

Wallace Stevens

Wallace Stevens, geboren am 2. 10. 1879 in Reading, Pennsylvania, gestorben am 2. 8. 1955 in Hartford, Connecticut. Er besuchte die Harvard Universität von 1897–1900 als “special student”, arbeitet kurze Zeit als Reporter für die “New York Herald Tribune” (1900–1901) und begann ein juristisches Studium an der New York Law School, das er 1904 mit der Zulassung als Rechtsanwalt abschloß. Danach arbeitete er als Versicherungsanwalt in New York, ab 1916 in Hartford bei der Tochtergesellschaft einer Großversicherung, deren Vizepräsident er 1934 wurde. Er behielt diese Stellung bis zu seinem Lebensende. Stevens' Lyrik erschien, nach ersten Veröffentlichungen im “Harvard Advocate”, in “Poetry” und anderen einflußreichen Magazinen der Zeit. Wallace Stevens gilt heute neben T. S. Eliot, Ezra Pound und William Carlos Williams als einer der bedeutendsten Lyriker der Vereinigten Staaten.

* 2. Oktober 1879

† 2. August 1955

von Klaus Martens

Preise

Auszeichnungen: Bollingen Preis für Lyrik der Yale Universität (1949); National Book Award (1951); National Book Award (1955); Pulitzer Preis für Lyrik (1955).

Essay

Trotz seiner immensen und immer noch ständig zunehmenden Wirkung auf die moderne und postmoderne englische und amerikanische Lyrik und die neueste Literaturkritik – hier wären vor allem die an der Yale Universität konzentrierten amerikanischen Varianten des Dekonstruktivismus und der Revisionismustheorie zu nennen – ist Wallace Stevens, dieser vielleicht wichtigste amerikanische Lyriker des 20. Jahrhunderts, im deutschsprachigen Raum nur wenig bekannt. Zwar gibt es immer wieder Ansätze, Gedichte Stevens' ins Deutsche zu übersetzen, doch wird gerade an diesen Versuchen – mit Ausnahme einiger Übertragungen Alfred Margul Sperbers – sehr deutlich, warum der Dichter hierzulande noch nicht recht angenommen worden ist. Die Hermetik seines umfangreichen lyrischen Werkes, die technisch-formale Perfektion und die ebenso ambivalente wie exquisite Sprache machen es nicht nur dem deutschsprachigen Leser schwer. Da zudem Stevens' meditative Manier zu explorativen, also vergleichsweise langen und überaus komplexen lyrischen Texten führt, können wohlgemeinte Zusammenstellungen von übersetzten kurzen Gedichten oder Ausschnittsübersetzungen von langen Gedichten kaum einen repräsentativen Eindruck vermitteln. Eine ungekürzte zweisprachige Ausgabe der Gedichte lag bis 1985 nicht vor. Doch kann das Fehlen einer deutschsprachigen Gesamtausgabe auch eine Chance für die

deutsche Rezeption Stevens' bedeuten, weil, wie das übersetzte Werk T. S. Eliots zeigt, eine zu frühe übersetzerische Rezeption oft auch zu Mißverständnissen führt.

Mit Eliot ist Stevens oft verglichen worden. Die Basis für solche Vergleiche liegt vordergründig u. a. darin, daß beide Dichter im Abstand von wenigen Monaten jeweils wichtige Gedichtbände veröffentlichten, die, jeder auf seine Weise, eine lyrische Revolution einleiteten. Eliots "Das wüste Land" (1922) ging aus dem innovativen Kreis um Pound hervor. Es drückte eine Zeitstimmung aus, die dem Buch und seinem Autor zu ebenso großem wie dauerndem Erfolg verhalf. Stevens' "Harmonium" (1923), das der Autor von vornherein als Vorläufer und Teil eines großangelegten lyrischen Entwurfs verstand, blieb zunächst eine literarische Sensation unter Literaten, für die er seit der Veröffentlichung des Gedichtes "Sunday Morning" ein Geheimtip war; er galt als ein Dichter für Dichter und, aufgrund seiner Zurückgezogenheit, als "der große Unbekannte der modernen Lyrik" (S. F. Morse). Wichtiger als solch ein Vergleich sind die Unterschiede zwischen Stevens und Eliot. Denn während der radikale Zeitbezug des "Wüsten Lands" der religiösen Innerlichkeit der "Vier Quartette" wich, wandelte sich der dandyhafte Ästhetizismus von "Harmonium" über eine Phase der Politisierung zu einer Lyrik, die aus dem Bewußtsein der Armut und Gewalttätigkeit der Welt eine lyrische Utopie zu schöpfen versucht. "Die Imagination", schreibt Stevens in einem seiner Aufsätze, "ist eine Gewalt, die auf die Realität einen Gegendruck ausübt." Sie ist insofern auch eine "destruktive Kraft", weil sie sich gegen den Mangel an Schöpferkraft in einer Welt wendet, in welcher der Mensch ein ungenügendes Leben führt. Seit die Möglichkeit einer Rechtfertigung und Erfüllung des Lebens durch religiöse Sinngebung nicht mehr besteht, sieht Wallace Stevens den Menschen auf seine eigenen imaginativen Kräfte zurückgeworfen, um dem Negativdruck des täglichen Lebens standhalten zu können. Stevens stellt sich in seiner Lyrik kompromißlos der allgegenwärtigen geistigen Verarmung und sucht sie durch seine sprachlichen Gegenwelten zu neutralisieren und zu überwinden. Stevens übernimmt in diesem Zusammenhang einen zuerst von Simone Weil geprägten Schlüsselbegriff, den der "Dekreation": "Die moderne Realität ist eine Realität der Dekreation, in der uns Erleuchtung nicht aus dem (religiösen) Glauben erwächst, sondern der kostbare Vorschein unserer eigenen Kräfte ist." Stevens stellt sich mit dieser Erkenntnis radikal den Anforderungen der heutigen Lebenssituation. "Dekreation" heißt für Stevens, daß seine Lyrik, bevor sie eigene imaginative Welten schafft, die erschaubare Welt von den Verkrustungen alter Seh- und Sprechweisen befreien, also Realität freilegen muß. Ursprünglichkeit soll durch die Imagination wiederhergestellt werden. Es handelt sich gewissermaßen um eine rituelle Reinigung durch dichterische Sprache und Weltansicht, die damit Funktionen der obsolet gewordenen Formen von Religiosität übernehmen. Erst nach der Zerstörung, der *Entschöpfung* überlebter und erstarrter Vorstellungsstrukturen, kann die dichterische Imagination sich der sprachlichen Errichtung neuer Realität annehmen.

Die Menschen befinden sich für Stevens nicht nur in einer zerstörten und zerstörerischen äußeren Realität, sondern sie pflegen weiterhin eine Vorstellungswelt, die der tatsächlichen Seinsweise nicht mehr entspricht. Damit, so Stevens, sind an die Stelle von Fiktionen, die auf der äußeren Realität gegründet sind und deshalb als Fiktionen einen Wirklichkeitsanspruch

haben, bloße Illusion und Selbsttäuschung auch in der Kunst getreten. Wenn seine Lyrik denn eine Aufgabe hat, dann sieht er sie darin, Fiktionen zu schaffen, die der äußeren Realität standhalten können, indem sie ein prononciertes Gegengewicht dazu herstellen. Stevens strebte deshalb nichts weniger an, als in seiner Lyrik und durch sie den Entwurf einer konkreten lyrischen Utopie zu versuchen, die er mit dem spanischen Wort "mundo" (Welt) belegt und als höchste Fiktion, "supreme fiction", bezeichnet. Nicht nur das programmatische Langgedicht "Notes Toward a Supreme Fiction" (Aufzeichnungen für eine Höchste Fiktion) ist ein Dokument dieses ehrgeizigen Plans, denn eigentlich sind alle Gedichte Stevens' als solche "Aufzeichnungen", als Teile dieser lyrischen Gegenwelt zu verstehen. Die Titel mehrerer Gedichtbände tragen diesem programmatischen Anspruch Rechnung: Während "Harmonium" das erhoffte Ziel in der unerhörten klanglich-sprachlichen, ja eigentlich musikalischen Harmonie schon als Entwurf anzudeuten scheint – ein verworfener Titel des Bandes lautete: "The Grand Poem: Preliminary Minutiae" (Das große Gedicht: Erste Kleinigkeiten) –, sind "Ideas of Order" (Ordnungsvorstellungen, 1935) und "Parts of a World" (Teile einer Welt, 1940) bescheidener, aber ausdrücklich als Wegmarken auf dem Weg dahin bezeichnet.

Stevens' Lyrik ist immer auch poetologisch, ist Lyrik über Lyrik. Sie enthält Dichtungstheorie, die sie zugleich realisiert. Leider wird gerade heute wieder im deutschen Bereich ein gewisser Grad an Abstraktheit in der Lyrik gern als bloße Zurschaustellung von Theorie abgetan. Das Klischee des spontan-emotionalen Sehers hat bei uns tiefe Wurzeln. Zugleich gilt eine angehobene Verständnisschwelle leicht als Zeichen für eine, offenbar unzulässige, Obskürität. Dichtung aber sollte, wie Stevens schreibt, "die Sichtbarkeit etwas erschweren". Der Leser dieser Lyrik kann nicht Konsument sein, sondern wird auch Produzent des Textes, den er liest. Stevens steht gerade auch wegen dieser Voraussetzungen seiner Schreibweise in der großen Tradition der englischen und amerikanischen Romantik, deren legitimer und größter Erbe er ist. In diese Tradition gehört die Programmatik von Percy Bysshe Shelley, der für die lyrischen Dichter in Anspruch nahm, sie seien "die inoffiziellen Gesetzgeber der Welt", weiter die Einfühlungsfähigkeit in den Notzustand der Welt, die John Keats vom Dichter forderte; auch Samuel Taylor Coleridges Anerkenntnis der bildnerischen Kraft der Imagination ist für Stevens wichtig geworden, der Glaube an die Erneuerung der Welt in einem Moment der Einsicht, der als Epiphanie aus dem sprachlichen Prozeß, der das Gedicht ist, hervorgehen kann. "Dichtungstheorie", schreibt Stevens programmatisch, "ist Lebenstheorie." Wenn es, wie Stevens meint, zutrifft, daß Dichtung als Teil des Lebens Leben ist, dann gilt das auch für den Dichter Stevens selbst. Seine Lyrik ist sein gestaltetes Leben, das eigentlich Lebendige in und aus dem Alltäglichen heraus. Stevens' Dichtung will das geformte Analogon zum Leben sein. Stevens schreibt in seinem Aufsatz "Wirkungen der Analogie": "(...) Lyrik wird und ist ein transzendentes Analogon, das aus den einzelnen Dingen der Realität zusammengesetzt und durch das Weltverständnis des Dichters geschaffen wurde, das heißt, durch seine Haltung, indem er die Phänomene dieses Verständnisses hinzufügt". Gewiß ist in dieser Auffassung ein Grund dafür zu sehen, daß ein solch umfangreiches Werk so wenig über das Privatleben bzw. die Biografie des Dichters enthält. Erst heute, dreißig Jahre nach seinem Tod, werden Details seines Lebens aus Erinnerungen von Verwandten, Freunden, Mitarbeitern und Zeitgenossen und den wenigen bei

seiner Tochter Holly verbliebenen Zeugnissen zusammengetragen. Eine definitive Biografie steht noch aus. Doch so informativ Einzelnes für den Stevens-Kenner sein mag, so wenig gibt es doch für sein Werk her. Die alltägliche Routine des erfolgreichen Versicherungsanwalts bildet lediglich den nüchternen und geordneten Hintergrund für seine Lyrik. Es ist gerade dieser krasse Gegensatz zur Banalität des äußeren Lebens, die den Reichtum der Imagination bei Stevens hervorbringt, ja ihre eigentliche Bedingung ist. Wenn also Stevens vorgeworfen wird, wie es gelegentlich geschieht, seine Lyrik sei elitär und in einer Zeit, die immerhin das Grauen zweier Weltkriege und das Elend einer Wirtschaftskrise größten Ausmaßes umfaßt, bar jedes unmittelbar sozial gerichteten und zeitkritischen Engagements, so ist das sicher richtig. Es ist insofern richtig, als Stevens keine *littérature engagée* schreibt. Die Zeit und die Umstände sind mittelbarer Gegenstand, bestenfalls Auslöser oder Anlaß seiner Gedichte, bleiben die Kehrseite der Utopie. Aber Stevens ist davon überzeugt, daß der Dichter in seiner Rolle als Dichter ebensowenig eine soziale wie eine moralische Aufgabe zu erfüllen habe. Damit stellt sich Stevens in bewußten Gegensatz zu jenen amerikanischen Schriftstellern, die sich in den dreißiger Jahren aus moralischen und ökonomischen Gründen politisch engagierten. Stevens ist der Auffassung, daß es dieses gesellschaftlich sichtbaren Engagements nicht bedarf, da der Dichter auf seine Weise, mittels der Imagination, wirksam ist. Der Dichter, so Stevens, sollte nicht Volkstribun sein, der die Menschen in das jeweils erschaute gelobte Land zu führen habe – eine solche Funktion bedeute Flucht in den Aktionismus. Die Aufgabe des Dichters bestehe vielmehr darin, „seine Imagination zur Imagination der Menschen zu machen“ und so ihr Leben aufzuhellen. Selbst in einer klassenlosen Gesellschaft aber wende sich der Dichter an eine Elite, „nicht an eine Schlampe, sondern an eine Frau mit Schlangenhaar, nicht an eine Handelskammer, sondern an eine Galerie voll von seinesgleichen, falls es davon genug gibt“. In diesem Sinn versteht Stevens lyrische Dichtung als „Gelehrtenkunst“: „Es ist wichtig, daran zu glauben, daß das Sichtbare das Äquivalent des Unsichtbaren ist. Wenn wir das glauben, dann haben wir die Imagination zerstört, das heißt: die falsche Imagination, das falsche Verständnis von der Imagination als eines unberechenbaren Sehers in uns (...). Man ist oft zu sagen versucht, daß Lyrik die Summe ihrer Attribute sei. Wir mögen deshalb hier sagen, daß die beste Definition der wahren Imagination ist, sie sei die Summe unserer Fähigkeiten. Lyrik ist die Kunst des Gelehrten. Die scharfe Intelligenz der Imagination, die unbegrenzten Reserven ihres Gedächtnisses, ihre Macht, den Augenblick zu ergreifen, den sie erkennt (...).“ („The Figure of the Youth as Virile Poet“ / Die Figur des Jünglings als männlicher Dichter).

In der Dichtung geht es Stevens darum, die Realität, von der gewöhnlich nur ein Aspekt erscheint, ganz zu sehen. Die mittels der dichterischen Imagination (wieder-)hergestellte Realität qua Lyrik ist eine „ästhetische Integration“, die Ding, Reflexion und Imagination in allen erdenkbaren Aspekten zu einem Ganzen zusammenführt.

Stevens geht über diese sprachkünstlerische Vision einer ästhetischen Integrationsleistung noch hinaus, indem er – z. B. in dem Gedicht „A Primitive Like an Orb“ (Ein Eingeborenes wie ein Rund) – auch eine gemeinsame schöpferische Anstrengung erkennt, die Dichter und bildende Künstler unternehmen, aber auch jene Liebenden und Gläubigen, die gleichermaßen an

der Vision einer lebensvollen und befriedigenden Weltsicht festhalten. Stevens' Gedichte zeigen auf verschiedenste Weise, daß der Dichter konsequent die bildenden Künste mit einbezieht. Dies wird an vielen Gedichttiteln erkenntlich, die – wie "Landscape with Boat" (Landschaft mit Boot), "The Man with the Blue Guitar" (Der Mann mit der blauen Gitarre) oder "Floral Decorations for Bananas" (Blumendekorationen für Bananen) – auch Titel impressionistischer oder kubistischer Gemälde sein könnten. Andere Gedichte, besonders aus "Harmonium", zeigen eine große sprachmusikalische Intensität und Könnerschaft, die seither kaum übertroffen worden ist. So ist "The Comedian as the Letter C" (Der Komödiant als der Buchstabe C) neben seiner Bedeutung als einer lyrischen Odyssee seines Helden Crispin, als eine Art "Entwicklungsgedicht", auch über Hunderte von Zeilen ein Spiel mit allen Varianten des Lautzeichens k/c. Diese Intensität im Minutiösen, verbunden mit weitgespannter Gedanklichkeit, kann, besonders in den späten Gedichten, zu einer Überforderung des Lesers führen, der, an schlichtere und sinnlichere Konstrukte gewöhnt, sich leichter Kost zuwenden möchte. Es ist in der Tat ein Paradox, daß die Lyrik dieses Dichters, der doch so nachdrücklich auf Lebensnähe besteht, gelegentlich überkultiviert und blutleer erscheint. Dies sind Negative, die trotz raffinierter Musikalität, überschäumender Farbigkeit der Bilder, dramatischer Szenen und Dialoge den Einstieg in dieses Werk erschweren. Die Szenen wirken häufig doch nur 'dramatisch' arrangiert; dagegen fehlt die persönlich betroffene Auseinandersetzung mit dem Menschlichen und dem Gegenständlichen. Die Personae Stevens' als 'Helden' – wie der Canon Aspirin, der Professor Eukalyptus und Frau Alfred Uruguay – bleiben nur allzu häufig auswechselbare Marken in einem anspruchsvollen Gedankenspiel. Dies ändert sich allerdings auf bewegende Weise in den späten Gedichten des Dichters: Die witzigen und etwas anämischen Personae sowie der in den verschiedensten Inkarnationen auftretende Held als Rhetor weichen in "The Auroras of Autumn" (Die Nordlichter im Herbst) und "The Rock" (Der Fels) einem betroffenen Ich, werden zu "Vater" und "Mutter". Kargheit, Nüchternheit, Direktheit in der Aussage, auch Zweifel an den eigenen grandiosen Visionen herrschen vor. Der Dichter wird vom ironisch oder triumphierend seine Funde zelebrierenden Sprachmagier zum unmittelbar Sprechenden: "(...) Das Gesicht der Mutter, / Der Zweck des Gedichts, füllt den Raum. / Hier sind sie zusammen, und es ist warm, / Ohne das Wissen um kommende Träume. / Es ist Abend. Das Haus ist Abend, halb aufgelöst. / Nur die niemals besessene Hälfte bleibt, / Still besternt." Dies ist Kammermusik. Es fehlen das große Orchester und die voluminösen Instrumente. Diese Gedichte sind reduktiv in dem Sinne, als sie auf das große Instrumentarium verzichten, sie sind sparsam und in dieser Sparsamkeit virtuos. Hier werden die Epiphanien zur Transparenz des Gegenständlichen. Dies gilt auch für das in seiner Schlichtheit großartige Gedicht "To an Old Philosopher in Rome" (An einen alten Philosophen in Rom).

Das Gedicht ist eine feierliche Apostrophe an den spanisch-amerikanischen Philosophen George Santayana, den der junge Wallace Stevens während seines Studiums am Harvard College gekannt hatte. Als Stevens seine ersten lyrischen Versuche im "Harvard Advocate" unter verschiedenen Pseudonymen drucken ließ, war es, neben der offiziellen Beziehung des Professors Santayana zu seinem Studenten, zu persönlichen Kontakten gekommen: Da Santayana selbst Lyriker war, hatte ihm Stevens ein Sonett mit der Bitte um Lektüre und Kritik übergeben. Santayana beantwortete Stevens' Gedicht mit

einem eigenen Sonett, so daß sich eine für Stevens fruchtbare Diskussion entspannt. Beinahe ein halbes Jahrhundert später, Santayanas dichterische Produktion war längst völlig von seinen philosophischen Schriften verdrängt worden, hörte Stevens von einem Freund, daß der alte Philosoph Santayana seine letzten Lebensjahre in Rom in einem Konvent verbrachte, nachdem er seinen gesamten Besitz der Kirche vermacht hatte. Stevens reagiert in seinem Gedicht auf eine Zeile aus einem Brief Santayanas an den gemeinsamen Freund, die lautet: "I have always bowed, however sadly, to expediency or fate" (Ich habe mich immer, wenn auch noch so traurig, der Opportunität und dem Schicksal gebeugt). Stevens, offenbar von diesen Worten und den Erinnerungen an seine eigene Jugend angerührt, gibt uns die letzten Stunden und Momente im Leben des sterbenden Philosophen. In seinen Todessekunden, ein karges Zimmer, nur Bett, Stuhl und Buch bilden die Requisiten, durchdringen sich die äußere Welt vor dem geöffneten Fenster und seine Gedankengebäude am Übergang in die unbekannte Welt des Todes. Der Sterbende erlangt in der Armut seines Endes und durch das Ende menschliche Größe. Stevens, der sich in diesem Gedicht und in seinem eigenen Alter zweifellos auch mit Santayana identifiziert, gelingt es als Dichter, dem Philosophen, der die Lyrik aufgab, ein Denkmal zu setzen, das das Leben des Philosophen zum Gedicht werden läßt. Philosophie und lyrische Dichtung sind gleichermaßen Ausdruck der ästhetischen Utopie und damit des Lebens als gelebter Transzendenz.

Es ist auch in anderer Hinsicht kein Zufall, daß dieses wohl bewegendste Gedicht Wallace Stevens' einem Philosophen gilt, denn der philosophische Impuls ist ein Charakteristikum seines Werkes. Neben Ralph Waldo Emerson, dem zentralen Exponenten des amerikanischen Transzendentalismus, sind es die deutschen Philosophen Husserl und Heidegger, deren Einfluß bei Stevens deutlich spürbar ist. Wenn, mit Husserl, der Akt des Denkens konstitutiv ist für das Sein des Gegenstands, auf den es sich richtet, dann zeigt sich hier die metonymische Strategie, die Stevens in den Gedichten, die seiner lyrischen Utopie gewidmet sind, verwendet und ausspricht: Das "Gedicht des Ganzen" wird in den "geringeren" Gedichten, die der Dichter erschafft, gesehen und erkannt. Jedes ist Teil des übergreifenden Gedichts, das letztlich die Welt ist. Phänomenologisch im Ansatz ist auch Stevens' Tendenz, die Dinge, die er betrachtet, zu universalisieren. Der einzelne Gegenstand, ein Apfel, ein Gedicht, wird zu einem "Planeten auf dem Tisch". Wichtiger noch, vielleicht durch die Lektüre von Heidegger angeregt, ist Stevens' Konzeption des Gedichts als "Akt des Geistes", der sich in der Form des Gedichts als Sprachakt realisiert.

Heideggers Wort "Die Sprache spricht", das einen der Grundtöne anschlut, auf den sich die Postmoderne eingestimmt hat, gilt in großem Maße auch für Stevens' Sprachkunstwerke, die selten bei einem bloßen Sprechen ‚über' etwas stehenbleiben. Sie wollen kein Transportmittel für einen säuberlich verpackten ‚Sinn' sein, der dann vom Leser in seinem kulturellen Hausaltar bewahrt werden kann. Sprache ist für Stevens das eigentlich Menschliche. Das Lebende liegt in den Worten, den Lauten, wie wenig perfekt sie auch sein mögen; denn in dieser fehlenden Perfektion sind sie die Verkörperung des Heterogenen, Unvollkommenen, Widersprüchlichen. "Das Unvollkommene ist unser Paradies. / Seht, in dieser Bitternis, die Freude, / Weil das Unvollkommene so heiß in uns ist, / In brüchigen Worten, in störrischen

Lauten" ("The Poems of Our Climate" / Die Gedichte unseres Klimas). Der Dichter spricht die "Sprache des Ortes", an dem er ist. Seine Aufgabe ist es, "das Latein der Imagination" mit dieser Sprache des Ortes und der Dinge, der "*lingua franca et jocundissima*", zu vereinen – und so die Welt als Sprachwelt zu erneuern. Das Ergebnis ist bei Stevens eine Dichtung ‚in Sprache‘, eine prozedurale Dichtung, die im Fluß schillernder, multivalenter Wörter im Andauern des Sprechens sich Breiten und Tiefen zu schaffen sucht, in denen sich wie in einem plötzlichen Beschleunigen des Gedankens eine neue Sprachdimension auftut – und notwendig wieder davongetragen wird. Die in der Form des Gedichts fließende Sprache führt – wie der Fluß ein Blatt – das Partikel mit, in dem die Sprache transparent wird.

Es ist diese Suche nach sprachlicher Transparenz, die Stevens zu einem zentralen modernen Dichter in der großen romantischen Tradition macht. Zugleich finden sich bei ihm eine Experimentierfreude und ein sinnschaffender Nonsense, die den Einfluß Mallarmés und vor allem Laforgues verraten. Trotz dieser Offenheit für Einflüsse aus der europäischen Lyrik, Philosophie und bildenden Kunst ist Stevens vor allem ein amerikanischer Dichter. Das spezifisch Amerikanische an seinem Werk wurde jedoch zunächst nicht gesehen. In Großbritannien vermißte man den an Walt Whitman geschätzten muskulösen, weitausschreitenden Gestus und fand konsterniert einen eher präziösen Ästhetizismus, bevor man sich lange Zeit mit dem Stevens der tropisch-üppigen Florida- und Kubagedichte zufriedengab und darin die Haltung des leicht vulgären, als Tourist verkleideten amerikanischen Geschäftsmannes zu entdecken meinte. Hier wurde die hedonistische Seite besonders der frühen Gedichte verabsolutiert und zum Stereotyp verformt. Doch ist dieses Bedürfnis nach Farbe und einer gewissen Überreife, wie Stevens nie müde zu betonen wird, ein Bedürfnis der amerikanischen Imagination, die sich andererseits von "Zigarrenläden" und "Ryans Imbißbude" nähren muß. Nord und Süd, Realität und Imagination bedingen einander. Das Gedicht, das aus diesen Polen erwächst, soll ja nicht Orakel sein oder mystisches Gemurmel. Es soll vor allem, Stevens besteht darauf, "Freude geben" – es soll, wie wir heute sagen würden, dem Leben seine Qualität als Leben zurückgeben. Es ist diejenige Kraft, die die Barbarei in Sprache und Handlung, die von allen Seiten täglich auf uns einschlägt, in günstigen Momenten wenigstens zu neutralisieren vermag. Kaum ein anderer moderner Dichter gleicht Stevens, wie der Kritiker Harold Bloom schreibt, in seiner furchtlosen Anerkennung und Annahme der scheinbar einander ausschließenden Dualitäten unseres Lebens in den Dingen und unserer Wahrnehmung davon.

Aus der spezifisch amerikanischen Lebenssituation, dem krassen Nebeneinander und Gegeneinander überquellender Trivialitäten, der Alltäglichkeit eines in Wiederholungen erstickenden Lebens, dem die überreiche und darin bedrohliche Natur und der Kult des Einzelnen gegenüberstehen, bringt Stevens den von Emerson stilisierten Glauben an das Selbstvertrauen, das Vertrauen in die Kräfte des Selbst hervor, das sich seiner Bedürfnisse bewußt ist und sie, in einem Akt der Selbsterschaffung, zu befriedigen sucht. Die Glorifizierung des Selbst und das gleichzeitige Wissen um seine Eingeschränktheit, das dennoch wenigstens den Versuch eines persönlichen Aufbruchs nicht verhindert, ist die eigentliche Größe, das protestantische "Dennoch" dieses Dichters. In dieser Konzentration auf die

Grenzen und Möglichkeiten des Selbst liegt zugleich das beschlossen, was wir den Mut zur Einsamkeit nennen können – die Einsamkeit dessen, der sich (durchaus in Parallele zu dem kennzeichnenden Wort für den klassischen amerikanischen Erfolgsmenschen) selbst *macht*. In dieser Einsamkeit findet das andauernde Selbstgespräch statt mit der Informantin, die im Regelbuch der Tradition als Muse apostrophiert wurde. Für den Solipsisten Stevens ist es die "interior paramour", seine innewohnende Geliebte, sein alter ego. Er lauscht ihr nicht, sondern er spricht zu ihr. Er stellt sie sich als seinen schweigenden Partner in einem ununterbrochenen Gespräch mit ihr vor. Sie ist seine selbsterschaffene ‚bessere Hälfte‘, Kommissarin seines Lebens und seiner Kunst. Er aber, der beide in sich vereint, ist "Phosphor, der in seinem eigenen Licht liest" und sich dabei verbrennt.

Die häufige Selbststilisierung Stevens' in seinen Personae als "Leser", "Gelehrter", "Rabbi", seltener als Autor oder Schöpfer, verdeutlicht seinen Anspruch, nicht weitere dichterische Mythen aufzurichten, sondern Erkenntnis zu gewinnen aus dem, was er vorfindet, und dem, was er mit der Imagination sichtbar und in der Sprache festmachen kann. Lyrische Dichtung ist ihm ein Medium der Wissensermittlung, das Schreiben ein heuristischer Prozeß.

Hier ist ein weiteres wichtiges Bindeglied zur Postmoderne, für die Wallace Stevens in Amerika in weitaus größerem Maß als Pound, Williams oder gar Eliot zum unausweichlichen Vorläufer geworden ist. Stevens' Werk ist Vorbild oder *pièce de résistance* für postmoderne Lyriker wie Elizabeth Bishop, A. R. Ammons, John Ashbery, John Hollander, Dave Smith, um nur einige zu nennen, deren Gedichte die offene oder verdeckte Auseinandersetzung mit Stevens' Werk zeigen. Seit Stevens ist der postmoderne Lyriker als Autor zum Leser geworden, der seine Erkenntnisse aus der Sprache, aus dem Spiel mit der erdrückenden Masse der vorgelebten Sprache bezieht und die Last des innersprachlich Vorgegebenen zu reduzieren und zu neutralisieren sucht, um die "kleine, klare Freiheit" (Ashbery) seines Selbst zu finden. Der heutige Leser der Gedichte Stevens' und der genannten postmodernen Lyriker darf sich demgegenüber getrost als Mitautor des lyrischen Textes, den er vor sich liegen hat, verstehen. Da der Text auf seinem Tisch in gewisser Weise eine Reduktionsform ist, gilt es für ihn, die sinnstiftenden Entscheidungen zu treffen, die den für diesen Leser spezifischen Text konstruieren.

In diesem Kontext ist es Glück und Unglück zugleich, daß die zunehmende Rezeption von Stevens' lyrischem Werk in den frühen sechziger Jahren mit der Herausbildung und Entwicklung der literarischen Einflußtheorie durch den Yale-Kritiker Harold Bloom und seine Schule sowie der u. a. aus dem französischen Strukturalismus hervorgehenden Theorie des Dekonstruktivismus einherging. Wallace Stevens wurde in erster Linie von den amerikanischen Vertretern dieser Schulen zum paradigmatischen Dichter stilisiert, er wurde zum bevorzugten Dichter amerikanischer Akademien. In Blooms Schriften geht diese Aneignung so weit, daß Stevens' Dichtungssprache bereits, ohne von Fall zu Fall als Zitat hervorgehoben zu sein, Bestandteil des kritischen Idioms geworden ist. Ein anderer Grund für die bevorzugte Aufnahme von Stevens durch akademische Kritiker liegt aber in dem kulturstiftenden Anspruch und der hochgradig poetologischen Natur seiner Gedichte. Der Aufnahme Stevens' durch ein breiteres Publikum für Lyrik hat all dies nicht gedient. Selbst in anglo-amerikanischen Anthologien ist

Stevens, obwohl an herausragender Stelle, nur durch eine Handvoll seiner Gedichte vertreten. Andererseits hat die Aneignung Stevens' durch die akademische Kritik dem Anschein populärer Vertrautheit entgegengewirkt, der z. B. die Rezeption der Gedichte von Robert Frost gelegentlich verstellt. Die Aura des amerikanischen Bardens haftete Stevens nie an, wie sie unrichtigerweise Walt Whitman zugeschrieben wurde oder wie sie Carl Sandburg auf mitunter eher fatale Weise im 20. Jahrhundert zu verkörpern suchte. Hier liegt der Unterschied zwischen dem Stereotyp der ‚offiziellen‘ amerikanischen Selbstdarstellung einer (jeweils immer in einer mythischen Vergangenheit befindlichen) demokratischen Nähe und Gemeinschaftlichkeit ländlicher oder kleinstädtischer Prägung, in deren Kommunalität der Dichter wie der Bauer seine Rolle spielt, und dem Drang zur Selbstverwirklichung, der sich Welt, wenn er sie erlangen will, selbst erschaffen muß. Whitmans Selbststilisierung ließ ihn entsprechend zum „Kosmos“ werden; Stevens schafft sich seine „Supreme Fiction“. Beide laden ihre Leser zur Teilhabe ein, nehmen sie gewissermaßen in sich auf – und schließen sie doch zunächst aus ihrer Welt aus. Die Isolation des Einzelnen, auch des einzelnen Dichters, der, wie Stevens, zugleich in der Erwerbswelt steht, wird im Werk Stevens' paradigmatisch für die Situation des einzelnen Menschen in unserer Zeit, der den Mut besitzt, seine Realität nicht nur anzunehmen, sondern sie und sich selbst mit diesem Werk zu verwandeln. „Ich war die Welt, in der ich ging, und was ich sah, / Was hörte oder fühlte, kam einzig aus mir selbst; / Und dort fand ich mich wahrer und mir fremder.“

Primärliteratur

„Harmonium“. (Harmonium). New York (Knopf) 1923.

„Ideas of Order“. (Ordnungsvorstellungen). New York (Alcestis Press) 1935.
Erweiterte Neuauflage: New York-London (Knopf) 1936.

„Owl's Clover“. (Weisheitskraut). New York (Alcestis Press) 1936.

„The Man With The Blue Guitar & Other Poems“. (Der Mann mit der blauen Gitarre und andere Gedichte). New York, London (Knopf) 1937.

„The Man With The Blue Guitar including Ideas of Order“. (Der Mann mit der blauen Gitarre; Ordnungsvorstellungen). New York (Knopf) 1952.

„Parts of a World“. (Teile einer Welt). New York, London (Knopf) 1942.

„Notes Toward a Supreme Fiction“. (Aufzeichnungen für eine Höchste Fiktion).
Cummington, Mass. (The Cummington Press) 1942.

„Description Without Place“. (Beschreibung ohne Ort). In: *The Sewanee Review*.
1945. H. 4. S. 559–565.

„Ésthétique du Mal“. (Ästhetik des Bösen). Cummington, Mass. (The
Cummington Press) 1945.

„Transport to Summer“. (Aufbruch zum Sommer). New York (Knopf) 1947.

„Three Academic Pieces“. (Drei akademische Stücke). Cummington, Mass. (The
Cummington Press) 1947.

„A Primitive Like an Orb“. („Ein Eingeborenes wie ein Rund“). The Gotham Book
Mart (The Banyan Press) 1948.

- “The Auroras of Autumn”. (Nordlichter des Herbstes). New York (Knopf) 1950.
- “The Relations Between Poetry and Painting”. (Die Beziehung zwischen Dichtung und Malerei). New York (The Museum of Modern Art) 1951.
- “Two or Three Ideas”. (Zwei oder drei Ideen). Sonderdruck der College English Association. 1951.
- “The Necessary Angel. Essays on Reality and the Imagination”. (Der notwendige Engel). New York (Knopf) 1951.
- “Selected Poems”. (Ausgewählte Gedichte). Hg. von Dennis Williamson. [Unautorisierter Druck]. London (The Fortune Press) 1952.
- “Selected Poems”. (Ausgewählte Gedichte). London (Faber) 1953.
- “The Collected Poems of Wallace Stevens”. (Die gesammelten Gedichte von W.Stevens). (Knopf) 1954.
- “Opus Posthumous”. (Nachgelassenes Werk). Hg. von Samuel French Morse. New York (Knopf) 1957.
- “Poems by Wallace Stevens”. (Gedichte von W. Stevens). Hg. von Samuel French Morse. Taschenbuchausgabe: New York (Vintage Books) 1959.
- “Letters of Wallace Stevens”. (Briefe von W. Stevens). Hg. von Holly Stevens. New York (Knopf) 1966.
- “The Palm at the End of the Mind”. (Die Palme am Ende des Geistes). Gedichtauswahl mit einem Theaterstück. Hg. von Holly Stevens. New York (Knopf) 1971. Taschenbuchausgabe: New York (Vintage Books) 1972.
- “Souvenirs and Prophecies. The Young Wallace Stevens”. (Souvenirs und Prophezeiungen). Hg. von Holly Stevens. New York (Knopf) 1977.

Übersetzungen

- “Wallace Stevens”. (Auswahl aus den Gedichten). Übersetzung: **Herta Elisabeth, Walther Killy**. [Englisch/deutsch]. In: John O. McCormick: “Amerikanische Lyrik der letzten fünfzig Jahre”. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 1957, 1961.
- “Der Planet auf dem Tisch”. Gedichte und Adagia. (Auswahl aus den Gedichten und Schriften). Übersetzung: **Kurt Heinrich Hansen**. [Englisch/deutsch]. Hamburg (Claassen) 1961.
- “Wallace Stevens”. In: Hans Magnus Enzensberger (Hg.): Museum der modernen Poesie. Übersetzung: **Eva Hesse, Hans Magnus Enzensberger**. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1960.
- “Wallace Stevens”. (Auswahl aus den Gedichten). In: Weltstimmen. Nachdichtungen von Alfred Margul Sperber. Bukarest (Literaturverlag Bukarest) 1968. S. 145–157.
- “Der Planet auf dem Tisch”. Gedichte und Adagia. (Auswahl aus den Gedichten und Schriften). Übersetzung und Nachwort: **Kurt Heinrich Hansen**. [Englisch/deutsch]. Veränderte Neuausgabe: Stuttgart (Klett-Cotta) 1983.
- “Wallace Stevens”. (Auswahl aus den Gedichten). Übersetzung: **Friedhelm Kemp**. In: Akzente. 1984. H.6. S.533–540.

“Wallace Stevens”. (Auswahl aus den Gedichten und ein Prosatext).
Übersetzung: **Klaus Martens**. In: Akzente. 1985. H.1. S.20–36.

Sekundärliteratur

- Simons, Hi**: “The Genre of Wallace Stevens”. In: The Sewanee Review. 1945. H. 4. S. 566–579.
- Heringman, Bernard**: “Two Worlds and Epiphany”. In: Bard Review. 1948. H. 2. S. 156–159.
- Heringman, Bernard**: “The Poetry of Synthesis”. In: Perspective. 1954. H. 3. S. 167–174.
- Pack, Robert**: “Wallace Stevens”. New Brunswick (Rutgers University Press) 1958.
- Kermode, Frank**: “Wallace Stevens”. Edinburgh-London (Oliver and Boyd) 1960.
- Borroff, Marie** (Hg.): “Wallace Stevens”. Englewood Cliffs (Prentice Hall) 1963.
- Fuchs, Daniel**: “The Comic Spirit of Wallace Stevens”. Durham (Duke University Press) 1963.
- Walsh, Thomas F.**: “Concordance to the Poetry of Wallace Stevens”. University Park (Pennsylvania State University Press) 1963.
- Miller, J. Hillis**: “Wallace Stevens' Poetry of Being”. In: J. Hillis Miller, Roy Harvey Pearce (Hg.): The Act of the Mind. Baltimore (Johns Hopkins University Press) 1965. S. 143–162.
- Riddel, Joseph N.**: “The Clairvoyant Eye”. Baton Rouge (Louisiana State University Press) 1965.
- Doggett, Frank**: “Wallace Stevens' Poetry of Thought”. Baltimore (Johns Hopkins University Press) 1966.
- Nassar, Eugene Paul**: “An Anatomy of Configuration”. Philadelphia (University of Pennsylvania Press) 1966.
- Buttel, Robert**: “Wallace Stevens: The Making of Harmonium”. Princeton (Princeton University Press) 1967.
- Sukenick, Ronald**: “Wallace Stevens: Musing the Obscure”. New York, London (New York University Press). 1967.
- Baird, James**: “The Dome and the Rock”. Baltimore (Johns Hopkins University Press) 1968.
- Vendler, Helen**: “On Extended Wings”. Cambridge (Harvard University Press) 1969.
- Blessing, Richard Allen**: “Wallace Stevens: ,Whole Harmonium’”. Syracuse (Syracuse University Press) 1970.
- Morse, Samuel French**: “Wallace Stevens: Poetry as Life”. New York (Pegasus) 1970.

Kessler, Edward: "Images of Wallace Stevens". New Brunswick (Rutgers University Press) 1972.

McNamara, Peter L. (Hg.): "Critics of Wallace Stevens". Coral Gables (University of Miami Press) 1972.

Beckett, Lucy: "Wallace Stevens". Cambridge, Mass. (Cambridge University Press) 1974.

Hines, Thomas J.: "The Later Poetry of Wallace Stevens". Lewisburg, London (Bucknell University Press) 1976.

Regueiro, Helen: "The Limits of Imagination: Wordsworth, Yeats, and Stevens". Ithaca (Cornell University Press) 1976.

Bloom, Harold: "Wallace Stevens: The Poems of Our Climate". Ithaca (Cornell University Press) 1977.

Martens, Klaus: "Negation, Negativität und Utopie im Werk von Wallace Stevens". Frankfurt (Lang) 1980.

Martens, Klaus: "Language as Heuristic Process: The Ulysses Motif in Stevens and Ashbery". In: R. Hagenbüchle, Thomas J. Swann. (Hg.): Poetic Knowledge: Circumference and Center. Bonn (Bouvier) 1980. S. 152–159.

Brazeau, Peter: "Parts of a World. Wallace Stevens Remembered. An Oral Biography". New York (Random House) 1983.

Martens, Klaus: "Jemand baut eine Welt zusammen: Wallace Stevens". In: Akzente. 1985. H.1. S.37–49.

Martens, Klaus: "Zeitgenossen über Wallace Stevens". In: Akzente. 1985. H. 1. S. 50–53.

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

Originalquelle: Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur

Quellenangabe: Eintrag "Wallace Stevens" aus Munzinger Online/KLFG – Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur

URL: <https://online.munzinger.de/document/18000000447>

(abgerufen von Verbund der Öffentlichen Bibliotheken Berlins am 10.10.2024)