

John Ashbery

John Ashbery, geboren am 28. 7. 1927 in Rochester, New York. Er wuchs auf der Familienfarm in Sodus, im Westen des Staates New York, auf und besuchte die renommierte Deerfield Academy in Massachusetts. Nach Studienjahren an den Universitäten Harvard und Columbia (Fächer: Englische und Französische Literatur), hielt sich Ashbery in New York City auf. Er gehörte – zusammen mit seinen Freunden und Studienkollegen Frank O’Hara und Kenneth Koch sowie u. a. James Schuyler und James Tate – als Lyriker zu einer zwanglosen Gruppierung von Schriftstellern, die von der Kritik rückblickend als „New York School“ bezeichnet wird. Dieses Etikett ist jedoch eher irreführend, da es in den vierziger und frühen fünfziger Jahren in New York eine dem „abstrakten Expressionismus“ verpflichtete Gruppe gleichen Namens älterer Maler (um Franz Kline, Willem de Kooning, Jackson Pollock, Mark Rothko u. a.) gab, von deren Mitgliedern die jüngeren Lyriker sich zwar konzeptuell beeinflusst zeigten, der sie aber keineswegs angehörten. Zwischen 1955 und 1965 lebte Ashbery in Frankreich, schrieb als Kunstkritiker regelmäßig Beiträge für die in Paris erscheinende Zeitung „The New York Herald Tribune“ (später: „The International Herald Tribune“) sowie für das Kunstblatt „Art International“ und wirkte als äußerst produktiver Übersetzer aus dem Französischen. Nach seiner Rückkehr und bis 1972 arbeitete er in New York als leitender Redakteur der angesehenen Kunstzeitschrift „Art News“. Ashbery entwickelte sich während seines Wirkens in Paris und New York zu einem intimen Kenner der zeitgenössischen Kunst, Literatur und Musik und schrieb Hunderte von Artikeln, Beiträge zu Kunstkatalogen sowie separat erschienene Aufsätze. Ashbery unterrichtete als „Distinguished Professor“ am Brooklyn College der City University of New York und viel beachtete Kunstkritiken für verschiedene angesehene Publikationsorgane, darunter „Newsweek“. Der Dichter Ashbery galt neben A.R. Ammons als führender Vertreter der postmodernen amerikanischen Lyrik. Komponisten – u. a. Elliott Carter – haben seine Texte vertont. Ashbery und sein Werk sind Gegenstand von Gemälden, Lithographien und anderen Arbeiten namhafter bildender Künstler (z. B. Larry Rivers) geworden. Ashbery hat in mehreren Filmen mitgewirkt und drei Theaterstücke verfasst. Er starb am 3. 9. 2017 in Hudson.

* 28. Juli 1927

† 3. September 2017

von Klaus Martens

Preise

Auszeichnungen: Yale Younger Poets Prize (1956); Pulitzer Prize (1976); National Book Award (1976); National Book Critics Circle Award (1976); Fellowship of the Academy of American Poets (1982); McArthur Prize (1986).

Essay

John Ashbery beginnt in dem 1981 erschienenen Band „Shadow Train“ (Schattenzug) ein Gedicht mit den folgenden Zeilen: „Dieses Gedicht befaßt sich mit Sprache auf einer sehr einfachen Ebene. / Schau, wie es zu dir spricht. Du schaust zum Fenster hinaus / oder gibst vor, nervös zu sein. Du hast es,

aber hast es nicht. / Du verfehlst es, es verfehlt dich. Beide verfehlt ihr euch.“ Der Eindruck des Lesers dieser Zeilen, etwas im Gedicht verpaßt, selbst etwas verfehlt zu haben, was der Sprecher zunächst deutlich anzukündigen schien, erzwingt (falls der Leser sich nicht nervös abwendet) das Wiederlesen. Dabei notieren wir: Das Gedicht betrifft Sprache. Sprache ist sein Gegenstand. Fraglich bleibt, ob diese Sprache *einfach* ist, simpel etwa im Sinne eines eingeschränkten Wortschatzes. Oder ist die amerikanische Umgangssprache gemeint, die zwar außerordentlich reich ist, aber eines (stilistisch) hohen Niveaus entbehrt? Die nächsten Zeilen helfen kaum weiter: An wen ist die Aufforderung: „Schau“ gerichtet, wer ist das „Du“, das einem zweiten Personalpronomen („es“) gleichgeordnet wird, von dem nicht klar ist, ob es das Gedicht meint oder eine weitere ungenannte Person. Fragen über Fragen: Wer spricht zu wem? Das Sprechen wird *gesehen*; aber kann „es“ *gehört* werden? Werden nur Mundbewegungen als Pantomime eines Sprechens gesehen? Die Gedichtzeilen ahmen in syntaktischer Mimesis – bei formal perfekter Syntax – eine Unentschiedenheit in den Bezüglichkeiten nach, die ebenso ambivalent ist wie das Sich-Abwenden und die vorgebliche Nervosität des unbekanntes „Du“. Auch wir, die Leser, vermissen „es“ (was immer „es“ ist). Das Gedicht zwingt uns dazu, die Suche nach einer eindeutig sinngebenden Prädikation aufzugeben, zumindest aber aufzuschieben. Wir sehen, beim Wiederlesen, *wie* das Gedicht zu uns spricht; wir vermögen nicht festzulegen, *was* es sagt, so einfach auch sein Sprachniveau ist. Es ist etwas eigentümlich Beiläufiges, Ungreifbares und Ungerichtetes an und in diesen Gedichten, das sehr unterschiedliche, z.T. gar extreme Äußerungen bei Lesern und Kritikern auslöst. Widersprüchliche Reaktionen auf diese Lyrik sind gelegentlich sogar im Verhalten eines einzelnen Lesers angesichts der Lyrik Ashberys bemerkbar.

Als das Manuskript von Ashberys zweiter Sammlung „Some Trees“ (Bäume) – sie überschneidet sich inhaltlich mit der ersten Sammlung „Turandot and Other Poems“ (Turandot und andere Gedichte, 1953) – im Jahre 1956 den „Preis der Yale Universität für jüngere Lyriker“ erhielt, hätte dieser durchaus beachtliche Anfangserfolg dem jungen Dichter den Weg zu beschleunigter Anerkennung bei der Leserschaft und der Kritik ebnen sollen. Dies ist auch vor und nach der Verleihung des Preises an Ashbery bei anderen damit ausgezeichneten Lyrikern eher die Regel als die Ausnahme gewesen. Es ist jedoch symptomatisch für die von Anfang an vorherrschende Ambivalenz in der Einstellung gegenüber Ashbery, daß er den Yale-Preis gewissermaßen nachträglich erhielt, nachdem die in einem ersten Durchgang eingesandten Manuskripte aller Bewerber, einschließlich Ashberys, abgelehnt worden waren. Wystan Hugh Auden, der Preisrichter, verlieh schließlich Ashbery den Preis, als dieser nach der negativen Entscheidung sein Konvolut noch einmal einschickte. Als das Buch erschien, steuerte der berühmte Lyriker Auden, wie aus diesem Anlaß üblich, ein Vorwort bei, das aber überraschenderweise keineswegs als warme Empfehlung eines Kunstrichters gelesen werden kann, der von seinem preisgekrönten Autor überzeugt ist. Ashbery kommentiert Jahre darauf: „Ich glaube (Auden) respektierte irgendetwas in (meinem Manuskript), das er aber nicht besonders gut verstand. In der Tat hörte ich später, daß er einem Freund erzählt hatte, er habe niemals ein einziges Wort verstanden, das ich je geschrieben hätte.“ (Interview mit Sue Gangel; Übers. K.M.) Seit „Some Trees“ ist immer wieder die Frage nach der ‚Schwierigkeit‘ dieser Lyrik gestellt worden, die Frage nach ihrer ‚Bedeutung‘ und wie sie zu

‚verstehen‘ sei. Dennoch gehören Texte von Ashbery in den Vereinigten Staaten zu den am häufigsten anthologisierten zeitgenössischen Gedichten, wurde der Dichter für seinen Band „Self-Portrait in a Convex Mirror“ (Selbstporträt im konvexen Spiegel, 1975) mit gleich drei der angesehensten Literaturpreise ausgezeichnet, und die amerikanische Regierung beauftragte Ashbery sogar, ein Gedicht zur Zweihundertjahrfeier (1976) der amerikanischen Unabhängigkeit zu schreiben – eine höchst unerwartete Ehre, der sich der Dichter mit der gebotenen Ironie in dem Gedicht „Pyrography“ (Pyrographie) entledigte, das in dem Band „Houseboat Days“ (Tage im Hausboot, 1977) veröffentlicht wurde. Einflußreiche amerikanische Kritiker, u. a. Harold Bloom und Helen Vendler ebenso wie z. B. die englische Rezensentin Helen McNeil, halten Ashbery für den wichtigsten lebenden amerikanischen Dichter, und die Herausgeber des höchst renommierten Lyrik-Magazins „Poetry“ prophezeien, daß Ashbery das „letzte Drittel des 20. Jahrhunderts dominieren wird wie Yeats das erste“; andererseits zeigt sich eine keineswegs kleine Gruppe anderer Kritiker verärgert, beklagt Verständnisschwierigkeiten und fehlende Ernsthaftigkeit.

Ashbery selbst äußert sich so: „Ich weiß nichts über die ‚Schwierigkeit‘ oder über das ‚Verstehen‘ von Lyrik. Mir scheint, die Lyrik ist, was da ist, und es gibt keine versteckten Bedeutungen oder Hinweise auf Dinge jenseits dessen, was die meisten von uns wissen. (...) Und was das Verstehen angeht, gibt es da wirklich etwas zu verstehen? Ich glaube, das ist eine Frage, die meine Gedichte mehr oder weniger durchgehend stellen: Was ist da? Ist irgendetwas da? Wenn nicht, oder falls doch, dann wird das Gedicht sein, was es für den Leser bedeutet. (...) Was das Gedicht *ist*, wird vom Leser bestimmt werden.“ (Interview mit A. Poulin, Jr.; Übersetzung: K.M.) Genau an diesem Punkt liegt eine der Hauptschwierigkeiten, die selbst erfahrene und gutwillige Leser und Kenner neuerer Lyrik mit Ashberys Texten haben: Indem Ashberys Gedichte nur selten – und dann nur punktuell und parodistisch – ein thematisches Profil erkennen lassen, das Anschauungen und Aussagen zu einer verbindlichen Projektion individuellen Erlebens erkennbar macht, und statt dessen mit einem größtmöglichen Eklektizismus in ihren Gegenständen und ihrer Sprache operieren, verschwindet die herkömmliche in sich konsistente Dichterpersone hinter der Kommunalität alltäglicher Sprache und verwechselbar sprechender Pronomen. Es ist dem Leser überlassen, aus dem heterogenen Sprach- und Erfahrungsangebot dieser multiperspektivischen Texte ‚seinen‘ Text zu konstruieren, falls er (der Leser) einer finiten Aussage bedarf. Die Sprach- und Bildangebote der Texte Ashberys gehen jedoch darüber hinaus und lassen einen Chor einander widersprechender Stimmen zu Wort kommen.

Diese Sprache (sie hat Vorläufer in den Experimenten von James Joyce, Gertrude Stein und Raymond Roussel) kann einerseits zu einer „lexikalischen Kakophonie“ (McKinnon) werden, in der auf syntaktisch engstem Raum Wörter verschiedenster Stillagen, Dialekte, Sprachen zusammenkommen. So zum Beispiel in dem folgenden (kaum übersetzbaren) Beispiel aus dem Gedicht „Daffy Duck in Hollywood“ (Daffy Duck in Hollywood), veröffentlicht in „Houseboat Days“, das bereits im Titel mit dem Hinweis auf Comic- und Zeichentrickfilm-Figuren das unbegrenzte Erlebnisregister solch künstlicher Kreationen andeutet, die eine persönlichkeitsgebundene Sphäre – mittels mehrfacher Brechung menschlicher Eigenschaften in ihrer Übertragung auf eine künstliche Figur, die als eine hybride Schöpfung aus Mensch und Tier ihr

Unwesen treibt – in jeder Hinsicht überschreiten und in ihrer allgemeinen Unverbindlichkeit zugleich enthalten: „I scarce dare approach me mug’s attenuated / Reflection in yon hubcap, so jaundiced, so *déconfit* / Are its lineaments“ (Kaum darf ich’s wagen, mich der verjüngten Reflektion / Von mein Visage in jener Radkappe zu nähern, / so vergilbt, so *déconfit* sind seine Gesichtszüge. [Übersetzung: K.M.]). In diesen Zeilen wird mehr als ein sprachlich-kulturelles Durcheinander aufgezeichnet. Es handelt sich um eine Collage von Fragmenten unterschiedlichster sprachlicher und kultureller Provenienz (Film, Cartoon, die Versatzstücke des Alltags- und des Gebildetenjargons). Sie reproduziert auf kunstvolle Weise den gehörten und nur halb bewußt vernommenen Strom öffentlichen und alltäglichen sprachlichen Erlebens in der kaum differenzierenden amerikanischen Kultur, die sich – man mag das bedauern oder nicht – längst auch zu einer globalen Kultur entwickelt hat. Es ist das atmosphärische Geräusch, das nicht nur den Hintergrund jedes Wortes und Gedankens bildet, sondern sie alltäglich und ununterbrochen durchdringt und in die jede sprachliche und gedankliche Bemühung um Stilisierung und Sinngebung eingeht. Dieses Umspültwerden von jeglicher Äußerung – Ashbery macht sich dieses Bild in dem Gedicht „A Wave“ (Eine Welle, 1984) zu eigen –, die allem Gesprochenen die Originalität ebenso streitig macht wie ihre Individualität, bildet das Umfeld, die Gegenstände und das Material der Lyrik von John Ashbery. Das heißt nicht, daß diesen Gedichten aufregende sprachliche Fügungen, geschliffene Formulierungen und plötzlich aufleuchtende hinreißend schöne Bilder fehlten. Ashbery verzichtet lediglich darauf, diese glücklichen Funde zu isolieren und sie in einem Schaukasten schöner lyrischer Form als exemplarisch auszustellen. Er beläßt sie in der kontaminierten Sprachmasse, die ihr Ursprung ist. Keine Dichterpersona *spricht* exemplarisch, sondern anonyme, austauschbare Stimmen äußern Sprachfetzen, die sie sich vorübergehend zu eigen gemacht haben, und entlassen sie plappernd erneut in Widersprüchlichkeit. Ashbery kommentiert seine Vorstellungen wie folgt: „[...] die Wörter legen andere Wörter nahe, die Gedanken andere Gedanken; und wenn man darüber nachdenkt, dann wächst (das Gedicht) auf eine Weise über seinen Rahmen hinaus, wie es ein Gemälde niemals kann, wenn es einmal erfaßt und gezeichnet und gemalt wird. Das liegt, glaube ich, daran, daß das Gedicht nicht visuell ist, sondern etwas, das sich im Kopf abspielt, das mit allen möglichen anderen Dingen in Kontakt kommt: erinnerte Erlebnisse, Wörter, die einmal in einem anderen Kontext gehört worden sind als dem, in dem sie im Gedicht auftauchen. Das war für mich die freieste Form; sie eröffnete mir die größten Möglichkeiten, irgendetwas zu benutzen, das mir, in einem bestimmten Moment, begegnete.“ (Poulin; Übersetzung: K.M.)

Es ist kein Zufall, daß Ashbery – der profilierte Kenner und Kritiker moderner und postmoderner bildender Kunst – häufig seine Analogien aus dem Bereich der Malerei wählt. So wie der Kubismus natürliche Erscheinungsformen zerlegt und multiperspektivisch rekombiniert und der Surrealismus manieristisch mit Perspektivverzerrungen vorgefundener naturalistischer Objekte arbeitet, so betont die Ashbery intim vertraute Bewegung des abstrakten Expressionismus weniger den Gegenstand als das verwendete Material und die verwendeten Werkzeuge – vorzugsweise Werkzeuge und Materialien, deren Gebrauch im Felde der *Kunst* indiskutabel gewesen war. So verwendeten Franz Kline und Frank Stella breite Quaste, wie Häusermaler sie benutzen, zum Farbauftrag, Adolph Gottlieb bediente sich zum selben Zweck eines Schrubbers mit einem

Schwamm daran, und Jackson Pollock schüttete und tröpfelte Farbe auf den von ihm gewählten Untergrund. Man setzte Wandfarbe und billigen Farblack ein, um Unregelmäßigkeiten und Brüche in der Oberfläche nicht nur zu belassen, sondern sie sogar zu erzeugen. Es entstanden hybride Kunstprodukte, in denen ehemals feste Grenzen zwischen Hinter- und Vordergrund, Material und Verarbeitung fließend wurden und (besonders akademische) Normen der Malerei sich auflösten. Fluß und Bewegung wurden ebenfalls durch Improvisationen erreicht, durch ein Spiel mit dem Material und der resultierenden Interaktion verschiedenster Materialien miteinander. Nur halb Ausgeformtes fügt sich dem Auge zu wechselnden Gebilden. Wie bei den abstrakten Expressionisten das Ideal der Geschlossenheit des malerischen Kunstwerks durch den Fortfall des Bildrahmens aufgelöst, eine ehemals formale Abgeschlossenheit des Kunstwerks zu einer Ausschnitthaftigkeit des Dargestellten aus einem räumlich-zeitlichen Kontinuum wird, in dem es sich bewegt, so sind auch Ashberys Gedichte ohne formalen Rahmen, offen und in Bewegung. Sie sind sprachlich, stilistisch und in den gewählten Formen hybrid, sind multiperspektivisch, selbstreflexiv sowie eklektisch im verwendeten Sprachmaterial und der jeweils gewählten Methode. Sie sind absichtsvoll un- bzw. überpersönlich, indem sie nicht subjektive Gefühle, Stimmungen und Überzeugungen des Künstlers zum Ausdruck bringen wollen, die als Anlässe in ihnen verschüttet liegen. Schließlich sind sie nicht erkennbar autobiographisch – selbst wenn Titel wie „The Picture of Little J.A. in a Prospect of Flowers“ (Das Bild vom kleinen J.A. in einer Landschaft mit Blumen) in dem Band „Some Trees“ diesen Schluß zunächst nahelegen könnten, und sie sind niemals, wie etwa die Gedichte John Berrymans oder Robert Lowells, konfessionell.

Sind einerseits Ashberys Affinitäten zur Malerei zu notieren, so darf andererseits der deutlich spürbare Einfluß von anderen Prosaisten und Lyrikern nicht übersehen werden. So radikal neu sich Ashberys Lyrik zu Recht gibt, so ist sie doch untrennbar mit verschiedenen amerikanischen und europäischen Traditionen verbunden, die sie aufnimmt und weiterentwickelt. Solche Aufnahme und Weiterentwicklung ist, wie Harold Bloom mit seiner Einflußlehre nachgewiesen hat, eine komplexe und schwierige Aufgabe, da überragende Leistungen großer und etablierter Vorbilder als Vaterfiguren zunächst nachgeahmt, dann – in einem Akt ödipaler Empörung – verworfen werden, bis sich in diesem künstlich geschaffenen Freiraum die Freiheit zur eigenen Schöpfung aufzutun scheint, die, nachdem sie erreicht scheint, zu Eigenständigkeit und zu einer Weiterentwicklung der Tradition führen kann. In diesem Sinne kann Ashberys „Some Trees“ als Debüt eines Lyrikers in der Tradition von Wallace Stevens gelesen werden, der in der Unpersönlichkeit und der Exaktheit von Sprache und Bildlichkeit dieser ersten Gedichte unüberseh- und unüberhörbar anwesend ist. So in dem Gedicht „The Mythological Poet“ (Der mythologische Dichter): „Aber neben uns ist eines, sagten sie, / Das wir nicht aushalten, die Welt / der Dinge, die einer Jungfrau gleich / Entlang unseren seidenen Gedanken tobt.“ Das Stevenssche artistisch-eskapistische Nebeneinander des *mundo* der Imagination und der chaotischen Realität wird von Ashbery beinahe zitathaft reproduziert. In den Gedichten des Bandes „The Tennis Court Oath“ (Der Schwur im Ballhaus) zerschlägt Ashbery dann die Bindung an die Gedanken- und Sprachgebäude von Stevens. Es entstehen gewissermaßen „antiliterarische“ Gedichte (Joachim Sartorius), in denen Ashbery mit radikaler Unbekümmertheit und Drastik in der Collage heterogenster Sprachfragmente jeder Vorstellung von lyrischer Form, Reinheit

der Sprache und sorgfältig orchestrierter Sinnggebung Hohn spricht. Es entstehen Gedichte aus Sprachspänen, wie etwa der (ironisch so benannte) prosapoetische Text „The New Realism“ (Der neue Realismus), in dem es heißt: „Bis hierher war sie zu gehen bereit – / Eine Taverne mit Pflanzen. Dynamit draußen vor dem Horizont / Und eine Abfolge, und ein Radau. Delphine, den Sand / Abwerfend. Schwärme von Bulldozern / Verwüsteten das Gebiet, und sie starb vor Lachen / Weil Wohlstand nur einmal einen davonkommen läßt / Auf deiner Türschwelle pflegte sie zu erklären / Wie man, wenn die zurückkehrenden Händler morgens am Wagenrand aufsaßen, / Abends schnell sein mußte, ihnen den Zettel zu geben. / Der Richter klopft. Die Zinnien / Sahen niemals schöner aus“.

Ashberys „The Tennis Court Oath“ ist sehr deutlich ein Lyrikband aus der Versuchswerkstatt des Autors. Die zur Prosa neigenden Gedichte haben stark improvisatorische Züge. Wörter und Zeilen werden eher gegen- als nebeneinander gesetzt, die Wörter, Halbsätze und Sätze sind disparate Einheiten. Ashbery bemerkt dazu: „Ich versuchte alle möglichen Experimente – das Aufbrechen von Sätzen, das Isolieren einzelner Wörter –, ganz wie ein Maler, der sich in eine bestimmte Farbe verliebt, einen Strich auf die Leinwand aufträgt und zurücktritt, um zu prüfen, was er dazu *meint*.“ (Gangel; Übersetzung: K.M.) So banal manche dieser *unbedachten* Experimente heute wirken, sie trugen dazu bei, Ashberys Ohr für das Nicht-Literarische zu öffnen. Die unendlich farbige und vielseitige amerikanische Alltags- und Umgangssprache mit ihren Verkürzungen, Ungenauigkeiten, ihrer leeren Deixis („you know“ / du weißt schon) und frappanten Prägungen wird gleichberechtigt mit Versatzstücken gehobener Literatursprache ins Gedicht genommen. In diesem Kontext könnte der Titel „Der Schwur im Ballhaus“ als programmatisch gelesen werden, denn er verweist auf ein Revolutionsdatum: den 20. Juni 1789, an dem die Deputierten des dritten Standes schworen, nicht auseinander zu gehen, bis Frankreich eine Verfassung habe. Wenn wir diesen Hinweis aufnehmen, dann könnten wir sagen, daß Ashbery die „Sprache des dritten Standes“ gegen das „aristokratische Gedicht“ (Karl Krolow) ins Feld führt. Wenn noch Stevens die Aufgabe des modernen Lyrikers darin gesehen hatte, den sprachlichen und konzeptuellen Zerstörungen der Realität eine dichterische Utopie gegenüberzustellen, so stellt sich Ashberys Gedicht diesem Chaos, ja beschwört es herauf und nimmt es auf sich, um – wie Sartorius, der deutsche Übersetzer Ashberys es formuliert – „die Verheerungen des Zeitlichen zu überlisten“.

Ashbery bedient sich in den folgenden Gedichtbänden verschiedener Strategien, um diese Verheerungen, die nicht zu ignorieren sind, nutzbar zu machen. Zunächst fällt die große Zahl langer (nicht-epischer) Gedichte auf. Es sind geräumige, mit Friedrich Schlegel vielleicht „republikanisch“ zu nennende Gedichte, in denen vielfältigstes Sprachmaterial Platz findet. Sie bieten Raum für lange parataktische Gliederungen, in denen sich schillernde neue Bezüge aufbauen. Zugleich verhindern Ashberys Methode der Collage von Spracheinheiten unterschiedlichster Herkunft und der fortgesetzte Gebrauch verwechselbarer Pronomina die Zielgerichtetheit herkömmlicher Syntax. Syntaktische Indirektion und semantische Unbestimmtheit „verweigern endgültige Prädikation“ (Harald Mesch). Bedeutung wird zugunsten des freien Spiels der Wörter und Wortverbindungen aufgeschoben. In einem digressiven Vom-Weg-Abkommen macht die Sprache auf sich selbst aufmerksam. Diesen

Strategien bietet das sich über hunderte von Zeilen ausbreitende lange Gedicht den Raum zur spielerischen Entfaltung des in ihn eingehenden Stroms hybriden Sprachmaterials. Die Methoden des Spiels – wie auch John Cage gebraucht Ashbery mitunter den „gesteuerten Zufall“ aleatorischer Verfahren – arbeiten gegen die Systematisierungen der zeitgenössischen Kommunikationsgesellschaft (vgl. „The System“ [Das System] in dem Band „Three Poems“ [Drei Gedichte, 1972]). System und Struktur werden durch Spiel und Zufall ersetzt. Die Aufnahme von Fragmenten bereits geformter Sprache spricht gegen die Illusion von der Originalität subjektiver Erfahrung und gegen die ‚Wahrheit‘ ihrer einzigartigen Äußerung im Gedicht. Ashbery spricht provokant von seinen Materialien als „Allzweck-Erfahrung“, die „wie Stretch-Socken, auf alle Größen passen“ (Poulin; Übersetzung: K.M.). Er fügt an anderer Stelle hinzu: „Was die Leute zueinander sagen, wenn sie sich sehr um Verständigung miteinander bemühen, ist immer nachlässig und unbefriedigend und voller unvollständiger Sätze und Gedanken. Trotzdem ist dies die Redeweise, die wir alle benutzen, wenn wir uns verständlich machen wollen, und ich bin sicher, daß es dafür einen guten Grund geben muß, denn sonst wäre diese Situation nicht entstanden. Es ist diese Art Rede, die ich sehr scharf empfinde und die mich bewegt. Jeder kennt Mallarmés Wort von der Reinigung der Stammessprache. Was mich betrifft, so glaube ich, daß sie keine Reinigung braucht. Ich versuche, sie zu verstärken.“ (Poulin; Übersetzung: K.M.) Der Hinweis auf Mallarmé ist erhellend. In der Tat geht es auch Ashbery nicht um „Gefühlspoesie, Erlebnispoesie, Erscheinungspoesie“ (Hugo Friedrich), sondern um das Spiel mit den Spannungen der Sprache, wobei jedoch der wesentliche Unterschied zwischen beiden Dichtern in der Art des verwendeten Sprachmaterials liegt. Nur insofern gilt auch für Ashbery ein anderes berühmtes Wort von Mallarmé: „Verse macht man nicht mit Ideen, sondern mit Worten“. Ashberys Dichtung ist dagegen nicht um die Reinheit der Sprache, um ein Sprachdestillat bemüht, sondern will die menschlich geläufige Sprache aufnehmen. Seine langen Gedichte könnten mit einem englischen Begriff aus der bildenden Kunst als sprachliche *environments* bezeichnet werden. In diesem Sinne des Gedichts als eines möglichst weit gefaßten interagierenden Feldes von Wörtern, einer Sprachlandschaft, berührt sich Ashbery mit Walt Whitman. Wenn Whitman *sich* als „Kosmos“ proklamiert, der alles (ebenfalls ohne wertende Differenzierung der Materialien) in sich aufnimmt und damit das Extrem dieser Aufblähung des Persönlichen, seine Verwandlung in die *Äußerung* erreicht, dann könnte Ashberys dichterisches Verfahren als Umkehrung davon gelesen werden: Das Gedicht nimmt alles auf, jede Äußerung, und schließt dabei das Persönliche ein. So verstanden, nähern sich Ashbery und Whitman in den Extremen ihres Vorgehens. Wenn dem einen das ‚Ich‘ zur Metapher für ‚das Ganze‘ wird, so wird dem anderen ‚das Ganze‘ zu einem Feld, in dem irgendwo und anonym auch das ‚Ich‘ weilt.

Ashberys spätere Lyrikbände orientieren sich weiterhin, wenigstens partiell, an Malern: Der Titel „The Double Dream of Spring“ (Der zweifache Traum vom Frühling) stammt von De Chirico (Ashbery übersetzte Auszüge aus De Chiricos Roman „Hebdomeros“ ins Amerikanische), „Self-Portrait in a Convex Mirror“ von Parmigianino, „Houseboat Days“ (Tage im Hausboot) von Kitaj. Sie orientieren sich aber auch an Musikern, wie z. B. durch die frühe methodische Nähe zu dem Dichter-Musiker John Cage deutlich wird. So übte z. B. das „I Ging“, das chinesische „Buch der Wandlungen“, nicht nur auf Cages „Music of Changes“ direkten Einfluß aus, sondern auch Ashbery bedient sich in seinen

frühen Collagen einer Methode des gesteuerten Zufalls bei der Auswahl der verwendeten Textfragmente, die diesem Weisheitsbuch entlehnt ist. Zugleich tritt – nach der experimentellen Phase der Aufnahme und der Sicherung der Methoden und des Materials – eine überzeugende gedankliche Vertiefung ein, die sich der Richtigkeit des eingeschlagenen eigenen Weges gewiß ist. Der Einschnitt liegt vor den Bänden „Rivers and Mountains“ (Flüsse und Berge) und „The Double Dream of Spring“ und wird öffentlich durch das Erscheinen von Donald Allens Anthologie „The New American Poetry 1945–1960“ (Die neue amerikanische Lyrik 1945–1960) im Jahr 1960 markiert, in der Ashbery an zentraler Stelle vorgestellt wird. Diese Anthologie, aber auch die genannten zwei Bände Ashberys, können als Durchbruch der postmodernen Lyrik in Amerika gesehen werden. Die ehemals rein experimentelle, offene Qualität von Ashberys Gedichten, die zunächst ausschließlich auf formale und materiale Exploration konzentriert war, wird zur intensiven meditativ-gedanklichen Exploration im Kontext der amerikanischen meditativen Tradition in der Nachfolge des Puritaners Thomas Hooker (der Kopf als dunkler Raum, in dem jeder Winkel ausgeleuchtet, jeder Gegenstand geprüft wird), doch ohne die traditionelle Zielgerichtetheit auf ein Objekt des Glaubens, das noch bei Stevens in Form der sprachlich-gedanklichen Utopie vorhanden ist. Bei Ashbery wird die Meditation mangels der Heilsgewißheit zu einem ungerichteten Kreisen um wechselnde Themen und Gegenstände. Diese Meditationen sind wie „Tonbandaufnahmen aus dem Kopf“ (Gangel), Aufzeichnungen dessen, was wahrgenommen wird. Die Strukturen und inneren Beziehungen der daraus entstehenden Gedichttexte werden (deutlicher als zuvor) durch die Sensibilität des (nicht fixierbaren) wahrnehmenden Bewußtseins verbunden, wobei zugleich weiterhin die Festlegung auf ein verbindliches ‚Ich‘ vermieden wird.

John Ashberys langes meditatives Gedicht „Selbstporträt im konvexen Spiegel“ aus dem gleichnamigen Band bündelt in seltener Offenheit (obwohl mit gewohnter Indirektion) zentrale poetologische Aussagen des Dichters zu seiner Kunst, indem er Vasari zitiert, der das Vorgehen des manieristischen Malers Parmigianino im 16. Jahrhundert beschreibt: „Vasari sagt: ‚Francesco machte sich / Eines Tages daran sich selbst zu malen, zu diesem Zweck / Betrachtete er sich in einem konvexen Spiegel, wie ihn Barbieri benutzen. / Er ließ auch von einem Drechsler eine Kugel aus Holz / Fertigen, und nachdem er sie halbiert und auf die Größe / Des Spiegels gebracht hatte, ging er daran, all das, was er / Im Spiegel sah, mit großer Kunst wiederzugeben‘, / Vor allem sein Spiegelbild, von dem das Porträt / Die Spiegelung zweiten Grades ist. / Das Glas zog vor, nur das zu spiegeln, was er sah.“ Indem Ashbery in seinem Gedicht Vasaris *Rekonstruktion* des Vorgehens von Parmigianino *zitiert* und das Gemälde als Darstellung eines *doppelt gebrochenen* Abbilds des Malers kommentiert, vollzieht auch sein Vorgehen im Gedicht die *imitatio* einer doppelten Brechung in der Selbstdarstellung des Autors. Die Ironie liegt in der Übernahme des Gemäldetitels für das Gedicht, das keineswegs ein sprachliches Porträt Ashberys ist, sondern die mehrfach gebrochene Darstellungsweise des Malers sprachlich nachvollzieht und darin selbst erneut nicht faßbar ist. Die Wahl des manieristischen „Selbstporträts im konvexen Spiegel“ als Gegenstand des Gedichts signalisiert jedoch, daß es auch im Gedicht nicht um die bloße Reproduktion eines (sprachlich) Vorgefundenen (wie in einem planen Spiegel) geht, sondern um die Wahrnehmung von Sprache, die im Gedicht von Moment zu Moment aufgenommen wird. So wie

der Lichteinfall im konvexen Spiegel zu einer Verzerrung des Porträts als Disproportionierung führt – d.h. zur Vergrößerung des eines Ausschnitts (bei Parmigianino die Hand) und ihn dem (seinerseits verzerrten) Restbild entfremdet –, so wird bei Ashbery durch die Gebrochenheit der Wahrnehmung ein Stück Sprache isoliert und aus seinem ursprünglichen Kontext herausgenommen. Im Gegensatz zu dem Bild, das aus einem *Bewegungsablauf* nur einen (wörtlich) Augenblick fixieren kann, erlaubt die zeitliche und räumliche Bewegung des Gedichts die Wahrnehmung solcher Momente als Vielzahl momentan aufleuchtender Sprachausschnitte. Ashberys Gedicht zeichnet nicht einen Bewußtseins-, sondern einen *Wahrnehmungsstrom*

auf, der aus verschiedenen Augenblicken und aus Momenten des Hörens nacheinander aufgebaut ist. Es entstehen Gedichte eines Autors, der von sich sagt, er sei schließlich „jedesmal, wenn ich mich zum Schreiben niedersetze, in einem anderen Bewußtseinszustand“. Ein Gedicht, das auf diese sukzessive Weise geschrieben werde, „zeichnet ein vollständigeres Bild vom Kopf des Dichters als jenes, das auf einen Sitz geschrieben wird und nur zweidimensional ist.“ (Poulin; Übersetzung: K.M.)

Das Bemühen Ashberys um sprachliche Mehrdimensionalität seiner Gedichte durch „De-Definition“, wie es in „A Wave“ heißt, ist ein Akt der Dekonstruktion syntaktisch gerichteter sprachlicher Kontexte und Bezüglichkeiten. An ihre Stelle tritt syntaktisch-semantische und kontextuelle Übergänglichkeit. Diese Eigenschaften der Lyrik Ashberys und die daraus resultierende Mehrstimmigkeit und Mehrdimensionalität des jeweiligen Textes sind am eindrucksvollsten in dem 64seitigen Gedicht „Litany“ (Litanei) – in dem Band „As We Know“ (Wie wir wissen, 1979) – verwirklicht. Es besteht aus zwei parallelen Textkolumnen pro Seite, von denen die rechte kursiv gedruckt ist. Es sind separate Texte mit unterschiedlichen Sprechern, Stimmungslagen, Gegenständen, Stilen, Zeilenlängen und Absätzen. Ashbery sagt in einer Vorbemerkung, daß die Kolumnen als „gleichzeitige, aber unabhängige Monologe“ gelesen werden sollen. Werden die Texte stumm von *einem* Leser gelesen, so verirrt er sich in dem Nebeneinander der Kolumnen, denn Ashberys Text erlaubt es häufig, sowohl von links nach rechts, über die Kolumnentrennung hinweg, als auch jeweils von oben nach unten zu lesen, wobei selbst das beinahe unvermeidliche Sich-Verirren in den Zeilen beim Hin- und Herspringen zwischen den Kolumnen plötzlich zu überraschenden sprachlichen Fügungen im Kopf des Lesers führt. Wenn das querformatige Buch aufgeschlagen liegt, ist ein *produktives* Lesen und Verlesen auch über vier Kolumnen hinweg möglich. Wird der Text, wie von Ashbery vorgesehen, von zwei gleichzeitig laut lesenden Personen wie ein Musikstück *aufgeführt*, so ergeben sich mehrstimmige sprachliche Felder in wechselnden Rhythmen und Registern, die der alltäglichen Vielstimmigkeit, die wir öffentlich hören, entspricht – auch im unvermeidlichen Verhören und darin, daß in einer Pause des einen Sprechers der andere plötzlich mit einem oder mit mehreren Wörtern klar an die Ohren der Zuhörer tritt und ein zufälliges Sprachfragment vorübergehend privilegiert ist. In einem solchen Fall ist der Zuhörer in der Rolle des Dichters Ashbery, der solche Fragmente aufgreift und sie zu einem Text fügt, der seinerseits die mehrstimmige Herkunft nicht verschweigt. „Es ist noch einmal gespielt worden“, beginnt Ashbery die letzte Strophe des eingangs zitierten Gedichts aus „Shadow Train“ und beendet sie wie folgt: „Ich

denke, du bist nur da / um mich dazu zu kriegen, es zu tun, auf deiner Ebene, und dann bist du nicht zur Stelle / oder hast eine andere Haltung eingenommen. Und das Gedicht / hat mich sanft zu dir hinab gesetzt. Das Gedicht bist du.“ Alle genannten Eigenschaften Ashberyscher Gedichte vereiteln die Paraphrase. Gewiß ist es möglich, einzelne Wörter, Zeilen, Sätze und Absätze zu zitieren; doch kann der Kritiker auf der Grundlage solcher Zitate keine gültigen Befunde erheben und Ergebnisse vermelden. Die meisten denk- und schreibbaren Gegenbefunde und -belege finden sich in der Regel vorstehend oder anschließend im selben Text. Wenn auch Ashbery nicht als kritikerfeindlich bezeichnet werden kann, so schreibt er mit seinen Gedichten gegen die kritischen Methoden der Erfassung seiner Texte an. Anders gesagt: Ashbery schreibt Lyrik für Leser, die sich produktiv, d.h. selbst sprachlich und gedanklich aktiv, am Text beteiligen wollen. Solchen Lesern neigen sich die Gedichte Ashberys zu. Sie entziehen sich weitgehend dem metasprachlichen kritischen Instrumentarium. Ein Zitat aus der ersten Kolumne von „Litany“ zeigt, daß sich Ashbery dieser Sachlage ironisch bewußt ist: „Was du hier gern hättest, ist das / Unausdrückliche, Formenwut / Gegen Inhalt, um zu zeigen, wie das letztere, / Die Manier, die Sache-an- / Sich verfälscht, von der das Gedicht tatsächlich handelt / und das, aus diesem Grund, nicht / Als Gegenstand angesehen werden kann.“ (Übersetzung: K.M.) Die Möglichkeit kritischer Einrede wird aufgehoben. Es folgt wenig später, in der zweiten Kolumne des Gedichts, die Anrede an den Leser, die ihn ermutigt, diese Lyrik mit dem Lyrikbegriff des Kritikers zu verwechseln: „Irgendein Spinner mit Diplom / Wird dir einzureden versuchen, es sei Lyrik, / (Es ist außerordentlich, es ergibt viel Bedeutung), / Aber paß auf, oder er wird mit dieser / Oder jener neuen Idee kommen und beide benutzen / und verläßt dich weiser und nicht leerer, obwohl / Am Rand eines Hügels stehend.“ (Übersetzung: K.M.) Wenn bei Ashbery Lyrik zur Kritik wird, bedarf es in Zukunft vielleicht der Kritik als Lyrik, um diese Hindernisse zu überwinden.

Primärliteratur

„Turandot and Other Poems“. (Turandot und andere Gedichte). Zeichnungen: Jane Freilicher. New York (Tibor de Nagy Editions) 1953.

„Some Trees“. (Bäume). Vorwort: W.H. Auden. New Haven (Yale University Press) 1956. Neuauflagen: New York (Corinth Books) 1970. New York (The Ecco Press) 1978.

„The Poems“. (Die Gedichte). Drucke: Joan Mitchell. New York (Tiber Press) 1960.

„The Tennis Court Oath“. (Der Schwur im Ballhaus). Middletown, CT (Wesleyan University Press) 1962.

„Rivers and Mountains“. (Flüsse und Berge). New York (Holt, Rinehart and Winston) 1966. Neuauflage: New York (The Ecco Press) 1977.

„Selected Poems“. (Ausgewählte Gedichte). London (Jonathan Cape) 1967.

„A Nest of Ninnies“. (Ein Nest voller Trottel). Zusammen mit James Schuyler. New York (Dutton) 1969. Neuauflage: Calais, VT (Z Press) 1975.

„The Double Dream of Spring“. (Der zweifache Traum vom Frühling). New York (Dutton) 1970. Neuauflage: New York (The Ecco Press) 1976.

- „Three Poems“. (Drei Gedichte). New York (The Viking Press – Penguin Books) 1972.
- „Self-Portrait in a Convex Mirror“. (Selbstporträt im konvexen Spiegel). New York (The Viking Press) 1975.
- „The Vermont Notebook“. (Das Vermont-Notizbuch). Zusammen mit (Illustrationen) Joe Brainard. Santa Barbara (Black Sparrow Press) 1975.
- „Houseboat Days“. (Tage im Hausboot). New York (The Viking Press – Penguin Books) 1977.
- „Three Plays“. (Drei Theaterstücke). Calais, VT (Z Press) 1978.
- „As We Know“. (Wie wir wissen). New York (The Viking Press – Penguin Books) 1979.
- „Shadow Train“. (Schattenzug). New York (The Viking Press – Penguin Books) 1981.
- „A Wave“. (Eine Welle). New York (The Viking Press – Penguin Books) 1984.
- „Selected Poems“. (Ausgewählte Gedichte). London (Carcanet) 1986.
- „April Galleons“. (Aprilgaleonen). New York (The Viking Press – Penguin Books) 1987.

Übersetzungen

- „The Instruction Manual“ / „Die Gebrauchsanweisung“. (Aus: „Some Trees“). [Englisch-deutsch]. Übersetzung: **E. Krell**. In: Gregory Corso / Walter Höllerer: Junge amerikanische Lyrik. München (Hanser) 1961. S.277.
- „Fünf Gedichte“. (Aus: „Some Trees“, „The Double Dream of Spring“). Übersetzung: **Christa Cooper, Joachim Sartorius**. In: Akzente. 1979. H.1/2. S.239–243.
- „Selbstporträt im konvexen Spiegel“. (Auswahl aus: „Some Trees“, „The Tennis Court Oath“, „Rivers and Mountains“, „The Double Dream of Spring“, „Three Poems“, „Self-Portrait in a Convex Mirror“, „Houseboat Days“). Übersetzung: **Christa Cooper, Joachim Sartorius**. Nachwort: Joachim Sartorius. München (Hanser) 1980.
- „Gedichte“. (Auswahl aus: „The Double Dream of Spring“, „Self-Portrait in a Convex Mirror“). Übersetzung: **Christa Cooper, Joachim Sartorius**. In: Merkur. März 1980. S.260–262.
- „Schattenzug“. (Aus: „Shadow Train“). [Gedichte]. Übersetzung: **Johannes Beilharz**. In: Akzente. 1982. H.6. S.481–488.
- „Gedichte“. (Aus: „A Wave“). Übersetzung: **Klaus Reichert**. In: Manuskripte. 1983. H.79. S.11–15.
- „Sommer“, „Eine Welle“ (Aus: „The Double Dream of Spring“, „A Wave“). Übersetzung: **Christa Cooper, Joachim Sartorius**. In: Akzente. 1985. H.3. S.194–195, 202–225.
- „Zwei Gedichte“. (Aus: „Shadow Train“). Übersetzung: **Jeffrey Librett, Nikolai Horneß**. In: Literatur im technischen Zeitalter. 1987. H.101. S.30.

„Eine Welle. Gedichte 1979–1987“. (Aus: „As We Know“, „Shadow Train“, „A Wave“, „April Galleons“). Übersetzung: **Joachim Sartorius**. Nachwort: Klaus Martens. München (Hanser) 1988.

Sekundärliteratur

Kermani, David K.: „*John Ashbery: A Comprehensive Bibliography*“. Vorwort: *John Ashbery*. New York – London (Garland) 1976.

Auden, Wystan Hugh: „Foreword“. In: *John Ashbery: Some Trees*. New Haven (Yale University Press) 1956. S.11–16.

Bloom, Janet / Losada, Robert: „Craft Interview with John Ashbery“. In: William Packard (Hg.): *The Craft of Poetry. Interviews from The New York Quarterly*. Garden City, New York (Doubleday) 1974. S.111–132.

Bloom, Harold: „John Ashbery: The Charity of the Hard Moments“. In: Harold Bloom: *Figures of Capable Imagination*. New York (The Seabury Press) 1976. S.169–208.

Molesworth, Charles: „‘This Leaving-Out Business’: The Poetry of John Ashbery“. In: *Salmagundi*. 1977. H.38/39. S.20–41.

Lieberman, Laurence: „Unassigned Frequencies: Whispers Out of Time“. In: *The American Review*. 1977. H.2. S.4–18.

Kalstone, David: „Five Temperaments“. New York (Oxford University Press) 1977. S.170–203.

Altieri, Charles: „Motives in Metaphor: John Ashbery and the Modernist Long Poem“. In: *Genre*. 1978. H.4. S.653–687.

Fite, David: „John Ashbery: The Effort to Make Sense“. In: *The Missouri Review*. 1979. H.2/3. S.123–130.

Shapiro, David: „John Ashbery. An Introduction to the Poetry“. New York (Columbia University Press) 1979.

Breslin, Paul: „Warpless and Woofless Subtleties“. In: *Poetry*. 1980. H.137. S.42–50.

Martens, Klaus: „Language as Heuristic Process: The Ulysses Motif in Stevens and Ashbery“. In: Roland Hagenbüchle / Thomas J. Swann (Hg.): *Poetic Knowledge: Circumference and Centre*. Bonn (Bouvier) 1980. S.152–159.

Lehman, David (Hg.): „Beyond Amazement. New Essays on John Ashbery“. Ithaca, NJ (Cornell University Press) 1980.

Spurr, David: „John Ashbery’s Poetry of Language“. In: *The Centennial Review*. 1981. H.2. S.150–161.

Perloff, Marjorie: „The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage“. Princeton, NJ (Princeton University Press) 1981. S.248–287.

Vendler, Helen: „Understanding Ashbery“. In: *The New Yorker*, 16.3.1981. S.108–136.

Fite, David: „On the Virtues of Modesty: John Ashbery’s Tactics Against Transcendence“. In: *Modern Language Quarterly*. 1981. H.1. S.65–84.

- McNeil, Helen:** „Between Brass and Silver“. In: Times Literary Supplement. 1981. Nr.4079. S.644.
- Poulin, A., Jr.:** „The Experience of Experience: A Conversation with John Ashbery“. In: Michigan Quarterly Review. 1981. H.20. S.242–255.
- Beaver, Harold:** „The Dandy at Play“. In: Parnassus. 1981. H.2. S.54–61.
- Kostelanetz, Richard:** „An Interview with John Ashbery“. In: Ders. (Hg.): American Writing Today. Washington, D.C. (U.S. International Communication Agency) 1982. S.265–274.
- Bloom, Harold:** „Measuring the Canon: John Ashbery’s ‚Wet Casements‘ and ‚Tapestry‘“. In: Ders.: Agon. A Theory of Revisionism. New York, Oxford (Oxford University Press) 1982. S.270–288.
- Keller, Lynn:** „‚Thinkers Without Final Thoughts‘: John Ashbery’s Evolving Debt to Wallace Stevens“. In: English Literary History. 1982. H.1. S.235–261.
- Richman, Robert:** „Our ‚Most Important‘ Living Poet“. In: Commentary. 1982. H.1. S.62–68.
- Shetley, Vernon:** „Language on a Very Plain Level“. In: Poetry. 1982. H.140. S.236–241.
- Sommer, Piotr:** „An Interview in Warsaw“. In: Michael Palmer (Hg.): Code of Signals. Recent Writing in Poetics. Berkeley (North Atlantic) 1983. S.294–314.
- Koethe, John:** „An Interview with John Ashbery“. In: Substance. 1983. H.37–38. S.178–186.
- Gangel, Sue:** „John Ashbery. Interview“. In: Joe David Bellamy (Hg.): American Poetry Observed. Poets on Their Work. Urbana, Chicago (University of Illinois Press) 1984. S.9–20.
- Stamelman, Richard:** „Critical Reflection: Poetry and Art Criticism in Ashbery’s ‚Self-Portrait in a Convex Mirror‘“. In: New Literary History. 1984. H.3. S.607–630.
- Labrie, Ross:** „John Ashbery: An Interview by Ross Labrie“. In: The American Poetry Review. 1984. H.3. S.29–33.
- Bloom, Harold (Hg.):** „John Ashbery“. New York (Chelsea) 1985.
- Sartorius, Joachim:** „Die Oberfläche des Sommers, oder was Brinkmann mit Ashbery machte“. In: Akzente. 1985. H.3. S.196–198.
- Hallberg, Robert von:** „Creeley and Ashbery“. In: Ders.: American Poetry and Culture, 1945–1980. Cambridge, MA (Harvard University Press) 1985. S.36–61.
- Miller, S.M.:** „Psychic Geometry: John Ashbery’s Prose Poems“. In: American Poetry. 1985. H.3. S.24–42.
- Martens, Klaus:** „‚Does it Emerge? Or Do We Enter In?‘ Aspekte des Verhältnisses von Musik und neuester amerikanischer Lyrik im ‚HörSpiel‘“. In: Broder Carstensen, Herbert Grabes (Hg.): Tagungsberichte des Anglistentages. Bd.7: Anglistentag 1985 Paderborn. Gießen (Hoffmann) 1986. S.241–255.
- Martens, Klaus:** „Rage for Definition: The Long Poem as ‚Sequence‘“. In: Roland Hagenbüchle, Laura Skandera (Hg.): Poetry and Epistemology. Turning

Points in the History of Poetic Knowledge. Regensburg (Pustet) 1986.
S.350–365.

Mackinnon, Lachlan: „Nothing at Best. John Ashbery: Selected Poems“. In:
Poetry Review. 1986. H.1/2. S.100–101.

Donoghue, Denis: „Selected Poems“, by John Ashbery“. In: Ders.: Reading
America: Essays on American Literature. New York (Knopf) 1987. S.316–319.

Heinrich-Jost, Ingrid: „Enträtsele mich. ‚Eine Welle‘ – Gedichte des
Amerikaners John Ashbery“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.7.1988.

Alle Rechte vorbehalten. © edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH
& Co KG und Munzinger-Archiv GmbH, Ravensburg

Originalquelle: Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur,
Stand: 01.04.1989

Quellenangabe: Eintrag "John Ashbery" aus Munzinger Online/KLFG – Kritisches
Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur

URL: <https://online.munzinger.de/document/18000000028>

(abgerufen von Verbund der Öffentlichen Bibliotheken Berlins am 10.10.2024)