkt dieser «sich gut benehmenden» Dichtung war die zwischen 1912 und 1922 von Sir Edward Marsh, einem hohen Regierungsbeamten und zeitweiligen Privatsekretär Joseph Chamberlains und Churchills, herausgegebene Anthologie *Georgian Poetry.*

Bevor wir zum eigentlichen Gegenstand unserer Betrachtungen übergehen, müssen wir noch zwei Dichterpaare kurz beachten. 1896 erschien der Gedichtband *A Shropshire Lad,* von einem Professor der lateinischen Sprache in London und Cambridge, A. E. Housman (1859 bis 1936). Zwei Jahre später veröffentlichte der bekannte Romanschriftsteller Thomas Hardy (1840—1928) seine *Wessex Poems.* Beide Sammlungen zeichneten sich durch einen tiefen Pessimismus aus, zeigten den Menschen, von der Gottheit verlassen, im hoffnungslosen Kampf mit einer grausamen Außenwelt. Hier war ein Aspekt der Weltanschauung durchbrochen, die Eliots frühe Produktion inspirierte. Um eine neue Metrik und eine neue Sprache bemühte sich dagegen Gerard Manley Hopkins (1844—1889), ein Jesuitenpater und Freund des Dichters Robert Bridges. Seine Gedichte erschienen erst 1918, waren aber in engerem Kreise durch Vermittlung von Bridges vorher bekannt geworden. Er versuchte vor allem zu einer neuen Intensität des Ausdrucks zu gelangen, indem er alle «bedeutungslosen» Wörter aus seiner Sprache ausschaltete, sodann aber auch durch gänzliche Freiheit in der Zahl oder überhaupt Anwesenheit von unbetonten Silben zwischen den Akzenten der Verszeile eine neue, mehr dem natürlichen Sprechrhythmus angepaßte Rhythmik zu schaffen. Rein sprachlich waren dagegen die Neuerungen und Archaismen von Charles Montagu Doughty (1843—1926), dem bekannten Arabienfahrer, in seinen epischen Dichtungen über Englands Urgeschichte.

Es ist nicht verwunderlich, daß bald nach der Jahrhundertwende der dichterische Hexenkessel, den wir geschildert haben, die Ansätze zu einem grundlegenden philosophischen und literarischen Umschwung hervorbrachte.

Not I, not I, but the wind that blows through me!
A fine wind is blowing the new direction of Time.
If only I let it bear me, carry me, if only it carry me!
If only I am sensitive, subtle, oh, delicate, a winged gift!
If only, most lovely of all, I yield myself and am borrowed

By the fine, fine wind that takes its course through the chaos of the world
Like a fine, an exquisite chisel, a wedge-blade inserted;
If only I am keen and hard like the sheer tip of a wedge
Driven by invisible blows,
The rock will split, we shall come at the wonder, we shall find the Hesperides.
(D. H. Lawrence: Song of a Man who has Come Through[2]*)*

Seit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts war in der abendländischen Kultur der Mensch das Maß aller Dinge gewesen. Lange ging der Streit, ob dabei die menschliche Vernunft oder das menschliche Gefühl als gestaltende Kraft obsiegen sollte. Mit der Romantik war das Gefühl obenauf geschwungen und Wordsworth konnte die Dichtung als «das freie Ueberlaufen kräftiger Gefühle» definieren. Und es war eine humanistische und romantische Tradition, die die englische Dichtung noch bis nach 1900 beherrschte. Heute kann uns der Verzicht auf das menschliche Selbstvertrauen im oben teilweise wiedergegebenen Gedicht von D. H. Lawrence nur bedenklich und wehmütig stimmen.

Als Theoretiker der neuen Dichtung wird allgemein T. E. Hulme (1883—1917) anerkannt. Es war um 1908—1909 herum, als er sich zuerst eine Gefolgschaft erwarb, die sich die «Schule der Bilder» *(The School of Images)* nannte. Hulme verlangte im Denken seiner Zeit eine Rückkehr zur geistigen Demut des Mittelalters und in ihrer Dichtung eine Rehabilitierung des klassischen Formideals. Hier einige Stichproben aus seinen Schriften:

«Wir dürfen den Romantiker als denjenigen definieren, der an den Sündenfall nicht glaubt.»

«Es ist allgemein üblich zu glauben, daß Dichtung nicht viel anders als den Ausdruck unbefriedigten Gefühls bedeutet. Leute sagen: ‚Aber wie können Sie Dichtung ohne Empfindung haben?' . . . Warum gerade

[2] Nicht ich, nicht ich, sondern der Wind, der durch mich weht! / Ein feiner Wind weht die neue Richtung der Zeit. / Wenn ich ihn mich nur heben, tragen lasse, wenn er mich nur trägt! / Wenn ich nur feinfühlend, scharfsinnig bin, o zart, eine geflügelte Gabe! / Wenn ich nur, das Schönste von allem, mich selbst aufgebe und benützt werde / von dem feinen, feinen Wind, welcher seine Bahn durch den Chaos der Welt nimmt, / wie ein feiner, auserlesener Meißel, wie eine keilförmige eingefügte Klinge; / Wenn ich nur scharf und hart bin wie die äußerste Spitze eines Keils, / durch unsichtbare Schläge getrieben, / wird der Fels sich spalten, werden wir zum Wunder gelangen, / werden wir die Hesperiden finden. *(Gesang eines Menschen, der durchgekommen ist.)*

dieser trockene, klassische Geist das positive und berechtigte Bedürfnis haben sollte, sich in der Dichtung auszudrücken, ist ihnen vollständig unbegreiflich.»

«Das große Ziel ist getreue, genaue und bestimmte Beschreibung.»

«Dichtung sollte trocken und hart sein.»

«(Dichtung) ist nicht mehr und nicht weniger als ein Wörtermosaik.»

«Stelle dir jedes Wort vor mit einem aufgeklebten Bild darauf, nie als ein flaches Wort, das wie eine Spielmarke über ein Brett geschoben wird.»

Diese Haltung hat die «moderne» Dichtung Englands mindestens bis 1930 bestimmt. Ihre Vertreter konnten sich dabei an die bereits erwähnten sprachlichen und metrischen Experimente anlehnen. Wenn die strenge Doktrin des «Imagismus» eine Anrufung des Auges war, fehlte es bald nicht an solchen, die auch an das Ohr appellierten und auf das Beispiel der französischen Symbolisten zurückgriffen. Der *vers libre* von Laforgue und seinen Zeitgenossen wurde zum beliebtesten Werkzeug der Imagisten, und Eliot hat von Ezra Pound (geboren 1885), vor 1914 das wichtigste Mitglied der Schule, geschrieben:

«Ein Mensch, der neue Rhythmen ausdenkt, ist ein Mensch, der unser Empfindungsvermögen raffiniert ... Ich besinne mich keines Dichters unserer und der folgenden Generation, dessen Gedichte (wenn sie etwas taugten) nicht durch das Studium derjenigen von Pound eine Besserung erfahren haben.» *(The Dial, Januar 1928)*

Pound, D. H. Lawrence und Eliot haben sich in ihrer dichterischen Tätigkeit mit dem gleichen Problem befaßt — der Suche nach einem neuen Prinzip der Ordnung, nach einem neuen Glauben mitten in der Auflösung aller Werte unmittelbar vor, während und nach dem ersten Weltkrieg. Pound hat das Problem nie gelöst. Mit allen technischen Mitteln versorgt, und mit der notwendigen geistigen Einfühlung für das Neue reichlich begabt, konnte er sich trotzdem zu keinem positiven Schluß durchringen. Seine Gedichte schienen seinen Zeitgenossen wegweisend zu sein, deuteten aber nur auf neue metrische und sprachliche Möglichkeiten, auf neue oder wiederentdeckte Bildungsmomente — Dante, die altfranzösische Literatur, die angelsächsische Dichtung. Mit der Zeit wurde die harte Frische seiner frühen Dichtung zu einem dunklen, eitlen, selbstsüchtigen und steuerlosen Suchen verzerrt. Eliot, der ihm 1922 noch als dem «besseren Schmied» sein *The Waste Land* widmete, hat er aber den Weg gebahnt.

Es ist unmöglich, in Pounds Schaffen durch Auswahl von Beispielen eine logische Entwicklung zu dokumentieren. Eher trifft es zu, daß

wenn er an irgendeinem festen Gegenstand einen Halt findet, zum Beispiel beim Hervorrufen einer Figur aus der Geschichte des altprovenzalischen Liedes oder in einer Uebersetzung, sein Talent und seine subtilen Rhythmen zur vollen Entfaltung gelangen. In der nachfolgenden Strophe spricht Bertran de Born, der provenzalische Lyriker:

And I love to see the sun rise blood-crimson.
And I watch his spears through the dark clash
And it fills all my heart with rejoicing
And pries wide my mouth with fast music
When I see him so scorn and defy peace,
His lone might 'gainst all darkness opposing.
(Sestina: Altaforte[3]*)*

Demgegenüber stehen typische «Imagistengedichte», wie zum Beispiel *A Girl:*

The tree has entered my hands,
The sap has ascended my arms,
The tree has grown in my breast —
Downward,

The branches grow out of me, like arms.
Tree you are,
Moss you are,
You are violets with wind above them.
A child — SO high — you are,
And all this is folly to the world.[4]

Diese Verse sind noch den wenigen Mustern sehr nahe, die T. E. Hulme von der ihm vorschwebenden Dichtung hinterlassen hat, wie beispielsweise

A touch of cold in the Autumn night —
I walked abroad,
And saw the ruddy moon lean over a hedge
Like a red-faced farmer.

[3] Und ich liebe die Sonne blutkarmesin aufgehen zu sehen / und ich schaue zu, wie ihre Speere durch die Dunkelheit rasseln / und mein Herz ist mit Freude erfüllt / und mein Mund öffnet sich weit mit rascher Musik, / wenn ich sie den Frieden so verschmähen und herausfordern sehe, / ihre alleinige Macht aller Dunkelheit entgegenstellend.

[4] Der Baum ist in meine Hände eingedrungen, / der Saft ist meine Arme hinaufgestiegen, / der Baum ist in meine Brust hineingewachsen — / abwärts, / die Aeste wachsen aus mir heraus, wie Arme. / Baum bist du, / Moos bist du, du bist Veilchen, vom Wind überweht. / Ein Kind — so groß — bist du, / und all dies ist Torheit in den Augen der Welt.

I did not stop to speak, but nodded,
And round about were the wistful stars
With white faces like town children. *(Autumn[5])*

Meisterhaft ist Pounds Uebersetzung des angelsächsischen «Seefahrers», welche einen weiteren Weg zur Verwirklichung der technischen Ziele eines Hopkins zeigt:

. . . Lest man know not
That he on dry land loveliest liveth,
List how I, care-wretched, on ice-cold sea,
Weathered the winter, wretched outcast
Deprived of my kinsmen . . .
Sea-fowls' loudness was for me laughter,
The mews' singing all my mead-drink.
Storms, on the stone-cliffs beaten, fell on the stern
In icy feathers . . .
(The Seafarer. From the Anglo-Saxon[6])

Aber je weiter wir in Pounds spätere Werke eindringen, desto mehr sehen wir ein, daß wir uns dem Urteil seines Freundes Yeats nur anschließen können — daß er ein begabter Improvisator ohne die Selbstbeherrschung des Genies sei und daß er «nicht den ganzen Wein in die Schale zu gießen» vermöge. Manchmal finden wir schon bei Pound Beispiele der kalten Eliotschen Verachtung für die Zeit:

The tea-rose tea-gown, etc.
Supplants the mousseline of Cos,
The pianola «replaces»
Sappho's barbitos.
(E. P. Ode pour l'Election de son Sépulcre[7])

[5] Ein Hauch Kälte in der Herbstnacht. / Ich spazierte draußen, / und sah den rötlichen Mond sich über eine Hecke lehnen, / wie ein Bauer mit rotem Gesicht. / Ich machte nicht halt, um zu sprechen, nickte aber, / und ringsum waren die sehnsüchtigen Sterne / mit weißen Gesichtern wie Stadtkinder. *(Herbst)*

[6] . . . Damit der Mensch weiß, / daß er auf dem festen Lande lieblichst lebt, / lauschet wie ich, sorgen-unglücklich, auf eiskalter See / dem Winter widerstand als elender Verbannter, / meiner Sippe darbend . . . / Der Seevögel Lärm war für mich Lachen, / der Möwen Gesang all mein Mettrank. / Stürme, auf den Steinklippen geschlagen, fielen auf das Heck / in eisigen Federn . . . *(Der Seefahrer)*

[7] Das Teerosen-Teekleid, usw. / verdrängt den Musselin von Cos, / das Pianola «ersetzt» / Sapphos Barbiton.

oder

Like a skein of loose silk blown against a wall
She walks by the railing of a path in Kensington Gardens,
And she is dying piece-meal of a sort of emotional anaemia.
And round about there is a rabble
Of the filthy, unkillable infants of the very poor.
They shall inherit the earth. *(The Garden*[8]*)*

Pounds großes Nachkriegswerk, die Serie der *Cantos*, bleibt trotz packenden Stellen das Denkmal eines Mißerfolges, den die späteren Abenteuer des Verfassers als Jünger Mussolinis besiegeln. Wenn er das Mißtrauen gegen sich selbst und die Zivilisation durch eine Anlehnung an die primitiven Vorstellungen von Gewalt und Macht, die er einem mißverstandenen Mittelalter und einer mißdeuteten Antike entlehnte, so verfiel D. H. Lawrence (1885—1930) als Mensch und Dichter dem Lockruf einer ähnlichen Primitivität — derjenigen des menschlichen Triebes im allgemeinen und des sexuellen Triebes im besonderen.

Lawrence hat in seinen sehr freien Versen etwas zu erreichen versucht, das eigentlich nach deren Definition nicht in die Dichtung hineinpaßt. Statt die Eindrücke des Augenblicks poetisch umzuarbeiten und zu verklären, wollte er sie in ihrer ganzen Unmittelbarkeit festhalten.

A snake came to my water-trough
On a hot, hot day, and I in pyjamas for the heat,
To drink there . . .

And as he put his head into that dreadful hole,
And as he slowly drew up, snake-easing his
shoulders, and entered farther,
A sort of horror, a sort of protest against his
withdrawing into that horrid black hole,
Deliberately going into the blackness, and
slowly drawing himself after,
Overcame me now his back was turned.
I looked round, I put down my pitcher,
I picked up a clumsy log
And threw it at the water-trough with a clatter.

I think it did not hit him . . . *(A Snake*[9]*)*

[8] Wie eine Strähne loser Seide gegen eine Mauer geweht, / geht sie dem Geländer eines Weges entlang in Kensington Gardens, / und sie ist am Sterben, stückweise, / an einer Art Anämie der Gefühle. / Und ringsum dort ist eine Rotte / der dreckigen, kräftigen, untötbaren Kinder der ganz Armen. / Sie werden die Erde erben. *(Der Garten)*

[9] Eine Schlange kam zu meinem Wassertrog / an einem heißen, heißen Tag,

Das ist nicht Dichtung, sondern das Rohmaterial der Dichtung, und da Lawrence, einigen Enthusiasten zum Trotz, seiner Lebensanschauung viel wirksamer in Prosa Ausdruck verliehen hat, wollen wir uns hier nicht länger mit ihm befassen.

Wir haben gesehen, wie auf den resignierten Pessimismus eines Hardy der Angriff gegen den menschlichen Stolz, gegen die Vernunft des Menschen im Weltall folgte. Darwin hatte das anthropozentrische Denken schon empfindlich entwertet. Wenn aber die Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert vor allem auf theologischem und philosophischem Gebiet eine Rückwirkung gehabt hatten, sollten nunmehr die neuen Disziplinen der Psychologie und der Anthropologie gerade in der Literatur einschneidenden Einfluß haben. Erst später dagegen, nach 1930, wurde eine Brücke zwischen der Dichtung und den neuen soziologischen und politischen Theorien der sozialistischen Linken geschlagen, während die Entwicklung der grundlegenden Wissenschaften, vor allem der Physik, der Astronomie und der Biologie, seit 1900 die früher erwirkte Zerstörungsarbeit am religiösen Glauben nachträglich bis zu einem gewissen Grade rückgängig zu machen schienen. Und bei Eliot bietet das religiöse Erlebnis den Schlußstein der dichterischen Entwicklung.

und ich im Schlafanzug der Hitze wegen, / um dort zu trinken... / Und als sie ihren Kopf in jenes schreckliche Loch streckte, / und als sie sich langsam aufrichtete, ihre Schultern schlangenartig erleichternd, und weiter hineinschlich, / eine Art Entsetzen, eine Art Protest gegen ihr Zurückziehen in jenes grauenhafte schwarze Loch, / absichtlich in die Dunkelheit hineingehend, und sich langsam nachziehend, / überwältigte mich, da sie jetzt den Rücken mir kehrte. / Ich blickte umher, ich setzte meinen Krug nieder, / ich las ein schwerfälliges Holzstück auf / und warf es gegen den Wassertrog mit Gepolter. / Ich glaube, es traf sie nicht ... *(Eine Schlange)*