

Robert Kelly Interview

aus dem Amerikanischen
übersetzt von Urs Engeler

Wie war Ihre Kindheit in Brooklyn?

Der Punkt meiner Kindheit schien gewesen zu sein zu lernen, wie man in Isolation gedeiht. Oder Reichtum und Eigenart und Vergnügen in dieser Isolation zu finden. Ich bin nicht besonders interessiert an meiner Kindheit als einer Religion oder einer Regierung – für mich ist meine Kindheit eine Art seltsames Land, in dem ich ein oder zwei Stunden verbringe, dann beeile ich mich, wieder ins Jetzt heimzukehren, und ich erinnere mich an irgendeinen fremden Käse, den ich mal gekostet habe, oder an den scharfen Geschmack von saurem Roggen.

Ich erinnere vieles. Wie viel ist ausreichend, um es zu erzählen?

Die Familienspannung lag immer zwischen Ozean und Gebirge. Vater Gebirge, Mutter Meer. Sie beschäftigte einen mit Seen und Flüssen, er mit Bergen. Familie = Kompromiss. Ist das der Grund, warum ich nie Kinder hatte?

Wir lebten an der Südküste von Long Island, in Brooklyn. Zuerst in der Nähe von Sheepshead Bay (von meiner Geburt bis ich acht war), dann draußen im Old Mill Distrikt, südwestlich der City Line, östlich von New Lots und Brownsville. Old Mill (es gab kein Gebäude mehr, das so hieß) lag am Wasser. Eine Meile gepflasterter Straße mit keinem einzigen Haus daran führte zu den Mooren, die an Jamaica Bay grenzten. Das war am allerwichtigsten, die Öffnung nach Süden, die Möglichkeit luzider Leere. Am Horizont fuhren Autos auf dem Belt Parkway nach Osten und Westen und dahinter lag die See.

Südlich von mir also der schwarze Schlamm, Binsen, Katzenschwanzfarne. Sümpfe. Vögel. Am Ende der Sicht das Meer, alles platt, und der Wind. Aber wenn ich mich von meinem Haus aus nach Norden wandte oder nach Westen, dann war ich in der Stadt. Nördlich lag der Friedhof, der westliche Teil der großen Endmoräne, welche die letzte Eiszeit zurückgelassen hatte. Unser Teil war bewohnt von den Toten, jüdische Friedhöfe mit ihren verschleierte Urnen, christliche Friedhöfe mit gebieterischen Steinengeln, die vergeblich versuchten, die Schläfer zu wecken. Hinter dem Bergrücken lag Ridgewood, das Land der Deutschen. Das war der erste Geschmack eines gewöhnlichen, alltäglichen Amerika.

Denn wir lebten in Italien, alle Menschen in den Straßen waren von Kalabrien oder Sizilien. Das Amerika, das ich in Filmen sah oder von dem ich im Radio hörte, war anderswo. Zwei oder drei Blocks von uns entfernt begann Brownsville, dann das große jüdische Shtetl mitten in Brooklyn. Meine Mutter unterrichtete Zweit- und Drittklässler in einer öffentlichen Schule an der Grenze zwischen den Italienern und den Juden. Meine kleine Schwester fragte: Sind wir jüdisch oder italienisch? Es gab keine andere Wahl. Was bin ich jetzt?

Mein Vater liebte das Land. Es wurde manchmal das Gebirge genannt, aber eigentlich war es das Delaware Valley in seinen nördlichen Ausläufern, Pennsylvanias Pike und Wayne Counties. New Yorks Sullivan County. Die Städte: Narrowsburgh. Cohecton. Damascus. Callicon.

Zwei Wochen im Jahr waren wir dort oben – aber das definierte Sommer für mich und weg sein. Und Norden.

Alle andern Wochen musste ich alleine sein. Eine Stadt ist ein wunderschöner Ort, um allein zu sein.

Um eines bitte ich mit meinem ganzen Herzen, dass alle Eltern es lernen mögen: Lasst die Kinder in Ruh. Ein Kind braucht jeden Tag Stunden, in denen es mit seinem Körper allein ist, mit seinem Sinn für Ordnung, Rhythmus, Bewegung, Zeit.

Sperrt das Kind nicht in programmierte Aktivitäten ein. Organisiertes Spiel ist kein Spiel. Lasst das Kind in Ruhe. Es braucht nicht in jedem Moment Teil der Familie zu sein. Ihr seid nicht Fernsehen, ihr seid nicht *Die glückliche Familie*. Kinder sind Persönlichkeiten. Lasst das Kind seine eigene Zeit erfahren. Es gibt nichts Wertvolleres in der Welt, als Zeit für sich zu haben

Mein größter Segen waren die täglichen Stunde, die ich alleine war; beide Eltern arbeiteten, und die Stunden nach der Befreiung vom verhassten Schulzimmer gehörten mir.

Auf den Straßen herumgehen, Leuten zuschauen, Bibliotheken finden, lesen, Ball spielen – das war die Art von Einsamkeit, die ich brauchte; ich glaube, jeder muss, was er sieht oder hört, verarbeiten können und in Übereinstimmung bringen mit dem, was er fühlt.

Indem man herumgeht, lernt man seinen Körper kennen. Und worin man herumgeht und wodurch man geht, das ist Sprache.

Ich ging durch die Namen der Dinge.

Damals sah ich schlecht; ich schielte vor Furcht, und nur Farben ergaben Sinn. Farbe und Berührung – an was sonst sollte ich mich auch heute halten?

Namen. Was ich sah, das wollte ich benennen, ich wollte die Namen wissen. Die Dinge wurden realer für mich, wenn ich ihre Namen kannte.

Ich kann mich an einige dieser Wörter erinnern, die Dinge verwandelten – Namen verwandeln Dinge in sich selber. Anschlagbrett. Kieferwäldchen. Raureif. Schnee.

Wann entwickelte sich dieses Interesse an Wörtern zu Poesie?

Die Poesie spielte mir übel mit. Vielleicht ist es eine Jungssache – jetzt, wo Sie mich danach fragen, bin ich plötzlich daran erinnert, dass meine Annäherung an Gedichte wie meine Annäherung (oder die der meisten Jungen) an Mädchen war; jahrelang sind Mädchen Wesen von einem andern Stern und unverständlich und langweilig, vor allem langweilig, aber langweilig auf eine lästige Weise (was uns Jungs einen Wink mit dem Zaunpfahl geben sollte, dass es hier um mehr geht, als wir im ersten Augenblick sehen – aber Jungs achten selten auf Zaunpfähle). Dann passiert etwas, und Mädchen werden zur allerinteressantesten Energie auf diesem Planeten – aber natürlich, je mehr man sich ihnen nähert und je mehr man sie verehrt, umso mehr bleiben sie Wesen von

einem andern Stern und unverständlich: aber jetzt sind das echte Qualitäten, es sind Intensitäten von einer Ordnung, die die einfachen Jungs-Ordnungen eines Jungen einer Revision unterziehen und seine zerstreuten Erregungen in eine einzigartige Leidenschaft verwandeln.

So war das für mich mit der Poesie. Ich konnte sie nicht ausstehen. Ich konnte nicht verstehen, warum es Leute gab, die sie schrieben oder zitierten. Natürlich war die Poesie, die ich sah, dürftig, normalerweise war sie mit etwas anderem verbunden, wie ein Epigraph zu einer Geschichte von Kipling oder irgendein ödes Zitat, das die Action in einem Buch aufhielt, bei der es wirklich um was ging. In den Büchern, die ich las, ging es um Geschichte und Wissenschaft und Geographie und Bergsteiger und China und Religion und Antarktisexkursionen – und sie waren das, was man heute Imaginative Fiction nennt, und überhaupt alles, was ich kriegen konnte. Ich las alles, was ich finden konnte, aber keine Poesie. Poesie schien unbedeutend zu sein. Ihre formalen Strategien schienen mir die schiere Unaufrichtigkeit. Wie konnte jemand etwas sagen wollen, wenn er, während er es sagte, Reime machte? Wie konnten Gefühl und Wissen in ein Metrum passen? Ich kannte die meiste Poesie überhaupt nicht, ich wusste nichts über ihre Geschichte, und ich dachte nie an sie, es sei denn mit einem Schauer von Ekel.

Dann passierte etwas. Was passierte, war, dass ich einmal mehr eines der wenigen Bücher öffnete, die es bei uns zu Hause gab, ein Buch *Beliebtester Liebesgedichte*, das ich natürlich als emsiger Leser immer mal wieder zu lesen versucht hatte, aber von seiner Trivialität entsetzt auch jedes Mal wieder hatte fallen lassen. Dieses Mal fand ich Coleridges „Kubla Khan“ – und alles veränderte sich. Es war alles da, das Mysterium, die Ernsthaftigkeit eines Mannes, der versuchte, mehr zu sagen, als er wusste, und ganz bestimmt mehr, als er sagen konnte, der dämonische Liebhaber, die von Geistern heimgesuchte Landschaft, Abessinien, Cathay, das Reich der Mitte – alles intensiv aufgeladen zu einem einzigen ergebnislosen, aber großartig zerschmetterten Monument. Ich konnte bereits Coleridges Kampf mit dem Metrum spüren – versuchen Sie dieses Gedicht zu überfliegen, wenn Sie elf Jahre alt sind, mit all seinen Reimen, die auch aus einem Traum sind. Ich spürte seine Mängel, den Kampf, den Traum, die dichte Konzentration so vieler Energien und so vieler Lernprozesse in diesem einen Gedicht, dass ich beeindruckt war.

So konnte Poesie also sein. Alle die Vergnügen, die mir das Lesen, das Fantazieren, das Leben und die Musik machten: das alles in diesem seltsamen Ding, in diesem fremden, unverständlichen, aber immens sinnlichen Ereignis.

Es waren also nicht eigentlich die Wörter selber, die mich dort hinführten. Sondern die heimgesuchte Wirklichkeit von Wörtern, dass die Dinge wirklicher für mich wurden, leidenschaftlicher, wenn ich sie benennen konnte, diese selbe Wirklichkeit schwebte mit einem Mal in der Poesie, das benannte Unnennbare. Poesie musste also vorläufig sein, provisorisch, zweckdienlich, unvollkommen, hoffnungsvoll, prahlerisch, reuig, sie musste versuchen, *die Wahrheit der Wörter*

zu gewinnen, die einem in den Sinn kommen, und das in einem einzigen Einsatz mit so viel Musik, wie der eigene Atem halten konnte.

Ich versuche, Ihre Frage ganz direkt zu beantworten: Ich fand langsam, aber ganz sicher durch Dichtung heraus, dass Dichtung der Altar ist, zu dem die Wörter gebracht werden, damit sie am meisten Licht spenden, isoliert in der Stille um jedes einzelne Wort in einem Gedicht. Gott, Gedichte sollten so gedruckt werden, dass auf jeder Seite nur ein Wort steht, und dann würden wir wirklich beginnen, sie zu verstehen. Und dann wiederum sollten alle Zwischenräume wegfallen, und wir lesen alle Silben als den kontinuierlichen Atem eines einzigen Wortes. Ein Gedicht ist ein einziges Wort, welches ein sinnliches Unbekanntes benennt.

Das erinnert mich an Ihre Verbindung zur Dichtung von Deep Image. Können Sie mir etwas über die Poetik von Deep Image erzählen und über die Leute, mit denen Sie in dieser Zeit Ihres Lebens verbunden waren?

Da waren wir also. Es war eine seltsame Zeit, späte 50iger, New York. So viel Energie in der Luft, so viel Offenheit. Wir konnten überall hingehen. Wir gingen überall hin. Dennoch fühlte ich, als einer, der mit dem Gedicht arbeitet, dass wir von zwei Seiten her Druck ausgesetzt waren. Und als die Waage, die ich bin, aber mit einem rebellischen Mond im Löwen, wollte ich zwischen den zwei tragfähigen „Schulen“, die es damals gerade gab, einen Weg aufbrechen, um etwas zu erreichen, was ich zu der Zeit nur wahr nennen konnte.

Die eine „Schule“ war die offizielle Poesie der Zeit. Sagen wir Frost und seine Epigonen. Das sind diejenigen, die von der US-Regierung (in der alten USA) ins Ausland geschickt worden waren, um unser Land zu repräsentieren. (Der Horror nationaler Repräsentation entsetzt mich noch immer, Mr Bush hat einen poeta laureatus, etc.) Wir nannten sie die „Akademiker“, weil sie in den Schulen, und vor allem in den Schulen, gelehrt wurden. Einige von ihnen mochte ich gut genug (den frühen Lowell, den mittleren Eberhart), als Instanzen von Kraft, die einem Text innewohnt, aber was sie machten, mochte ich nicht, ich mochte ihre Anliegen nicht: Familie, persönliche Geschichte. Die Epigonen lasen sich alle wie Fragmente der *Illias*, wiedergegeben von irgendeinem scheuen Rapsoden, der nicht ganz mithalten konnte und sich im Krieg geirrt hatte. Aber was diese Dichter hatten und was mir viel bedeutete, das war eine Verbindung zu der großen Tradition englischer Poesie. Ich war in der schmerzhaften Lage, eine Poesie zu schreiben und mich um eine Poetik zu bemühen, die mich noch nicht ganz so bewegte, wie es Milton oder Donne oder Blake taten und tun.

[Das war vor der großen, unbemerkt gebliebenen Revolution im amerikanischen Leben: der Explosion der Universität. Man kann die Geschichte der jüngsten amerikanischen Poesie verfolgen, indem man die Geschichte der Universitäten verfolgt: sie öffneten sich. Zuerst absurd selten (Bill Kinter an der Lafayette in den fünfziger Jahren – wo die meisten von uns ihre erste „College

Lesung“ hatten), aber durch die Arbeit von Engeln öffneten sich die Colleges nach und nach den Dichtern. Heute verdient der größte Teil der Dichter, egal wie exzentrisch, konventionell, experimentell, traditionell, sein Brot an den Schulen. Es ist wieder genau wie im Mittelalter, als alles Schreiben und Lesen und Denken im Kloster stattfand. Und dort sind wir heute, und wir sind die Nonnen und Mönche. Kloster + Heirat = Akademie. (Ich sage Dichter, und ich meine sowohl geschriebene als auch gesprochene Poesie – denn was die Poesie heute betrifft, ist das Gesprochene ein Dialekt des Geschriebenen, gerade umgekehrt zum gewöhnlichen Verhältnis in der Linguistik.)]

Die andere „Schule“ war voller Leben, aber sie hatte ihre Schönheit noch nicht gefunden. Ich sah verschwommen, was Williams vorhatte, und ich liebte die lyrische Alltäglichkeit (die später unsere ganze Praxis überwältigen sollte, von Oppenheimer bis O’Hara ...), aber ich sehnte mich nach Der Andern Sache, dem Glanz, der großen Magie von Middleton und Marlowe – von denen sich ein Schatten in unsere Zeit schlich durch die seltsamen (heute leider) marginalen Magier wie Charles Williams oder Dylan Thomas.

Also suchte ich nach einem Weg, mir die Lebenslinie der alten Musik zu erhalten und sie gleichzeitig davon zu befreien, dass sie kaum mehr Aufmerksamkeit erhielt. Ich wollte so lebendig sehen können wie der Haiku es kann, aber musikalisch verzaubern wie ein Druide, ich wollte, dass die Welt um mich herum immer noch die Welt um mich herum war, aber aufgeladen mit Intensität und Fremdartigkeit.

Erst jetzt, wo ich fünfzig Jahre später darüber nachdenke, merke ich, dass ich in der Position von sagen wir Alban Berg war – meinem ersten und liebsten modernistischen Komponisten –, der gefangen war in der intensiven emotionalen Tonalität des späten Romantizismus, der aber sah, dass eine absolut radikale Schönheit möglich ist, ein Durchbruch, eine Plötzlichkeit.

Damals suchte ich nach Plötzlichkeit. Dieser plötzliche Auftrieb, den meine Freunde und ich am besten ausgedrückt fanden in Lorcass wunderbar verführerischem Essay über den *duende*, was noch immer der beste Ausdruck ist, den wir zur Hand haben für die plötzliche Präsenz von Göttlichkeit in unserem strampelnden Lied und Tanz.

Und ich nannte dieses Ding, unsere Blaue Blume, *Deep Image*. Tief nicht mit Berufung auf das, was die Psychologie Tiefe nannte, eher als Referenz zur „Tiefenstruktur“ der Linguistik – die Regel hinter der offensichtlichen Erscheinung, tief auch, weil das Bild, das wir meinten (wie in der wunderbaren Verjüngung des frühen 20. Jahrhunderts, wie in Pounds Imagismus), kein visualisierbares, benennbares Ding zu sein brauchte. Aber Dinglichkeit war immer schon unser bester Führer gewesen.

Wenn ich das heute Studenten erkläre, sage ich: Ich versuche Euch beizubringen, Dinglich zu schreiben. *Deep Image* war dingliche Grammatik, verloren in Traum und erweckt von Musik.

Sie haben mich nach den Leuten von damals gefragt. Was für eine großartige Gemeinschaft waren wir, was für ein toller Haufen, von dem ich Teil sein durfte. Die Gemeinschaft von damals – wie Gerrit Lansings wunderbarer Ausdruck „die Gemeinschaft der Liebe / ist sicher im Garten, der sie selber sind“. Wie kann überhaupt jemand ohne Gemeinschaft arbeiten? Olson pflegte zu sagen, dass Shakespeare war, was er war, weil alle Schauspieler da waren, und alle waren zugleich Stückeschreiber. Und dass Duncan Shakespeare gewesen wäre, hätte er die Company gehabt.

Da waren wir also. Eine Gruppe enger Freunde. Der große Paul Blackburn war der älteste, der klarste, der, der in der Welt der Literatur am etabliertesten war. Er vermittelte uns nicht nur schärfste Aufmerksamkeit auf die Silbe, die Pause, die Länge der Zeile – mit andern Worten: Musik also –, er war auch meine Verbindung zu Pound, den er gekannt und mit dem er korrespondiert hatte. Blackburn, mit seinen akribischen, aber überbordenden Übersetzungen der provençalischen Poeten, der sich in seiner *pietas* beschränkt hatte auf einzig die Gedichte, die Pound nicht übersetzt hatte – sie bewegten mich mehr als *Proensa*, aber ohne *Proensa* hätten sie nicht *trobada*, „gefunden“ werden können. Der Rest von uns waren eher Gleichaltrige: Jerome Rothenberg mit seinem riesigen Enthusiasmus für jede Poesie, die nicht anglo-amerikanischer Kanon war, er brachte uns seltsame Schätze von andern Welten (durch die Übersetzung anderer Übersetzungen, wie wir es alle damals machten), aber mehr noch von so vielen Welten, die er kannte und in denen er herumstreifte: Yiddishkeit und Seneca, Navaho und Polnisch – all diese Einflüsse, die er zu dieser großen Struktur der Ethnopoetik verschmelzen würde, die er über die Jahre ausbaute. Aber was mich damals am meisten begeisterte, war seine Arbeit zu den Deutschen der Gegenwart, vor allem zu Celan – Rothenberg war der erste, der Celan in die amerikanische Poesie einführte. Da waren also zwei enge Freunde, die ihren Freunden Ezra Pound und Paul Celan vorstellten – erkennen Sie die Aufregung, die „beautiful contradictions“ (um Nathaniel Tarns großartigen Ausdruck zu zitieren) jener Zeit? Rothenberg und seine Frau Diane, die Anthropologin, die viel an bloßen Tatsachen und Luzidität und Klugheit in unsere Diskussionen einfließen ließ, waren auch das soziale Zentrum, das uns zusammenhielt – ihre große Wohnung uptown zwischen Broadway und dem Fluss war der Verschlussene Garten, der unsere endlosen Palaver willkommen hieß. Und Georg Economou (mit dem ich die *Chelsea Review* gegründet hatte, die heute *Chelsea* heißt, und die wir aufgaben, als sie ihren Fokus verlor, und mit dem ich später *Trobar* gründete, das, so kurz seine Lebensspanne war, eine der beiden „klassischen“ Verkörperungen von *Deep Image* war, zusammen mit Rothenbergs *Poems from the Floating World*). George brachte mittelalterliche Lyrik mit, Spensers Trauerepik und Chaucers Verskunst, die wir beide studiert hatten, als er und ich uns an der Columbia trafen, aber er brachte auch moderne griechische Poesie mit, wegen seiner Muttersprache. Kavafis und Elytis und Gkatsos ragten für mich heraus. Kavafis hatte ich bei Durrell und Foster ken-

nen gelernt, aber nur als Präsenz, eine Stimmung, als eine weise alte Stimme – aber durch Economou hörte ich vom Handwerker Kavafis, vom jungen, aber anstrengenden Liebhaber, dessen Liebe den Vokalen galt, seine Sätze wanden sich um die Kehle des halb-widerstrebenden Geliebten. Noch immer kann ich George das Durcheinander seiner Silben sprechen hören – *a-oratos thiasos na perna* – das war ein anderer Weg ins Herz des Gedichts.

Armand Schwerner war da, mit seinem angeborenen Verständnis für das Französische, und auch er vermittelte uns die gepriesene geteilte Welt, den verrückten Ideenreichtum von Michaux (damals mein Liebling) neben der Feierlichkeit von Paul Claudel, den Armand nicht ganz erst nehmen konnte, den er aber auch nicht abtun konnte. Ich erinnere mich an eine Lesung, bei der Michauxs „Mon Roi“ und Claudels „La Muse qui est la grace“ zusammen vorgelesen wurden ... Aber das war Schwerner, der all dies im Kontext seiner fröhlichen und detaillierten Wallace Stevens Lektüren tat – was mich erstaunte, denn Stevens war immer mein geheimer Altar gewesen, und seine langen Gedichte („Adagia“, „An Ordinary Evening“, „The Comedian“) waren mir als das erschienen, was dem am nächsten kam, was ich verfolgte.

Und mein Freund von CCNY, David Antin, der einfache Lyrik ätzend fand, der auf das Intelligente beharrte, das Scharfsinnige. Er versuchte, mich an die Kandare zu nehmen und meine Lust am Prächtigen zu zügeln. Seine Abneigung gegenüber lyrischer Üppigkeit wurde mir schließlich zum Führer – einem, dem ich zwar nicht immer oder auch nur oft folgte, den ich aber immer in Erinnerung behielt und immer noch halte. Und sein gemessener, geistreicher Tanz um die Ränder von Prosa, in dem er bereits an dem arbeitete, was später sein „Maß“ werden sollte, die gesprochene Grazie intelligenten Diskurses – er mehr als jeder andere hielt uns in der Nähe des bitteren Erotizismus von André Breton und den Surrealisten, die in einem gewissen Sinne unsere wahrhaftigsten Generatoren waren. Und sein gesprochenes/geschriebenes Werk über die Jahre ist ein Polarstern der Intelligenz und Klarheit gewesen, das von dem, worüber Dichter gewöhnlich reden, zu dem überschwappte, worüber wir zu sprechen noch lernen müssen.

Es gab noch so viele mehr in dieser Gemeinschaft, die Malerin und Kritikerin Amy Mendelson (oder Amy Goldin), die mich und die andern direkt ins Herz der Action in der Malerei brachte gerade in dem Moment, in dem Malerei das beste war, was in New York passierte. Und sie, merkwürdigerweise oder auch nicht, war diejenige unter uns, die unsere Gedichte sehr schnell erkennen und durchschauen konnte. Ihre Reaktion ersehnte und fürchtete ich am meisten – sie brachte mir *pudor* bei, einen gewissen Sinn für Scham, den ein Dichter braucht, um nicht immerzu Ich Ich Ich zu sagen. Und Intelligenz ist die sicherste Waffe gegen die Heuchelei des Gefühls

Valery hatte gesagt, und ich hatte das als Epigraph für mein erstes Buch benutzt: „Man muss bis an die Zähne bewaffnet in sich selbst eindringen.“

Als ich die Arbeit der letzten beiden Jahre ordnete, kam mir dieser Text in die Hände, der, glaube ich, über ein paar der Fragen und Antworten spricht, die wir hier austauschen.

Magie

darum geht's mir, verso
was die andere Seite bedeutet

und das was durchscheint

die Bedingung des andern ändern der es erblickt

das Erblickte verändern.

Os die auf der Seite liegen
Eier oder Augen
um hindurchzusehen

der Riss im Blick
in die neue Welt
die alte verschwindet gerade
ums Eck
deiner Schulter
deines zarten Oberarms.

Orientalischer Saphir unser ursprünglicher Himmel
Farbe die die Augen erneuert

Vers meint Wendung
zum Anfang
die Richtung ändern

eine Erektion bilden
vom Himmel herunter

die Umstände bezwingen durch bloßes Erblicken

starker Regen über Victoria, Feenlicht auf dem großen Hotel
wo man an einem sonnigen Tag Tee trinkt
in einem Palmenhof wie in einem versteckten Garten

ein Garten versteckt im Haus
eine Frau versteckt in der Stadt

der Akt des Erblickens werden
kein Subjekt erblicken und kein Objekt erblickt
kein Subjekt und kein Objekt, Komma
frei

frei bedeutet kombinatorisch

rückwärts zählen
wieder schreiben, sich verschwören
auf kleine Stücke Schnur hauchen

Knoten in den Himmel knüpfen

frei bedeutet buchstabieren und Runen
zu Umständen werfen

das alles ist dein Material, heilig
heilige Spezien alltäglicher Dinge

in deinem ganzen Leben wirst du nichts
Heiligeres berühren als dieses billige Brot
als diesen Abfallbehälter voller Vogelfutter
diesen Splitter Pressspan
der von der Veranda abblättert, diesen Umschlag der Postwurfsendung
dieses Zündholz das zum Mond zeigt
verloren auf der andern Seite der geschäftigen Erde

o dreh dich mit mir
zum zeitlosen Protest
dem wortlosen Traum der Alphabete
frei wieder Dinge zu sein

Poesie muss also gehen
um dort anzukommen

Vers ist eine Wendung
dann wieder wenden

wirbelnd auf dem Absatz von dem, was du gesagt hast
um zu sehen wer es gesagt hat
um zu antworten und zurückzuwirbeln

der Vers wendet sich

Wendung in der Furche der Worte
Wendung auf der Linie
und finde

wende den Fels um
wo Terror lauert
beinlos oder mit vielen Beinen

und diese Angst gibt dem Felsen Substanz
ohne Angst kein festes Ding

Magie ist alles was ich je sagen wollte

die politische Erklärung abweisen

sich nur in Träumen zu den Ufern auflösen
und die chemische Wolke

ist alles was bleibt

hinweggeweht über die bleiche
Ukrainische Steppe, wieder geheilt
von was keine Politik verändern kann:

die Krankheit der Missachtung des andern
die die Wurzel des Kapitals ist

während Magie den andern verehrt
alles tut um den andern zu berühren
sein Inneres nach Aussen wendet um der andere zu sein
Magie ist verliebt in die größtmögliche Alternative
mit jeder Veränderung

mit jeder Möglichkeit zur Veränderung

in den tatsächlich andern
der andere ist unsere Hoffnung
und alle diese Männer waren einst Frauen.

16. Mai 2004

*Sie wuchsen in Brooklyn auf, aber in Ihren Gedichten hallt das Bewusstsein einer Welt-
literatur nach; wohin hat Sie Ihr Schreibleben geführt?*

Brooklyn ist heute wichtiger für mich als damals, als ich dort lebte. Ich wusste nicht, wo ich war. Wir wissen nie, wo wir sind, bis wir nicht mehr dort sind. Heute ist es für mich wie Dublin für Joyce, ein Graph oder Netz, in das sich spätere Erfahrungen einzeichnen. Die Orte, an denen ich damals gelebt habe, offenbaren sich mir im Glanze dessen, was sie jetzt wirklich bedeuten. Selbst Eden war wahrscheinlich einfach ein zusammengestoppeltes altes Feld, schlecht bewässert und mit spärlichem Laubwerk, das verlassen zu haben ihm einen Hauch von Glanz gab. Ich glaube übrigens überhaupt nicht, dass ich Brooklyn nostalgisch nachhänge, ebenso wenig wie Joyce Dublin, in 45 Jahren bin ich nur ein Mal dorthin zurückgekehrt. Brooklyn stattete mich mit dem Arbeitstisch aus, der mein Leben ordnet, und gab mir eine Ahnung vom großen psychischen Körper, in dem sich das Leben eines Menschen entfaltet, in dem es seine Grenzen findet und über die es hinausgeht – wie es in der Purusha Sutka heisst, das primordiale Wesen (also wir und alle von uns, ich und Sie, Sie ohne mich, etc.) hat vier fingerbreit über den Kosmos hinausgegriffen. Wir sind

immer größer als die Welt. Aber wir fangen dort an, wo wir begonnen haben, und obwohl wir daraus herauswachsen müssen, bleibt dieser Ort immer da, so wie der feinstoffliche Körper durch den physischen Körper scheint – wie dieses fantastische Gemälde von Varley in der Art Gallery von Ontario, *the Risen Christ*, in dem alle psychischen Venen durchscheinen –, genau so ist die tatsächliche Stadt oder der Ort, von dem jemand kommt, er scheint in besonderen Momenten ebenso durch wie die himmlische Energie bei der Auferstehung durchscheint. Was ich sagen will, ist, dass unser Ausdruck stimmt: Wir sagen, jemand ist von Toronto, und das ist wahrer, als zu sagen, er kommt von Toronto. Als ich in Brooklyn lebte (und dahin, glaube ich, zielt Ihre Frage, oder?), wollte ich an jedem andern Ort sein. Ich fühlte mich, als wäre in Brooklyn geboren zu sein (ich lebte in einer Nachbarschaft, in der kaum Englisch gesprochen wurde), überhaupt in Amerika geboren zu sein, so als wäre man im Exil geboren. Ich schäme mich, das jetzt zuzugeben, aber es ist wahr. Ich wollte überall sonst sein. Ich war (wie in dem alten G&S-Song) „the idiot who praises with enthusiastic tone / any century but this and any country but his own“ [der Idiot, der mit enthusiastischem Ton / jedes Jahrhundert bis auf dieses und jedes Land bis auf sein eigenes lobt]. Jetzt schäme ich mich, dass ich Ire oder Engländer oder ein alter Grieche oder ein mittelalterlicher Prälater oder ein Schamane in Tibet oder Deutscher oder sogar Schweizer sein wollte und mit Nietzsche im Engadin wandern. (Ich erwähne einige meiner besonderen Vorlieben für Anderswundwann.) Meine spezielle Verbindung galt dem viktorianischen England (warum nicht? Victoria sass noch immer auf dem Thron, als mein Vater geboren wurde, und meine Großmutter war Engländerin) und das Alte Rom. Dort wollte ich sein, in Holborn und Hyde Park und Hampstead Heath spazieren gehen – dort war ich zuhause, nicht in diesen heruntergekommenen, lauten Straßen. Und woher kannte ich diese Orte? Aus Büchern, immer aus Büchern. Eine Meile weg, jenseits der Grenze, in Queens, war eine Filiale des großartigen Systems der New York Public Library. Dorthin ging ich und dort war ich und von dort kämpfte ich mich mit meinem von Büchern beschwerten Schulranzen wieder nach Hause zurück. Bücher. Sie gaben mir Geschichte – aber sie gaben mir nicht meine Geschichte. Ich war rastlos und wollte sicher meine eigene Vergangenheit haben. Ich war zu dumm oder zu schüchtern oder, wer weiß, zu gesegnet, meine Geschichte in meiner eigenen Stadt und bei meinen eigenen Leuten zu finden. Ich wollte mehr. Und die Bücher gaben mir, wie man sagt, Stoff zum Nachdenken. Und sie waren alles, was ich brauchte, um anzufangen. Später, als ich etwa 12 war und noch immer in der Grundschule, half ich als Freiwilliger in einer Gemeindebibliothek in Ridgewood, eine schöne lange Busfahrt über den Hügel. Ich war für mein Alter sehr groß, und ich schaffte es, die Bibliothek am Laufen zu halten. Katholische Bücher, klar – aber auch Chesterton und Charles Williams, die für mich die Großen waren, sogar noch vor Kipling und Stevenson. Sie waren es, die die frühe Freude eines Jungen an Abenteuern als solchen – Dumas, Hugo, Verne, von denen ich alles liebte, was

ich finden konnte – in eine implizit spirituelle Suche verwandelten. Und mich zur Gralslegende führten, die für mich (genauso wie für Gott weiß wie viele tausend Schriftsteller in den vergangenen 1000 Jahren, ich bin kein Snob) das Skelett einer Struktur, der Prüfstein für Bedeutsamkeit wurde. Alles, was man ausdrücken kann, ist da, in den Schatten der verfallenen Kapelle.

Also, die magische Stadt London, die Gralssagen, der Orientalismus von Reisebüchern, die Heldenhaftigkeit der Antarktis- und Himalaya-Eroberer, und das alles überlagernde Gefühl, dass die Erzählung ein Werkzeug der Offenbarung war. All das war mir klar, noch bevor ich Literatur als solcher, wie sie in den Colleges gelesen wurde oder wird, zu lesen begonnen hatte. Und als ich dann mit dem Lesen begann, mit 14 oder so, waren Leute wie Joyce oder Pound halblegale Entdeckungen, von denen ich glaubte, dass niemand sie kannte.

Ich versuchte, meinen Platz zu finden, mein Wort. Ich sagte, dass ich mich schäme, kein Anglo-philer gewesen zu sein, sondern ein Allo-philer, der alles liebte außer den Ort, an dem er war. Aber ich schäme mich nicht für das Zeichen, für das die alberne jugenhafte Vernarrtheit in Rom und Westminster vorübergehend stand, für das Gefühl, im Exil zu leben, ein Gefühl, das mich nie verlassen hat, ein Gefühl, das oft besänftigt, wenn nicht sogar geheilt wurde durch das intensive Hiersein der Liebe und das luzide Nirgendwo der Meditation.

Es tut mir leid, dass es so lange dauert, das alles zu erzählen. In der Nachbarschaft gab es keine Kinder, die sich für das interessierten, was mich beschäftigte (Bücher, Geschichte, Wissenschaft, Musik), aber endlich, mit etwa 9, traf ich auf einen Jungen, der wie ich einen Chemiekasten hatte. Unser Gespräch kam nie über diesen hinaus, und meistens klagten wir darüber, dass wir wegen des Krieges keine Chemikalien bekommen konnten. Aber ich fühlte mich nicht einsam – es kam mir überhaupt nicht in den Sinn, dass ich Menschen zum Reden nötig haben könnte. Ich war mit allen um mich herum auf der Basis ihrer Angelegenheiten verbunden, und meine behielt ich für mich. Es dauert bis weit in die High School, bis ich jemanden traf, der so viel – und damals zu meiner Schande sogar mehr – wusste als ich. Ich gewöhnte mich also daran, dass alles in mir drin glücklich, und ich meine glücklich, rund lief.

Und diese große andere Energie, die diese Bücher, Geschichten, Visionen mir vermittelten, war die ganze Zeit für mich da: die Sprache selbst. Das Material dieser ganzen Phantasien und Entdeckungen war genau da in diesem Wörterbuch. Und in allen Wörterbüchern. Damals ging es um SpracheN – es dauerte bis zum Studium (ich studierte bei Martinet und Weinreich Linguistik), bis ich eine Ahnung von Sprache als solcher entwickelte. Sprachen brachten mich also voran (vergeben Sie mir bitte, dass ich so lange brauche, diese Frage zu beantworten). Latein (das, durch die Kirche, immer wie meine Muttersprache gewesen zu sein scheint) und Griechisch und Deutsch, die habe ich in der Schule gelernt. Später lernte ich, Spanisch und Französisch zu lesen. Ich lernte Chinesisch und Russisch und Japanisch und Gälisch – einfach um zu wissen, wie diese Sprachen sind, einfach aus schierem Interesse für das, was da ist.

Als die Pubertät durch mich hindurchging, hob dieses Präriefeuer alle meine Werte auf oder veränderte sie, so dass ich seltsame Nächte lang Mahler hörte und große chinesische Schriftzeichen anstarrte, die ich aus Pounds *Cantos* kopiert und an meine Wand gepinnt hatte. In diesen stillen Nächten bestaunte ich *Goodwin and Gulick's Greek Grammar* (ja, wirklich vier Gs) und entdeckte in den 360 Flektionen des Verbes eine Art von Schönheit und Sinnlichkeit der Zeit und Stimmung und Umstände, die kurz, nur ein bisschen, für das Wissen standen, das ich suchte.

Aber irgendwann, natürlich, gibt sich uns das Leben selbst. Ich wollte Europa sehen, ich war im College, mein Hauptfach am CCNY war Deutsch. Meine Eltern waren so nett, mich gehen zu lassen – mein Plan war, ein Sommerkurs in Göttingen zu besuchen und einen zweiten in Salzburg. Das war 1954. Ich segelte los und kam nicht weiter als bis nach Paris. Im Rheinland wütete die Cholera, Reisen waren verboten. Paris war wunderbar. Wegen einer Kieferentzündung war ich krank, aber ich blieb wochenlang dort, bevor ich nach Hause kam. Paris war, was ich wollte und brauchte. Nicht das Louvre, nicht die Kirchen (ich erklimmte jedoch Notre-Dame, der Aussicht auf die Stadt wegen, verweigerte das Kirchenschiff aber aus ästhetischen Gründen), kein Sightseeing: nur die Stadt selber. Eine Stadt ist das größte Kunstwerk. Das war mehr als genug. Diese drei Wochen Paris begleiten mich noch heute. Noch ein Arbeitstisch vielleicht. Aber ich kam nie bis nach Deutschland. Erst dreissig Jahre später überquerte ich den Rhein, und ich betrat endlich ein Reich, dessen Sprache ich so lange studiert hatte – mein erster Job in Bard war Deutschlehrer gewesen –, lange bevor ich das Land betrat.

So habe ich also tatsächlich einige Meiner Länder besucht, vor allem Frankreich, Mexiko, Österreich, Schottland, Irland, Italien, Indien – unsere letzte große Reise vor ein paar Jahren war nach Indien, in den Punjab zur heißesten Jahreszeit, und zu den Foothills des Himalaya. Wenn ich mal aufgebrochen bin, bin ich kein schlechter Reisender. Aber ich hasse es, wegzugehen. Nicht nur, von zu Hause wegzugehen. Überhaupt weggehen. Wenn ich also zu einer Reise aufbreche – nur über Nacht oder für einen ganzen Monat –, dann fühle ich mich komplett unwohl und dereguliert. Genauso, wenn ich wieder nach Hause zurückkehren sollte. Ich bin, wo ich bin. Und ich trage mein Hier mit mir herum und hasse die Ablenkung – die Vortäuschung! –, scheinbar anderswo zu sein.

Sie haben gesagt, dass Sie das akademische Leben vermeiden wollten. Wie kamen Sie dennoch nach Bard? Wie hat sich Ihre Geschichte mit dieser Schule entwickelt?

Ich muss damit anfangen, dass ich sage, das akademische Leben ist überall. Es ist nicht mehr dieser elfenbeinerne Schulturm oder das adrette Mädchenpensionat. Jetzt ist es überall. Leute im Gefängnis machen Hochschulabschlüsse. Irgendjemand rechnete vor, dass ein Viertel der Bevölkerung der Vereinigten

Staaten direkt oder indirekt mit dem Ausbildungsbusiness beschäftigt ist. Das „Akademische“, das mir als junger Dichter ein Graus war, war diese Haltung selbstgefälliger Akzeptanz traditioneller poetischer „Werte“, des „Handwerks“ und so weiter, die es an den Englischabteilungen gab. Ich fand, dass das einzige wirkliche Handwerk vollendete Aufmerksamkeit sei. Und dieser Satz, Handwerk ist vollendete Aufmerksamkeit, wurde aufgegriffen und hier und da in Anthologien abgedruckt. Dazu stehe ich. Das ist nichts, was man anwenden lernen kann. Es ist etwas, was man zu sein lernt.

Klar, Schule sind keine schlechteren Orte, etwas zu lernen, als jeder andere Ort. Zumindest geben sie den Leuten die Chance, nicht in die Arbeitswelt einzutreten, die letzte Verbindung zur geldfreien Zwickmühle genannt Kindheit. Ich weiss nicht. Schule. Ich hasste die Schule als Kind. Ich frage mich, ob meine Studenten in meinen Stunden so furchtbar gelangweilt sind, wie ich es war. Ich hoffe es nicht. Aber wie können sie es nicht sein?

Jetzt ist die Chance vielleicht, dass die Schule anders ist: Wir haben den Unterricht im Lichte der Unterhaltungsindustrie reformiert. Die Planung, das Marketing und die Verpackung von Information und Fertigkeiten haben aus Schulstunden „Programme“ gemacht, die sich wie TV-Shows hübsch wöchentlich oder täglich wiederholen. Und die Stunden werden als solche wahrgenommen, egal wie langweilig oder faszinierend sie sein mögen, weil sie nicht mit der Freiheit oder mit dem dem eigenen freien Geist Nachhängen verglichen werden, sondern nur mit andern „Programmen“, andern Stunden. Die Leute vergleichen Bücher, sie vergleichen Filme. Aber nur mit andern Büchern und andern Filmen. Niemand denkt daran, einen Film mit einem Nicht-Film zu vergleichen. Inwiefern ist das Lesen von diesem Buch besser als überhaupt nicht lesen? Überlegungen wie diese sind, zusammen mit dem Gefühl, dass wir für das Zeit-Zubringen bezahlen, der Grund, warum ich Bildung und Unterhaltung als Teil einer einzigen riesigen Industrie sehe – einer Industrie, für die wir einen neuen Namen brauchen (genau so, wie Eisenhower vor dem berüchtigten „militärisch-industriellen Komplex“ gewarnt hat, sollten wir uns heute vor einem Unterhaltungs-Bildungs-Religions-Komplex in Acht nehmen). Wenn man sich die Normen anschaut, nach denen Studenten ihre Lehrer bewerten, bleibt eigentlich nur die Frage übrig: Haben wir eine gute Zeit? Fühlst du dich in dieser Stunde wohl? Gibt dir der Lehrer das Gefühl, ein Experte zu sein? Strahlt er aus, dass er sich um dich und deine Bedürfnisse kümmert? Ich glaube nicht, dass das die Merkmale eines guten Lehrers sind, auf die ein Bewohner Athens achten würde. Aber sie sind das, was die soziale Funktion – nicht die intellektuelle Funktion – von Bildung als Industrie heutzutage erfordert. Ich bin nicht mal dagegen. Seit jeher sind Künstler (Dichter, Musiker, Dramatiker, Romanautoren) bezahlt worden für das, was letztlich das Formen verstreicher Zeit ist. Das ist, was „rhythmos“ ist, das Formen von hörbarer oder fühlbarer oder spürbarer Erfahrung – das Wort, von dem sich sowohl Rhythmus als auch Reim herleiten, das Handwerk des Töpfers auf der Drehscheibe, wenn der Ton die Zeit selber ist.

Die Künste sind also seit jeher von der Unterhaltungsindustrie absorbiert worden (in jeder neueren oder älteren Epoche) – so dass es bis vor Kurzem nie einen Punkt gegeben hat, von dem man Kunst von Unterhaltung hätte unterscheiden können – und ich bin mir nicht sicher, ob es diesen Unterschied heute gibt, es sei denn in unserer eigenen Künstlergröße und Selbstherrlichkeit, da sind wir keine bloßen Entertainer.

Aber natürlich sind wir das alle, genauso wie der Athlet, der Fussballer, die Professorin für Biologie, der Konzertpianist, der experimentelle Komponist, die Pole-Tänzerin, der Priester, der Bischof, die Rapperin, der Tenor, die Schauspielerin, der Nachrichtensprecher – jede und jeder steht vor einem Staatswesen und gibt seiner und ihrer Erfahrung von Zeit und Geist Gestalt.

Zur Bildung stieß also der Histrio, der altehrwürdige Kunsthandwerker, der Oberclown, der Imitator, der Mann, der mittels Masken spricht, der Mann, der durch den Rauch des brennenden Lorbeers redet. Kunst, alles ist Kunst.

Aber eigentlich ist es gar nicht die Kunst, die zur Bildung stieß (obwohl die meisten amerikanischen Künstler, egal welcher Kunst, für ihr alltägliches Auskommen direkt von Universitäten abhängig sind), sondern Bildung selbst wurde zu einer Kunstform.

Liebe TMR, vergib mir bitte diese Lektion (ich habe zu lange in Klassenzimmern gelebt), aber ich musste mir von der Seele reden, um was für ein Geschäft es sich eigentlich handelt, wenn wir vom akademischen Betrieb reden.

Während meines ganzen Studiums hatte ich gehofft, in einer Schule unterrichten zu können. Nicht als Wissenschaftler, sondern als Schriftsteller. Nicht als ein Lehrer, der Schreiben unterrichtet (so etwas war damals nahezu unbekannt), sondern als einer, der Lesen, Literatur, der Erzählen unterrichtet, der sein eigenes Schriftstellerleben durch sein Lehrgelohn finanzieren kann. Dieser Plan war damals offensichtlich üblich.

Als ich mein Graduiertenstudium an der Columbia beendet hatte (zuerst Geistesgeschichte des 17. Jahrhunderts bei Marjorie Nicholson und Pierre Garai, dann kurz Mediävistik mit Roger Sherman Loomis, dann bei Howard Schless, und zwischenzeitlich im Nebenfach Linguistik) und bereit war, eine Dissertation zu schreiben (fürs Archiv: es hätte etwas sein sollen wie „Das Konzept mystischer Gemeinschaft in Malorys Bearbeitung des Vulgata-Zyklus der Grals-Geschichte“), war ich bereits Vollzeit mit der Poesie-Welt von New York beschäftigt: ich schrieb, hielt und arrangierte Lesungen, gab die *Chelsea Review* heraus, etc., ich musste mich also entscheiden, und mit der Unterstützung und der Leitung meiner Frau Joan, und dem Druck des Geistes, machte ich das und gab die Dissertation auf und wendete mich dem zu, was ich als „meine eigene Arbeit“ anzuschauen wagte. Und obwohl ich immer noch in einem College unterrichten wollte, beschloss ich, dass ich zuerst dem Werk verpflichtet sei, dem WERK, und dass alles gut sein würde, wenn ich das tun und ihm treu sein würde.

Und so ist es ja auch herausgekommen, sogar mitsamt dem Unterrichten. Ich habe nie doktriniert (bis auf die Ehrendoktorwürde an der SUNY Oneonta), und das hat mich nie behindert. Ich glaube, das wäre heute anders, aber man weiss nie, was die Engel ...

George Economou, der damals noch hart an seiner Dissertation arbeitete, bekam einen Job am Wagner College auf Staten Island, und irgendwie verleitete er sie dazu, dass ich dort im nächsten Jahr unterrichten sollte. Und das machte ich dann auch, 1960-61, in derselben Abteilung wie Willard Maas, dem Dichter und Filmemacher, dessen wunderschöner Kurzfilm „Geography of the Body“, nach einem Text von George Barker, mich in der High School so sehr verblüfft hatte. Unterrichten war hart – von acht Uhr in der Früh bis um Eins, fünf Tage die Woche. Und um um Acht dort zu sein – von Brooklyn aus mit der Subway bis South Ferry, dann mit der Fähre nach St. George, dann zwei Mal mit dem Bus umsteigen bis zum College – musste ich um Fünf aufstehen. Das zwar ziemlich anstrengend, weil ich nie vor zwei oder drei ins Bett kam. Ich fand, dass ich das Unterrichten nicht besonders mochte, und am Ende des Jahres beschloss ich: nie mehr wieder.

Die Entscheidung hielt etwa einen Monat. Ein Bard College begann mich anzurufen, über das ich überhaupt nichts wusste, außer dass der junge Dichter Jonathan Greene dort Student war und dass mein langjähriger Brieffreund aus England, der Dichter und Romancier Paris Leary, den ich noch nie getroffen hatte, nach Amerika zurückgekehrt war und dort unterrichtete. Und diese beiden wollten, dass ich kommen und Deutsch unterrichten sollte – weil der Deutschlehrer gerade mit einer Studentin das Weite gesucht hatte. Ich lachte und lehnte ab. Am nächsten Tag riefen sie wieder an, und wieder lehnte ich ab, weil ich weder unterrichten wollte noch mich des Deutschen mächtig genug fühlte. Am darauffolgenden Tag rief der Präsident des College an und bot mir eine schöne neue Wohnung an, kommen Sie einfach her und schauen Sie sich um. Ich erklärte ihm, dass ich nicht genügend vorbereitet sei, aber er schlug vor, dass ich einfach mal auf Besuch vorbeischaue sollte. Der Präsident persönlich, der selige Reamer Kline, holte mich beim alten Busdepot in Kingston ab (dort, wo Lorca einst aus dem Bus gestiegen war und wegen des Anblicks geweint hatte). Ich kam nach Annandale und war besiegt. Die Schönheit des Landstriches, die riesige Wohnung (nach unserer heruntergekommenen Zweiraumwohnung in Bedford-Stuyvesant) und irgendein Instinkt in mir gaben den Ausschlag. Ich sagte zu. Während jenes Nachmittags war ich von verschiedenen Potentaten des College befragt worden, unter ihnen der Dichter Ted Weiss, der den Geist der Literatur vor Ort präsierte. Ich spürte, dass sie mich nicht besonders mochten. Aber ich sagte dennoch zu. Schon seltsam: drei Mal einen Job angeboten zu bekommen an einem Ort, an dem ich mich sofort zu Hause fühlte, und wo ich dennoch das Gefühl hatte, von den Einheimischen nicht gemocht zu werden. Das ist immer noch komisch, mit was für einer Mischung aus Beharrlichkeit, Blödsinn und Vertrauen in Fortuna musste ich geschlagen sein.

Ich begann mit der naiven Vorstellung zu unterrichten, dass ich nichts weiter zu tun brauche, als die Leute zum Lesen zu überreden und genau darauf acht zu geben, was sie lesen, und das, was sie lesen, mit der Welt zu verbinden, in der es geschrieben worden ist, und mit jener ändern, jetzt, in der der Text gerade gelesen wird. Und merkwürdigerweise erwies sich diese naive Vorstellung als wahr. Oder immerhin als wahr genug, so dass ich keinen bessern Weg kenne, um zu beschreiben, was auf dem Spiel steht.

Es war wunderbar, in Bard zu unterrichten. Der Ort (psycho-geographisch gesprochen) hat eine fantastische Energie. Und die Studenten waren Jahr für Jahr für Jahr großartig. Wann immer ich über die Jahre andernorts unterrichtet habe (Buffalo, USC, Cal Tech, Tufts, Yale), ich bin immer schnell wieder nach Hause geeilt. Der Studenten wegen; an keinem andern Ort habe ich je so viel an Intensität und Talent in so vielen Studenten gesehen. Bis zum heutigen Tag. Während meiner ersten zehn Jahre in Bard gab es sehr wenige Kollegen, mit denen ich mich auch nur ein bisschen verbunden fühlte. Heinrich Blücher (der Ehemann von Hannah Arendt) war mein Ratgeber und Freund – sein „Common Course“ war ein Ausbund an bedeutsamer Geistesgeschichte. Und der Schauspieler und Stückeschreiber Robert Rockman nahm mich und Joan in seinem Heim und Herzen auf – der liebste, freundlichste, witzigste Mann. Später kamen mehr und mehr interessante Leute hierher. Und mit der Ankunft von Leon Botstein, dem Präsidenten von Bard und einem der wahrhaft großen Männer, die ich kennengelernt habe (ein Mann, der tatsächlich kaum weiß, wie groß er ist) kamen immer mehr – und heute ist es eine Freude, in Bard zu sein. Die Studenten sind noch immer großartig. Aber jetzt sind Leute wie John Ashbery und Ann Lauterbach meine Kollegen, Mary Caponegro, Joan Retallack, Chinua Achebe, Bradford Morrow, Michael Ives, Celia Bland, Norman Manea, Susan Rogers, David Levi Strauss, Ian Buruma, Luc Sante. Eins habe ich früh gelernt: Das Allerschwierigste beim Unterrichten ist, dass man üblicherweise beim Sprechen nur für das verantwortlich ist, was man sagt. Ein Lehrer aber ist verantwortlich für das, was andere hören und verstehen. Das ist auch für den Dichter eine wesentliche Lektion, nicht wahr?

Shelley schrieb, dass „Dichter die geheimen Gesetzgeber“ der Welt seien. Was denken Sie, wie ist die Verantwortung des Dichters zu ertragen?

Es ist eher Privileg als Verantwortung. Als Mensch muss man das Material oder die Köpfe finden, mit der Welt und für die Welt zu arbeiten; der Dichter hat das Material wenigstens genau hier in seinem Mund. Wörter. Sprache, sie ist immer und allen gemeinsam. Der Dichter geht also immer durch vertraute Orte und zeigt den ändern bekannte Objekte her. Er macht sie unvertraut, damit man sie sehen kann. Egal wie obskur wir mit ihr umgehen, Sprache verbindet uns immer mit anderen Menschen. Das polysemantische und schwierige Zungenspiel im späten Werk von Joyce kommt von seiner leidenschaftlichen

Entschlossenheit, auf den sozialen Faktor zu antworten, wir träumen in Sprache und sprechen, wenn wir erwachen. Sprache ist immer sozial. Sprache *ist* der Andere – der Andere in unserem eigenen Mund.

Ein Dichter ist jemand, der nichts zu sagen weiß als das, was ihn die Sprache lässt. Und „lassen“ ist ein altes, sonderbares Wort, dass sowohl erlauben heisst (Kinder spielen lassen) als auch verhindern (lass es). Die Sprache lässt, die Dichter hören, und Hören ist ihre Hauptverantwortung, wenn es verbunden ist mit dem, was die Sprache sie sagen lässt, sagen macht, zu sagen hindert. Vielleicht ist die größte Verantwortung des Dichters auch die einfachste: immer weitersprechen.

Die Unternehmung, von der Shelley sprach, trotz seiner umfangreichen politischen Schriften, ist, glaube ich, wegen des Adjektivs wahr. Je geheimer wir sind, umso wirkungsvollere Gesetzgeber sind wir. Wir sind sogar für uns selber geheim. Vor allem für uns selber

Dichtung funktioniert, wenn sie etwas aufdeckt und dabei vergnügt. Dass sie das tun kann, weiß ich. Sie kann auch langweilen und predigen und wettern und lästig sein, sie kann Bekenntnisse murmeln, die besser in einem in Kunstleder gebundenen Tagebuch mit herzförmigen Schloss verblieben wären, sie kann politisch posieren und sehr, sehr selbstgefällig sein.

Aber wenn der Dichter Gesetzgeber ist, dann trötet er nicht. Dann tönt er. Nicht, was ich von der Regierung halte, sondern, was mich die Sprache in den Wirbelwind um mich herum sagen lässt.

Propaganda hilft nicht. Ich finde, politische Dichtung leistet nicht viel; wir fühlen uns bloß ein bisschen erleichtert, konnten uns etwas Luft machen. Ich glaube, das ist nicht so schlecht, manchmal müssen wir etwas loswerden – aber wir sollten deswegen nicht glauben, dass wir etwas erreicht haben, wenn uns das Publikum applaudiert, weil wir mit seinen Überzeugungen übereinstimmen. Wir haben gar nichts erreicht. Ich mag keine Dichtung, die sich nur Luft macht, sei es nun wegen deiner Freundin oder wegen des Präsidenten. Dichter haben eine besondere Verantwortung in schwieriger Zeit, die sich nicht einlöst, indem man sagt, *Was für schwierige Zeiten!*

In einer schwierigen Zeit, mit einer schrecklichen Regierung, glaube ich, dass der Dichter mit Subversion zu arbeiten hat. Indem er Verbindungen auflöst. Indem er neue Verbindungen schafft. Juwelen findet man, indem man gräbt, indem man im fließenden Wasser still stehenbleibt. Mittels Lehnstuhlpsychoanalyse und verstaatlichter Museen, mittels was auch immer wir darüber erfahren, was irgendwer irgendwo denkt. Durch Surrealismus, Russischen Formalismus, halb erinnerte Träume, billige Interpretationen, Blechflöten, Liebespielzeug, Dampfschiffe, Beichten eingebildeter Sünden, Vervielfachung von Stimmen, Pessoaanationen, poundsche Klarheiten und joycesches Dunkel, stille Post, Zuhören und das Beste aus dem machen, was man hört. Zuhören.

Klingt nach einem Spiel, nicht wahr? Auf Sanskrit *lila*, Tibetisch *rolpa* – das Spiel des Geistes ist das Spiel der Welt.

Das einzige, wonach ich in einem Gedicht suche, ist Offenbarung. Ich glaube, Dichtung ist heute ein echter Prophet, ganz besonders heute, wo all die verschiedenen Bibeln so laut babbeln, dass man die Wüstenruhe des schwachen Gedichts braucht, um zu hören, wie ein neues Wort geboren wird. Was das Gedicht offenbart, ist, was der Dichter nicht wusste – das ist die erste Prüfung. Wenn dich das Gedicht mit dem überrascht, was es dich gerade hat sagen lassen, oder deine Hand gerade hat schreiben lassen, dann sind wir auf gutem Wege.

Offenbarung ist die Verantwortung des Dichters. Nicht nur das zu sagen, was noch nie gedacht worden ist. Sondern mit klaren Worten etwas zu sagen, was *nicht* gedacht werden kann. Lass dir von der Sprache den Weg weisen. Spiele, während die Erwachsenen dieses beängstigende zwanghafte Ding tun, was sie Arbeit nennen. Hoffe, dass sie uns spielen sehen werden und gestört oder abgelenkt oder bezaubert. Und dann schließen sie sich uns an.

Die Welt verändern, indem man immer jeweils eine Person verändert. Die seltsame Tatsache eines Gedichts in einem Buch: das geschieht immer jeweils einer Person. Und es veranlasst uns dazu, dass etwas passiert. Musik passiert uns, aber ein Gedicht müssen wir lesen. Das macht uns zu seinem Komplizen bei seinem Zutage-Treten. Und diese Komplizenschaft wiederum macht uns zu Co-Arbeitern der Äußerung. Die Worte werden zu uns.

Wir haben kaum die Oberfläche von Poesie abgeschöpft, und wir werden darauf zurückkommen, aber jetzt würde ich gerne mehr über Sie als Prosaautor wissen. Viele Dichter haben es mit Prosa versucht, manche mit Erfolg, andere anders. Was ist Ihre Beziehung zur Prosa? Haben Sie irgendetwas in Arbeit, oder haben Sie Pläne für eine zukünftige Prosa? Welche Schriftsteller sind wichtig für Sie, als Leser wie als Schriftsteller?

Als ich vierzehn war, stieg ich die Stufen der großartigen New York Public Library hinauf und verlangte eine Bibliothekskarte. (Ich hatte schon jahrelang Karten von Brooklyn und Queens, separaten Systemen. Aber das war Das Große Ding.) Als ich den Antrag ausfüllte, hielt ich beim Leerraum für „Beruf“ inne – ich wusste die Antwort, aber ich war zu schüchtern, sie hinzuschreiben –, und dann schrieb ich „Schriftsteller“ hin. Dieser Verpflichtung habe ich versucht nachzuleben. Über die Jahre habe ich das Schreiben mehr und mehr als das Zentrale meiner Aufgabe empfunden. Man sagt mir nach, ich sei ein guter Gesellschafter, und ich mag es, stundenlang zu reden und zu diskutieren – und zuzuhören. Aber das alles zählt nicht wirklich, es sei denn, es wird aufgeschrieben. Ja, ich weiß, alles, was jemand sagt oder vielleicht sogar denkt, wird irgendwie irgendwo auf der Welt aufgeschrieben – das ist vermutlich die Akashachronik der alten Theosophen. Aber was für mich zählt, ist, es aufzuschreiben. Schreiben kommt von *scriban* und *scribere*, „eingraben, einzeichnen“. Deshalb mag ich Griffel.

Wenn es mal aufgeschrieben ist, bin ich nicht so gut darin, es aufzubewahren. Ich genieße den Gedanken an Li Po, der eine trunkene Nacht lang Gedichte schreibt und sie dann den Fluss hinuntertreiben lässt. Wenn er mal geschrieben ist, sorgt der Text für sich selbst. *Habent sua fata libelli*.

Aber man muss ihn aufschreiben. Wörter fangen in mir zu sprechen an, und ich schreibe sie auf, und ich warte auf mehr. Nach einer Weile, während die Wörter kommen und ich sie aufschreibe, fängt eine Art Form an, sich zu erklären. Form ist eine physikalische Präsenz, Form ist ein großes Tier, ganz nah an meiner Brust und in meinen Armen, das sich an mich drückt. Indem ich ihm widerstehe, nimmt die Arbeit unter meiner Hand Gestalt an. Eine Weile lang weiß ich nicht (denke ich nicht daran, ist es mir egal), ob es das ist, was man ein Gedicht nennen wird oder Fiction oder Prosa oder Essay. Es sei, wie es sein will, während es sich mir und durch mich enthüllt.

Ich bin also in gewisser Weise allergisch auf Genre-Diskussionen; ich halte diese Idee für einengend und von geringem Nutzen. (Das alte Dewey-Dezimalsystem pflegte Romane von Essays und von Stücken oder von Gedichten zu trennen, selbst wenn sie alle vom selben Autor waren – es kam mehr auf die Ordnung als auf die Bedeutung an.) Schreiben ist der Akt. Poesie ist der Name, den ich dem Resultat gebe – wahrscheinlich denke ich dabei an *poiesis*, das „Machen“, irgendwann verwendeten die Griechen den Begriff nur für das Geschriebene-Gemachte. Dichter sind diejenigen, die Sprache über die Zeit des Gesprochenen hinaus verfügbar machen.

Prosa ist eine subtile Form. Die musikalischen Unterbrechungen, die der Prosa eine rhythmische Gestalt geben, sind weniger offensichtlich und nicht so regelmäßig wie diejenigen, die in einem Gedicht Stille mit Rede verwebt. Jeder, der Faulkner hat lesen hören, oder Ed Dorn, oder James Agee oder James Joyce, weiß, wie unglaublich vielfältig die Musik von Prosa ist. Manchmal ist es mir vergönnt gewesen, mit diesen Maßen herumzumuckeln und einen langen Sommer lang Prosa dröhnen zu lassen. Als ich noch im College war, begann ich einen Roman, der schon beinahe symptomatisch den Titel „Der Moment des Sagens“ trug. Ein Mann und eine Frau, die Unfähigkeit zu kommunizieren, die sogar länger noch anhält als die Unfähigkeit, Kontakt herzustellen. Mit jemandem zusammenleben und dennoch nicht fähig sein, etwas zu sagen. Es zu sagen. Ich wusste nicht, was es war, aber ich wusste, dass es gesagt werden musste. Der Roman führte nirgendwohin. Dann hin und wieder ein paar Stories. (Eine hieß „Eine Ermordung des Zaren“, sie wurde in einer Jazz-Zeitschrift veröffentlicht, ich erinnere mich gerne an sie und wie raffiniert sie sich am Ende in ein Gedicht verwandelte. Zumindest glaube ich das. Ich habe sie viele Jahre lang nicht gesehen.) Erst ab Mitte der 60er Jahre begann ich ernsthaft, Prosa zu schreiben – bis dahin hatte ich fast dagegen angekämpft, ich fühlte mich moralisch und ästhetisch der Idee verpflichtet (Sie erinnern sich?), dass alles in Gedichten gesagt werden muss. Aber eines Tages hörte ich mich selber zu meiner eigenen Überraschung und mit der Autorität, die ich

vor einer Menschenmenge anzunehmen scheine, bei einer Lesung sagen, dass die nächste große Bewegung in der Neuen Amerikanischen Poesie in Prosa sein werde.

Ich hörte mir selber zu. Meine Vorliebe für Stories, Abenteuer, Horror, Wunder, Detektivgeschichten sagte mir, dass ich das Buch, das ich gerne lesen würde, auch einfach selber schreiben könnte. Und das funktioniert für mich in Fiction immer am besten – zu schreiben, was ich lesen will, das zu schreiben, von dem ich gerne hätte, dass es jemand anders geschrieben hätte, um mir den Aufwand zu ersparen. (Und es hat viele Bücher gegeben, an die ich geraten bin und bei denen ich genau das empfand, Gesundheit, Evan S. Connell, dass du *Notes from a Manuscript Found on the Beach at Carmel* geschrieben hast (oder wie auch immer dieses wunderbare Buch hieß), Gesundheit, Thomas Pynchon, für *The Crying of Lot 49*, Gesundheit, Sebald, für *Die Ringe des Saturn*, Gesundheit, Hermann Broch, für *Der Tod des Virgil*, und dir, Bill Gaddis, für *The Recognitions*, das ich las, als es gerade erschienen und ich sehr jung war und danach nicht mehr derselbe, und auch dir, Burroughs, für *The Naked Lunch*, das ich in meinen Untergrundbahnjahren beinahe selber hatte schreiben müssen, du hast mich gerettet, und John Crowley für *The Great Work of Time* und für *Ägypt*.

Aber *The Scorpions* musste ich selber schreiben, 1966, und dann, als es fertig war und auf diesem traurigen hohen Ton und nirgendwo aufgehört hatte, führte die Energie, es zu schreiben, geradewegs zu *Cities*. Andere Projekte kamen und gingen, eine Fortsetzung von *The Scorpions* – fragen Sie mich nicht danach – und ein Roman mit dem Titel *Romby*, der in der trostlosen nahen Zukunft spielt, eine gewöhnliche Romanze der Post-Katastrophe, dann einen langen delikaten Beinahe-Roman über das Leben im Hudson Valley in nächster Zukunft mit einer der schwindenden örtlichen Aristokraten-Familien, die sich in der Politik verfangt, dann eine Fortsetzung dazu, in der die Mätresse des Präsidenten auf eigene Faust durch ein beschädigtes Amerika loszieht, bis sie sich am Hofe des Eroberers Joseph II in Las Vegas wiederfindet, das ist alles irgendwo im Nirgendwo, und ich buddle es bloß aus, weil Sie danach fragen. Erst Mitte der siebziger Jahre kam ich wieder ernsthaft zur Fiction zurück. (Ich hatte, 1975–76, während ich in Kalifornien lebte, mit extremer Intensität und erstaunlicher Freiheit das lange Gedichte *The Loom* geschrieben, das in sich selbst mit dem Erzählen verstrickt ist – und tatsächlich war es, als es begann, ein Laboratorium von Erzählanfängen. Wie kann man überhaupt anfangen? Wie weitermachen? In diesem Gedicht halfen mir die Musik und die Stille, weiterzugehen.) Ich fing mit einem Roman an, den ich schließlich *Parsifal* nannte, weil er das zentrale Thema der Gralslegende erforschte: der Mann, der nicht weiß, wer er ist, der nur langsam und auf schmerzhaft Weise die Natur (was, nehme ich an, das Schicksal ist) seiner eigenen Identität durch den Effekt, den diese auf andere hat, kennenlernt. Das Wunderbare an Parsifal in den Legenden und in der Oper ist: Er weiß nicht, wer er ist. Die anderen wissen es. Das Jahrhundert, das, durch Marx, sein zentrales Problem als jenes des entfremdeten Subjekts

entdeckt hat, musste im süßen Parsifal sein wahrhaftigstes Symbol erkennen, mit all den christlichen Tönen und Obertönen. Christus, ja, aber ein Christus, dessen Kreuz die Entfremdung ist, der Verlust der Identität: die durchgestrichene Person [the person crossed out].

Item. Mein Roman wurde sehr lang. Ich schrieb ihn ausschließlich von Hand (*The Loom* konnte ich nur mit der Schreibmaschine schreiben – ich habe immer noch das alte Modell von Olympia –, aber *Parsifal* konnte ich nur von Hand schreiben, in gebundene Schulnotizbücher – ich bin immer Wachs in den Händen meiner Mittel. Jedes Schreibwerkzeug hat ein Gedicht für mich in sich, wie kann ich es freisetzen?). Ich erinnere mich an einen Sommerabend und die Nacht und die Morgendämmerung, an denen ich 20 000 Wörter schrieb. Als es schließlich abgetippt wurde, kamen 1935 Seiten heraus – Glück verheißend, dachte ich, weil ich 1935 geboren wurde. Im Sommer darauf arbeitete ich daran, die getippte Fassung zu überarbeiten, dann legte ich sie wieder weg. Dort lag sie dreißig Jahre. In der Zwischenzeit war das Ostdeutschland, in dem das Buch beginnt, verschwunden, aber die Schweiz, in der es größtenteils spielt, ist noch wie damals, die Südküste des Bodensees, bei Romanshorn und Rorschach. Das Buch wurde wegen einem doppelten Entschluss meinerseits so lang: Ich war entschlossen, ein Buch zu schreiben, in dem wirkliche Leute das tatsächliche Vergehen der Zeit erleiden oder genießen, das heißt, ein Narrativ mit einer konsekutiven linearen Zeitachse, in dem Leute die alltäglichen Dinge erleben, und die Zeit verstreicht, möglicherweise sinnvoll. Aber gleichzeitig erzählte ich die Geschichte einer sexuellen Entdeckung und persönlichen Selbst-Entdeckung und das alte Ägypten und mittelalterliche Häretiker und Mitras Überleben und dieses ganze interessante Zeug. Ich glaube, das funktioniert. Ich glaube, die Leute und die Geschehnisse, in denen sie sich befinden, in der wirklichen Zeit und in der Traumzeit, fallen zusammen. Aus allen Romanen, fürchte ich, müssen Familiengeschichten werden, und auch ich musste dorthin kommen. Nur ungern, ich komme gleich darauf zurück.

Aber mittlerweile ... Kürzlich wollte ich zu dem Ding zurück und es fertig machen. Ich fühle mich dem Buch gegenüber etwas schuldig, nicht dem Publikum gegenüber, weil ich nicht aufgehört habe, Gedichte und anderes mehr jahrelang rückhaltlos zu produzieren. Ein Student tippt das überarbeitete Typoskript neu als Word-Dokument, deshalb kann ich es mir wieder ansehen, und vielleicht lasse ich es zuguterletzt aus dem Haus.

Nach diesem Jahr mit *Parsifal* wurde es für mich zu einer häufigen Abwechslung oder Vergnügen und manchmal Zwang, kurze Fiction zu schreiben, hin und wieder sehr kurze. (Ich erfand den Spitznamen „Sudden Fiction“, Blitzprosa, den die Leute vor etwa 10 Jahren zu gebrauchen begannen, als Anthologien unter diesem Titel erschienen – mich hat nicht die Kürze überzeugt, sondern das Blitzartige daran, sowohl für den Schriftsteller als auch für den Leser.) Vier Sammlungen mit kurzer Prosa sind veröffentlicht worden, *A Transparent Tree*,

Doctor of Silence, *Cat Scratch Fever* und *Queen of Terrors*, und einiges davon ist auf Italienisch und Deutsch übersetzt worden – meine Prosa ist in Deutschland sogar bekannter als meine Gedichte. Es gibt Material für eine fünfte Sammlung, die es wert wäre, dass ich mich darum kümmere. Aber in den letzten paar Jahren waren mir lange Gedichte wieder wichtiger. *Threads*, *Opening the Seals*, *The Language of Eden*. Deshalb ist das Parlando längerer Prosa gerade still. Stumm, stumm, wie Zerbinetta sagt.

Mit zwei Ausnahmen. Auf Anregung der deutschen Dichterin Birgit Kempker (mit der ich einige Jahre zuvor eine Geschichte in Kollaboration geschrieben hatte) schrieben sie und ich einen Text unter dem Titel *Scham/Shame*, eine zweisprachige Erforschung in Romanlänge von Scham und all ihrer fruchtbaren Kräfte, uns funktionieren zu lassen und Gefühle zu haben. Wir haben abwechselnd Kapitel dafür geschrieben (B die ungeraden, R die geraden), und ganz am Ende haben wir uns gegenseitig übersetzt. Die gedruckten Bücher (Urs Engeler Editor, Basel/McPherson & Co., Kingston) enthalten also alles in beiden Sprachen. Aber weil wir unsere wechselseitigen Übersetzer waren, waren wir auch die gegenseitigen vorsätzlichen (Schande!) und unabsichtlichen Überarbeiter ... oder genauer: Alles, was auf Englisch ist, ist von mir (in einem gewissen Sinne), alles, was auf Deutsch ist, von ihr.

Die andere Ausnahme ist dieser Roman, an dem ich periodisch, aber gedanklich ununterbrochen seit einigen Jahren arbeite. *The Book from the Sky* ist mehrere beschreibbare Dinge – eine Entführungsgeschichte mit Aliens, die Geschichte einer doppelten Persönlichkeit, die Geschichte eines religiösen Kults – aber diese Beschreibungen sind vielleicht irreleitend. Er ist übrigens beinahe fertig, und ich hoffe, dass man ihn am Ende des Sommers lesen kann.

Jetzt zum letzten Teil Ihrer Frage. Wer. Als ich darüber nachzudenken begann, machte ich mir Notizen, und ich machte mir eine Liste von mit Bleistift schnell hingeschriebenen Namen, von meinen Meistern. Ich kann sie hier alle auflisten, und das werde ich wahrscheinlich auch machen, aber am eigenartigsten wäre es, zu sagen versuchen, wie mich jedes Werk bewegt hat, mich gelehrt hat, mich zu seinem Schüler gemacht hat. Und dafür würde ich den Rest meines Lebens brauchen, wie bei dieser sagenhaften Karte, die irgendein orientalischer Despot angeordnet hat und auf der alles im gesamten Reich in seinem eigenen Maßstab abgebildet worden war, so dass die Karte so groß wie das ganze Hoheitsgebiet war. Aber ich fürchte, meine Karte der Insel wäre noch größer als die Insel. Denn es geht nicht nur um das, was das Buch mit mir anstellte, als ich es zuerst las, und was das Buch nach seinen eigenen Maßstäben in der Geschichte des Bewusstseins erreichte (was zu einem großen Teil eine Geschichte der Bücher ist), sondern wie dieses Buch weiter an mir arbeitet und an andern Schriftstellern, die ihre Versionen und Torsionen schreiben, so dass die gesamte Literatur gelesen, und gedacht, werden kann als ein Stamm von halb-bewusster Fortsetzungen.

Aber ich muss Namen nennen. Die großen Prosa-Schriftsteller, die meisten sind mit dem Roman beschäftigt (novella = Neuigkeit), aber einige mit einer andern Art von Neuigkeit. Ich schreibe sie auf, während ich an sie denke, alle zusammengemischt: diejenigen, die mich das Erzählen gelehrt haben, diejenigen, die mich gelehrt haben, welche Dinge überhaupt erzählt werden können, diejenigen, die mich gelehrt haben, wie man mit einer sich entwickelnden Struktur erzählen kann. Einige lese ich immer noch, einige habe ich einmal sehr aufmerksam gelesen und werde ich in diesem Leben wahrscheinlich nicht noch einmal lesen. Für sie alle empfinde ich Dankbarkeit, sie alle sind Referenzen. Damit meine ich, dass mich ein Gefühl der Wärme und der Zuneigung und der Zärtlichkeit überkommt, wenn ich nur schon ihre Namen höre: Joyce, Sterne, Swift, Melville, Herodotus, Thomas Browne, Malory, Kafka, Lucius Apuleius, Wolfram von Eschenbach, das *Mabinogion*, Thomas Mann, Rabelais, Dostojewski, Rilkes Prosa, Hoffmann, Novalis, Nietzsche – das sind die allerersten für mich. Und später kommen Twain, Wodehouse, Johnson, Hesse, Stein, Flaubert, Musil, Wyndham Lewis, Perec, Heidegger dazu, und Sie sehen, wie alles zusammengemischt wird, Ruskin, Kleist, Beckett, Flann O'Brien, Tolstoi (aber nur *Krieg und Frieden*), Hofmannsthal, Gide, Céline, Broch, Bulgakov, Saramago, Malaparte, *The Pilgrimage to the West* und sein exakter Zeitgenosse oder schon fast alter ego, *Don Quixote*, *The Twenty Five Zombies* (der großartige Sanskritzyklus, der hauptsächlich durch Heinrich Zimmers *Der König mit dem Leichnam und andere Mythen Märchen und Sagen aus keltischen und östlichen Kulturbereichen* bekannt ist), Bubers *Erzählungen der Chassidim*, Sebald, Benjamins Passagenprojekt. Und die großen Geschichtenerzähler unserer eigenen Sprache, Stevenson, Chesterton, Kipling, Buchan, Haggard, und ihr magisches Kind Borges, und dann die seltsamen Schriftsteller, die meisten sind vom Kanon ausgeschlossen (weshalb sie sicher aufgeweckt und neu gelesen werden können) die Furcht und Zittern so zu ihrem Thema gemacht haben wie andere die Liebe: Poe, Shiel, Lovecraft, Machen, M. R. James und Charles Williams, der Furcht und Liebe ausbalancierte wie ein Sefirot an der Themse.

Zu drei Autoren kam ich erst spät: Henry James, dessen Werk mich jahrelang wegen seiner Anliegen abgehalten hat, äußerer Anliegen zumindest, rund um Eigentum und Schicklichkeit [property and propriety], bis ich der sinnlichen Intelligenz seiner Sätze nicht länger widerstehen konnte, dem anhaltenden Reichtum seiner Unterscheidungen. John Cowper Powys, bewundernswert, bedauernswert, liebenswert – ein Mann, der ausforschte, was es bedeutet, ein männliches menschliches Wesen zu sein – nicht der Job, nicht die Rolle, sondern die männliche Existenz als solche, der zarte, sehnsüchtige, hoffnungsvolle Schrecken eines Mannes. *A Glastonbury Romance* ist ein großer Roman, aber es ist schwierig, auf seinen Geschmack zu kommen, ich brauchte Jahre dafür, und dann war er plötzlich eine Zeitlang alles, was ich lesen wollte, seine Makel ebenso wie sein Gelingen. Schließlich, eine Schande, wie lange es brauchte, bis ich ihn ganz las, Proust. *The Remembrance* war eines der ersten

Bücher, die ich kaufte, aber mehr als *Swann's Way* habe ich nie gelesen, und die Romanzen in *The Cities of the Plain*. Aber dann schließlich, vor weniger als zehn Jahren, habe ich ihn ganz durchgelesen, und ich habe sein Werk endlich als das wahrgenommen, was es ist, ein einziges, immenses Buch, keine Reihe. Der größte aller Romane, die Perfektion der Form und was sie leisten kann, wenn die Geschichte über die Welt, die jemand je haben kann, hinausgreift. Es macht mich noch immer zittern, ich erinnere mich daran, lese es wieder, lese es da und dort auf Französisch, ich lese Prousts andere Werke, die Essays, die Pastiches, und ich kehre immer wieder zum Magisterium dieses einen Lebenswerkes zurück.

So, das dauerte gar nicht so lange. Über viele der zeitgenössischen französischen Meister habe ich nichts gesagt, Derrida, Lacan, Barthes, Blanchot – sie sind wichtig für mich, aber so wie Heidegger, eher wie Dichter. Bei den Franzosen nimmt die Poesie Abschied vom Vers, vielleicht für immer. Aber das ist eine andere Geschichte.

Aufhören möchte ich mit einer kleinen Liste kleiner Bücher, die meisten sind unbekannt, oder bekannt und kaum gelesen, die für meine eigene Entwicklung sehr wichtig waren – vielleicht sind einige davon nur mein *Velveteen Rabbit*, irgendein sentimentales Spielzeug, das meine Empfindsamkeit formte. Aber ich bin ihnen dankbar und bewundere sie noch immer. Hier also einige versteckte Bücher, ein Segen: Robert Kirk, *The Secret Commonwealth*. Herbert Read, *The Green Child*. Hogg, *Private Memoirs of a Justified Sinner*. Joseph Roth, *Endless Escape*. Haniel Long, *Interlinear to Cabeza da Vaca*. Rene Daumal, *Mount Analogue*. Cicero, *Der Traum des Scipio* in *De re publica*. Robert Graves, *Seven Days in New Crete*. Arthur Machen, *The Three Impostors*, T. L. Beddoes, *Death's Jest Book*. „John Phoenix“, *The Squibob Papers*. E.T.A.Hoffmann, *Die Bergwerke zu Fahlun*. Hugo von Hofmannsthal's *Brief des Lord Chandos*, Robert Anthelme, *Das Menschengeschlecht*, Primo Levi, *Das periodische System*. Und selbst wenn ich mit dem Auflisten aufhören will, fallen mir immer noch weitere ein.

Von meinen lebenden Onkeln und Tanten, Brüdern und Schwestern habe ich gar nicht gesprochen – und es gibt viele, so viele, deren Werk ich bewundere und studiere und mich damit vergnüge. Aber die Liste der großen Toten soll reichen – sie waren die ersten, die zum Weinberg des Augenblicks kamen.

Aber in meiner Antwort gibt es ein Versehen. Ich habe etwas ausgelassen. Ich habe vorher meine Abneigung erwähnt, einen Familienroman zu schreiben, obwohl mein *Parsifal* schließlich doch einer werden musste (wie es die Wolframs und Wagners am Ende einfach müssen – der Sohn versöhnt sich mit seinem buchstäblichen Erbe). Ich muss erklären, was ich meine. Was ich erwähnen muss, ist, dass mein eigener Geschmack, meine Neurosen, mich immer zu denjenigen Texten geführt haben, in denen die Hauptperson kämpft, sich von der Familie zu befreien, oder von Anfang an davon frei ist. Und es ist entscheidend dabei, dass ich eine Unterscheidung machen will zwischen Familie und Eltern. Der Kampf mit der oder gegen die Mutter, mit dem oder gegen den

Mütze Sonderdruck
Interview mit Robert Kelly / Oktober 2017

Vater – das ist selbstverständlich Teil unseres Lebens, und die Energie dieser Versöhnung – erfolgreich wie bei Proust, misslungen wie bei Joyce – kann die besten Bücher, die wir haben, vorantreiben. In Mary Shelleys *Frankenstein* war der neu erschaffene Mann einer ohne Familie, ein zu früh in eine Welt mit Beziehungen wie Spinnweben Geborener. Aber der „moderne Prometheus“ ist der Mann ohne Beziehungen, und sein arktisches Schicksal, glaube ich, erschrickt und inspiriert uns zugleich.

Aber die Familiensaga, das entzieht sich irgendwie meinem Interesse und meiner Zuneigung, sei sie aus Island oder von Galsworthy. Aber schauen Sie bei E. M. Forster (in *Howard's End*) oder Ford Madox Ford (in *Parade's End* – wie konnte ich ihn auf meiner Liste vergessen?), wie ein Meister Familienumstände nehmen und sie als individueller Kampf rekonstruieren kann.

Wenn ich Balzac lese, bin ich vollkommen überwältigt von seinen großen Studien zum Isolato, dem Abgesonderten – der wunderschöne *Louis Lambert*, *La Peau de chagrin*, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *La Fille aux yeux d'or* – das ist in sich selbst eine Art alchemistische Destillation des Horrors Familie. Aber die großen Familientragödien (vor allem *Père Goriot*) machen mir Angst – mehr kann ich nicht sagen. Das muss was mit meiner eigenen Kindheit zu tun haben. Ich hatte mehr als vierzig Onkel und Tanten – blutsverwandte und angeheiratete – und einen unberechenbaren Stamm von Cousins. Das war meine Familie. Und daneben meine Eltern. Die Dreifaltigkeit also: Familie um die Eltern um die Kinder herum. Und das war es, was das Kind, das ich war, geschehen sah: Ich musste für die Eltern gegen die Familie Partei ergreifen. Und schlussendlich musste ich die Monstrosität meiner eigenen Abgesondertheit akzeptieren. Und ich musste sie verstehen lernen, wie es Kinder halt tun, indem ich Bücher las. Ich bin für diesen Kampf zu dünnhäutig, genau so wie Dr Johnson sich nicht überwinden konnte, die letzten Szenen von *King Lear* zu lesen. Es ist genau diese merkwürdige Vermischung von Höllenangst, Ungeduld und sentimentaler Überempfindlichkeit, die mich mein ganzes Leben vor Dickens zurückgehalten hat, so sehr ich auch *The Pickwick Papers* (der wahrscheinlich erste experimentelle Roman) bewundere und das schiere Füllhorn seines Stils, die unheimlichen Anfänge von *Bleak House* und *Great Expectations*.

Aber dann beginnen die Familien mit ihren sinistren Machenschaften, und ich schrumpfe zusammen. Ich fühle mich so unwohl, dass ich mit Lesen aufhören muss. Bis heute weiss ich nicht, ob ich eine überlegene ästhetische Haltung einnehme oder neurotischer Angst nachgebe. Auf jeden Fall renne ich weg. Deshalb gefallen mir bei Dickens nur die seltsamen Dinge, *Pickwick* und *Edwin Drood*. Und, um noch von einem völlig anderen Buch zu reden, ist es nicht genau das, was uns am Ende von *Krieg und Frieden* empört oder zumindest enttäuscht, wenn Pierre von der Familie resorbiert wird, zur Familie wird, und wir ihn am Ende in diesem nutzlosen Komfort sehen?

Das Problem mit einer Liste, wie ich sie eben angeboten habe, ist natürlich, dass man sie allzu leicht als eine Vorschrift statt als Beschreibung lesen kann,

und das soll sie überhaupt nicht sein. Sie sollen nicht denken, dass ich (um ein extremes Beispiel zu nehmen) sage, dass P. G. Wodehouse ein größerer Schriftsteller ist als Balzac. Was ich sage, ist, dass Wodehouse in meinem Schoß landete, als ich jung und eifrig war und heranwuchs, und dass er mir Dinge beibrachte, für die ich ihn immer noch bewundere. Das tat Balzac nicht. Ich beschreibe meinen eigenen, im Grunde autodidaktischen Weg, als Eigenbrötler in der Bibliothek, ohne das zu gewichten. Ich biete meine Dankbarkeit an, ich versuche nicht, eine Bestenliste von Schriftstellern aufzustellen. Wenn Sie mich fragten, würde ich wahrscheinlich sagen, dass Henry James von derselben raren und beinahe unfassbaren Richtigkeit und Beständigkeit ist wie Proust und Kafka und Dostojewski. Aber als ich aufwuchs, habe ich ihn zufälligerweise einfach nicht gelesen. (Ich habe ihn, glaube ich, als einen der Großen erwähnt, die ich erst sehr spät entdeckte. Und jetzt bedeutet er mir so viel – sogar die allerkleinsten Dinge, die kleinen Landschaften, die wir teilen. Gottseidank gibt es noch immer Dinge, sogar großartigste Dinge, zu entdecken.)

Habent sua fata libelli. Wie stehen Sie zum Prozess des Veröffentlichens? Haben Sie es je schwierig gefunden, ein Gedicht oder ein Buch „fertig“ zu nennen?

Kleine Bücher haben ihr eigenes Schicksal. Im Lateinischen steckt ein Wortspiel, weil ich *fata* als von *fatum* abstammend verstehe, dem Partizip Perfekt des alten Verbs *fare*, sprechen, reden. Schicksal ist also das, was gesprochen wurde. Der Text (der etwas Gewobenes ist) ist gesprochen worden und wird zu etwas auf Papier, auf einer Rolle. Schreiben ist also von Anfang an verwechselt worden! Das Büchlein geht in die Welt fort. Ich verwende den Diminutiv (*libelli* statt des gewöhnlichen *libri*) als ein beinahe liebevolles dem kleinen Buch Zunicken, das mutig weiter in die Welt hinausgeht. Aber es ist ein kleiner Pinocchio, nicht wahr, das Lügen erzählt, bis es die Wahrheit zu sagen lernt. Item, vergeben Sie mir diese Fantasie zu *libelli*. Ihre Frage ist tatsächlich der interessanteste Weg mitten hinein in die Beziehung von Gedicht und Dichter. Ich werde jetzt nur für mich selber sprechen, ich will weiß Gott nicht irgendwelche Empfehlungen geben oder Gebote aufstellen. Aber ich finde, das Schreiben und das Veröffentlichen ist wie die Systole und Diastole unseres Blutdrucks, der Rhythmus unseres Lebens, oder das Vor und Zurück unserer Blutzellen, die man unter dem Mikroskop sehen kann, während sie durch die Kapillaren wandern. Ich liebe den Veröffentlichungsprozess. Manchmal denke ich, ich schreibe, um etwas zum Redigieren zu haben.

Beim Redigieren geht es zur Hauptsache darum, zu versuchen, die Spuren meiner eigenen Voreingenommenheiten auszulöschen, wenn diese das Gedicht in die Irre zu führen drohen, dorthin, wo meine Begierden und Ängste überhandnehmen. Die offensichtlichen Wegweiser („Fingerzeige“) dieser Irreführung sind die Personalpronomen, aber es gibt viele andere Mittel, durch die der Dichter das Gedicht als eine persönliche Bemerkung untergraben und der

visionäre Schimmer zum gewöhnlichen Liebesbrief werden kann. Das klingt nach Zensur, aber das meine ich nicht. Auch ich liebe Liebesbriefe. Aber es gibt etwas, was das Gedicht sagen will, dem ich nicht im Wege stehen sollte. Aus dem Weg zu gehen, darum geht es beim Redigieren. Und dann die Unfälle beim Redigieren: grammatikalische Komplexität, Klarheit, Kürze, das sind alles schöne Themen, und jeder weiß Bescheid, aber alle haben andere Maßstäbe. Der Redaktionsprozess ist also das erste „Schicksal“ des kleinen Buches – er nötigt mich dazu, es so gut wie möglich zu formen. Aber danach geht das Gedicht in die Welt hinaus und bedeutet, was es bedeutet. Nicht, was ich will, dass es bedeutet. Der Elter will, dass ein Arzt aus dem Kind wird, und das Kind wird zum Dichter. Oder fährt zur See. Beim Gedicht ist das genauso. Niemand kann sagen, was das Gedicht tun wird. Oder wem es in die Hände fällt und was das für Konsequenzen haben wird. Hitler hört *Parsifal* und was kein Wagner je dort hineingelegt hat, es fühlt sich aber dennoch irgendwie richtig an, Wagner die Schuld daran zu geben, was der Wahnsinn des Zuhörers ihn dort hat finden lassen. Natürlich hat das Gedicht sein eigenes Leben, und das ganze aufregende, alte, post-strukturalistische Verschwinden des Autors ist eine moderne Fassung der lateinischen *Maxime*, obwohl das Lateinische, glaube ich, sicherlich zuerst als eine Art Warnung gedacht war vor dem Gebrauch und dem Missbrauch des geschriebenen Textes. *Littera scripta manet*, sagten sie auch – und sie sagten es mit der Sorge anwaltlicher Ermahnung, sich nicht an der Beständigkeit von Prosa zu erfreuen. Sei vorsichtig, was du aufschreibst. Es wird zum Beweis. Eines der Probleme – persönlich, politisch, moralisch, theologisch –, ein Dichter zu sein, ist also, verantwortlich, rechtlich verantwortlich zu sein für das, was das Gedicht seinen Lesern sagt und mit ihnen auf seiner Reise macht, und sich dennoch davon zu befreien, am Text festzuhalten. Der Ozean der Bedeutung wird zu oft zum akademischen Vogelbad. Ich nehme an, kleine Vögel müssen sauber sein.

Das Gedicht ist dann also, in diesem Sinne, dass es mich verlässt und in die Welt anderer Leute und anderer Zeiten hinausgeht, nie fertig. Und es ist immer noch schmiedbar: Wenn wir Shakespeares „*paint the lily, and gild refinèd gold*“ nehmen und zu „*gilding the lily*“ verwandeln, wie wir es tun, wie wir es getan haben, haben wir eigentlich zwei konventionelle Tropen, die dem Groundling langweilig vorgekommen sein mögen, in ein lebendiges, surrealistisches Bild verwandelt. (Jetzt ist es durch den Gebrauch verbraucht, aber das ist eine andere Geschichte.) Dieses „wir“, von dem ich spreche, ist wichtig – das ist die ganze Welt, jeder Leser als Revisor. Oder in der Tat: der Leser als Schreiber. So kam es zu demjenigen, den wir Homer nennen, durch viele Stimmen vom Festland und von den Inseln, die die Geschichten und die Verse murmelten, bis sie richtig klangen. Ich liebe das Redigieren, wie ich bereits gesagt habe, und ich fürchte, ich lasse nicht immer die Hände davon. Wäre es nicht wunderbar, eine *Norton Anthology of Revised Great English Poems* zu haben? Wir können alle etwas zur Perfektion beitragen.

Aber ich bin etwas von Ihrer Frage abgekommen. Wenn es um meine eigene Praxis geht, glaube ich nicht, dass irgendein Gedicht oder Text von mir je fertig ist. Gewöhnlich schreibe ich Gedichte von Hand, und ziemlich bald schreibe ich sie in ein File ab – ich führe meine Arbeit chronologisch, was Geschichte betrifft, ist das die einzige, die ich habe, das hilft mir. Wenn es abgetippt und ausgedruckt ist, lese ich es oder ich lese es wieder. Und normalerweise wird es für ein halbes Jahr oder länger nicht veröffentlicht, um sicher zu sein. Um es hören zu können und zu schauen, dass der Text auf dem Papier dem Leser, der nicht ich ist, einen Sound gibt wie den, den ich höre, um also den richtigen Eindruck davon zu bekommen. Damit die Dinge klarer werden, und um einige aus der jammernden Pronomen-Familie daraus zu vertreiben. Diese Kinder machen mich wahnsinnig.

Sogar dann, wenn das Gedicht schließlich gedruckt vorliegt, finde ich, dass es dem Buch nur leihweise gehört. So lange ich denke, dass ich etwas an ihm machen kann, fühle ich mich dazu frei. Als ich meine ausgewählten Gedichte vor etwa zehn Jahren zusammenstellte, fühlte ich mich frei, Gedichte von vor dreißig Jahren zu redigieren, manchmal sogar substantiell. Genauso, wenn ich Lesungen mache, ich habe begonnen, mich daran zu erfreuen, das Gedicht in den Moment hinein zu ergießen – oft lese ich nicht mal das ganze Gedicht, und es macht mir Spaß, das aristotelische, organische Ganze, an dem ich so hart gearbeitet habe, zu verletzen oder sogar, wie einige vielleicht sagen, zu verderben. [Das ist ein wirklich seltsames Interview. Ich liebe die Form des Interviews oder sein Format – was ist es? Normalerweise werde ich von jemandem interviewt, den ich noch nie zuvor getroffen habe. Interviewt zu werden bedeutet, jemanden zu kennen, und es ist wichtig zu wissen, mit wem man spricht. Sonst rattere ich einfach so vor mir hin, ich in mir, wie weiß auf weiß. Es ist also sehr wichtig, zu der Interviewerin zu sprechen (sehr oft ist es eine Frau – was ist die Beziehung zwischen Frauen und Interviews? Ich glaube, jede Interviewerin ist eine verkleidete Athena und jeder Interviewte ein Spezi von Odysseus, der sich in das hineinlügt, von dem er sich zärtlich vorstellt, es sei ihr Vertrauen.) Deshalb ertappe ich mich, wenn ich ein Interview „gebe“, dabei, dass ich zu der Kleidung der Interviewerin spreche, dem Schmuck, der Uhr, ihrem Geruch, den Farben, ihrem Namen, dem Ort, von dem sie kommt. Das sind alles Hinweise, die sie der Identität meiner Worte anbietet, und mit all dem muss ich umgehen. Manchmal beschwerten sich die Interviewerinnen gegen Ende, dass sie mehr über sich selbst geredet haben als über mich; das ist aber nicht falsch, oder? Sie sind mindestens genauso interessant wie ich. Und für den Leser des Interviews sind die Worte sowieso frei.

Deshalb war es so interessant, dass Sie mir eine CD schickten mit Musik, die ich hören sollte. Diese Musik sollte also Ihr Geruch sein, Ihre Farben, derer ich mir halb bewusst sein würde, während ich rede, immer und für immer leiten die Sinne den Sinn.]

Halten Sie es für wichtig, dass ein Dichter Lesungen macht? Gibt es eine bestimmte Lesung (von Ihnen oder von anderen), die Ihnen besonders in Erinnerung geblieben ist?

Ja, für mich gilt das sehr. Erst wenn ich das Gedicht laut vorlese, in der Gegenwart von Fremden, beginne ich zu erkennen, was es ist und wie es funktioniert. Lautes Vorlesen, sogar im privaten Kreis, aber noch mehr in der Öffentlichkeit, ist der beste Motor für das Redigieren, den ich kenne. Es ist also wichtig für mich, beim Komponieren und in den Nachwehen. Wenn ich Filmemacher wäre, würde ich das öffentliche Lesen die Post-Produktionsphase der Arbeit nennen. Wenn ich vorlese, lerne ich so viel, ich bin aufmerksam (nach all diesen Jahren von Erfahrung) auf die Stimmung des Publikums, dem Ausdruck auf diesem einen Gesicht, wer auch immer das sein mag, und den oder die ich öfter anzustarren beginne, während ich lese, ich nehme ihre oder seine Reaktion treuhänderisch wahr, als eine Seemarkierung für meine Reise.

Ich habe so viele Lesungen gegeben, viele von ihnen wurden aufgezeichnet, aber wer weiß wo. Die Lesung, die ich vor ein oder zwei Monaten in New York gab, im Bowery Poetry Club, dem wundervollen Veranstaltungsort von Bob Holman für das Experimentelle und Radikale, mochte ich sehr. Diese Lesung (bei der auch Elizabeth Robinson las, neue, heitere, komplexe Arbeiten) ist online, glaube ich, als mp3 file in Al Filreis's poetry Archive bei Penn. [<http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Kelly.php>]

Lesungen, die ich gehört habe: die überwältigendste war Creeleys NY Lesung im Living Theater, 1959 oder 1960. Mehr als jede andere, die ich je gehört habe, zeigte sie, wie die Stimme die Sprache entdeckte und die Sprache die Musik. Es war keine Performance, es war eine alchemistische Demonstration, sie lehrte uns, er lehrte uns wahrscheinlich mehr als irgend jemand sonst, wie man die Zeile handhabt, die einfachste, nacktste Handhabung der Stille.

Andere großartige Lesungen: Amiri Baraka (damals noch Le Roi Jones) liest aus *The System of Dante's Hell* in Bard etwa 1965. John Wieners gibt eine lang dauernde Lesung in einem ebenerdigen Keller von Ed Budowskis Buchhandlung in Buffalo, Sommer 1964. Eine Serie von acht oder zehn Lesungen, die Robert Duncan einem kleinen Publikum im Oktober 1982 gab, als er in Bard unterrichtete – er las seine ganze jüngste Arbeit, das gesamte *Ground Work*, alles von *Circulations*. Charles Olson liest aus den späten *Maximus Poems* in seiner Küche in Gloucester, im Sommer 1963. Helen Adam in Rhinebeck 1977. Dylan Thomas an der CCNY 1953 – die Hälfte des Programms las er Yeats – *The Circus Animals' Desertion* und *Lapis Lazuli*, von denen ich noch nie gehört hatte –, das ist also ein Geschenk von Thomas. In der zweiten Hälfte waren es seine eigenen Gedichte, *Sir John's Hill*, *My Thirtieth Year* – ich kann ihn noch immer deutlich hören. Louis Zukofsky liest seine Catullus-Übersetzung aus seinem kleinen Notizbuch mit Spiralbindung, während wir in einem luncheonette auf der Madison Avenue saßen – oder Zukofsky jederzeit, seine fantastische Lesung von *A-13*, und Hiobs Klage um Kennedy aus *A-15*. Es gibt so viele großartige

Lesungen, aber das sind Anlässe, nach denen Sie mich gefragt haben, also gebe ich Ihnen diejenigen, die mir in Erinnerung geblieben sind als Prüfsteine, Poesie einem kleinen oder großen Publikum verlauten zu lassen.

Von den vielen Büchern, die Sie geschrieben haben, welches ist Ihnen das wichtigste, und warum?

Wenn Sie gesagt hätten, welche *sind* Ihnen die wichtigsten, dann hätte ich eine Art ehrliche Antwort geben können. Also tue ich so, als hätten Sie das gefragt, und nicht nach dem Unikum, dem einen und einzigen. Die Folgenden sind herausragend: *Armed Descent*, das erste, der Aufbruch mit einem neuen Maß;

Lunes, eine fließende neue Form, die ich erfunden habe;

The Scorpions, die erste lange Fiction, die für mich funktionierte;

Axon Dendron Tree, das erste lange Gedicht, das mit der Rhetorik brach, durch eine striktere Aufmerksamkeit, als ich sie je kannte;

Finding the Measure, mein erstes Buch bei Black Sparrow in der 35jährigen Beziehung mit John Martin, und eine Art erste breit veröffentlichte Chrestomathie dessen, was ich vorhatte;

Cities, in dem so viele meiner Beschäftigungen mit Zeit und Geschichte kompakt in eine nette kleine Erzählung eingehen, nicht länger als eine Novelle;

A Line of Sight, eine Prosa-Fantasie, die ich noch immer lese und von der ich noch immer lerne;

The Loom, meine Entdeckung, wie eine kontinuierliche Erzählung wachsen kann aus einer lyrischen Betrachtung – die „Fabel“ als Kind des Gedichts. Das war auch mein persönlicher Durchbruch – begonnen unmittelbar nachdem mir mein 36. Geburtstag gesagt hatte, dass ich erfolgreich den Tod-mit-35 überlebt hatte, den mir die Ärzte (wohlmeinend, und vielleicht wohltuend) prophezeit hatten. Das Gefühl, durchgekommen zu sein, setzte die Energie frei für den kontinuierlichen Abfluss des Gedichts;

Sentence, wenn ich ein einziges Gedicht auswählen müsste, wäre es diese hyper-syntaktische Sequenz von 256 Zeilen;

Under Words, die am stärksten sprachgetriebene meiner Publikationen;

A Transparent Tree, meine erste Sammlung kurzer Fiction, einfach, weil sie die erste ist und weil „The Guest“ in ihr steht;

The Flowers of Unceasing Coincidence, meine Wiedergeburt ins Schreiben nach dem großen Schweigen, das Indien in mir auslöste;

Ariadne, ein Gedicht als Überprüfung eines einzigen Mythems – eines, das für mich extrem wichtig ist, verbunden mit meiner Frau, Charlotte;

Mont Blanc, meine erste Kollaboration und, nehme ich an, mein Lieblingsbuch – ich finde immer wieder Dinge darin, an die ich mich nicht erinnere oder die ich nicht verstehe;

The Garden of Distances, eine wirkliche Kollaboration mit dem Visuellen;

Lapis, die erste Sammlung nach fünf Jahren mit andern Dingen.

Es gibt also 15 oder 16 davon, und sie repräsentieren alle Möglichkeiten oder Abschnitte meines Werkes, keines gleicht dem andern. Und deshalb lege ich sie wahrscheinlich vor Ihnen aus, als Muster meines Tuns. Und dann gab es *The Cruise of the Pnyx*, ein wirkliches Erzählgedicht (mein einziges), bei Ubuweb steht es online, ist also leicht zu finden [http://www.ubu.com/ubu/pdf/kelly_pnyx.pdf]. Es experimentierte mit drei verschiedenen Sprachregistern für verschiedene Weisen oder Ebenen des Erzählens. Und *Scham/Shame*, immer noch neu, immer noch aufregend. Und bald kommt *Threads* heraus ... Und dieses neue Buch, an dem ich gerade arbeite, für die Parsifal Press, Gott segne sie. Heißt es *May Day?* Maybe. Was rückwärts *Yad Yam ist*, oder *Hand/Sea*. Happy Passover! und das lange Gedicht über die „Wurzeln“ und Verfahren der Proto-Sprache mit dem Titel *Opening the Seals*, fertig, aber noch nicht redigiert ...

So, wie ich die Frage beantwortet habe, habe ich sie, glaube ich, vermieden. Wenn ich versuchen würde zu sagen, welches Gedicht mir das wichtigste ist, dann ist es das, an dem ich gerade arbeite, oder das ich morgen früh irgendwo zwischen meiner Hand und dem Notizbuch finden werde. Und das wichtigste Buch ist das, an dem ich jetzt arbeite. Wann auch immer jetzt ist.

An was arbeiten Sie jetzt? Was für Zukunftspläne haben Sie, literarisch und allgemein?

Ich kann beide Fragen beantworten, aber ich glaube, die Antworten werden sehr verschieden ausfallen.

Zuerst, woran ich arbeite. Ich habe diesen fast fertigen Roman erwähnt, *The Book from the Sky*, den ich hoffentlich in diesem Sommer beende. Anders als jeder andere Text, an dem ich je gearbeitet habe, ist er nicht in langen, ununterbrochenen Sitzungen entstanden, sondern langsam, episodisch, über fünf Jahre. Obwohl die Handlung des Romans sich zum einen in wenigen Stunden zuträgt, zum andern in wenigen Wochen. Die Aufmerksamkeit auf das Erzählen, und die verschiedenen Stile, die das in jedem Abschnitt erforderte, hatten den Effekt, dass ich nur hin und wieder daran arbeiten konnte – als würden die Sterne für die nächste Etappe richtig stehen müssen. Ich sollte nicht so aufgeblasen darüber reden – es reicht zu sagen, dass es viel Zeit brauchte, einen kurzen Roman zu schreiben, aber so fühlt es sich für mich richtig an.

Wahrscheinlich habe ich auch die lange Folge von *Opening the Seals* erwähnt. Das ist ein Zyklus von Zuwendungen für die außerordentliche Arbeit des Linguisten Patrick C. Ryan, der die meta-historische Linguistik noch weiter vorangetrieben hat als die großen nostratischen Theorien von Greenberg und den Russen. Ryan hat eine Proto-Sprache allen menschlichen Sprechens postuliert und ein großartiges, minutiöses Feld von Proto-Silben entwickelt, das sind monosilbische Proto-Morpheme, zusammen mit dem mächtigen Raster einer Proto-Grammatik, um sie zu manipulieren. Ich hatte ausreichend Ausbildung in Standard-Linguistik, um mir mit interessiertem oder amüsiertem Skeptizismus alle die gewöhnlichen Theorien einer Ursprache anzuschauen (sie

werden seit vierhundert Jahren vorgebracht). Aber an Ryans Arbeit ist etwas, was ihr *immanent plausibel* ist. Und zwar, selbst wenn er sich in der Hauptsache irrt, der historischen Priorität der Bedeutungen dieser Silben, so hat er doch außerordentlich reiche *cluster* von assoziierten Bedeutungen zusammengesucht. (Als Beispiel: *?a*, das ist ein Glottis-a, generiert Bedeutungen in Verbindung mit: der Stirn, der Braue, dem Gesicht, hier, dies, etwas in der Nähe des Sprechers, Verbindung, der Krone von Bäumen, Laub, der wesentlichen oder nuklearen Familie – mit andern Worten, allen Erweiterungen der Augenbraue, genau hier.) Als ich seinen Katalog der neunzig Monosilben durchlas, hatte ich ein instinktives, überwältigendes Gefühl der Überzeugung, dass da was dran war. Und mein Gedicht widmet jeder dieser neunzig Monosilben einen Abschnitt. Der Text ist fertig, muss aber noch redigiert werden.

Ein Wort zum Titel: the seals, die Siegel. Mein Eindruck war, dass diese Silben, dass diese Klänge (durch Ryans Proto-Sprach-Prämissen) irgendwie in menschliche Rede eingraviert waren, dass sie die Siegel sind, die wir erbrechen, wenn wir sprechen. Sprechen lernen ist schwer; Kinder verbringen die meiste Zeit ihrer ersten Jahre mit dem Spracherwerb. Mein Gefühl ist, dass sie, während sie lernen, immer stärker an die Siegel rühren und sie immer tiefer in das Gestein des Geistes eingraben. Und mein Gedicht ist nicht mehr als eine vermessene Reihe von Meditationen zu diesen Silben, eine nach der andern.

Vor zwei Jahren in Frankreich entwarf ich ein längeres Gedicht, noch ohne Titel, das für mich so dringend ist wie *Mont Blanc* (das sich auf dieselbe Gegend bezieht, aber nicht dort geschrieben wurde). Das Gedicht wird beinahe physisch angetrieben von der seltsamen Gegend des Chablais, zwischen dem Genfersee und dem Mont Blanc, mit seinen drei nach Norden entwässernden Wildbächen, die alle die Dranse genannt werden (unterschieden durch die Stadt, durch die jede von ihnen fließt – so dass meine Dranse die Dranse de Morzine ist, während John Berger ein Tal weiter zur Dranse d'Abondance gehört), für mich eine wunderbare Gegend. Sie war Teil des alten Herzogtums Savoyen (das sich einst von Genf bis nach Turin erstreckte und so die Alpen in seinen Händen hatte) und voller seltsamer Dialekte der Täler, ein Teil Frankreichs, und sehr Französisch, und dennoch kein bisschen Französisch. Dieses Gedicht möchte ich für den Druck fertig machen.

Das sind drei Projekte, die weitergehen, aber alle kurz vor der Vollendung. Das Hauptprojekt, der Strom, durch den mein Leben geformt wird, ist das aller-einfachste, das tägliche Schreiben, das Gedicht, das gerade kommt, die Arbeit im Grenzland zwischen Schlaf und Wachen, oder in der Helligkeit des Alltags, zwischen einem Ding und einem andern, dies und das. Das Gedicht ist immer das Erstgeborene des Dazwischen.

Zur zweiten Frage, zu meinen Plänen: Ich finde es nur fair, der geduldigen Aufmerksamkeit, mit der Sie mir „zugehört“ haben, zu Ehren, ehrlich zu sein. Das ist schwer einzugestehen, weil es hier um die Ruhe im Kern meiner Stärken geht. Ich habe keine Pläne. Ich plane nie. Ich plane nichts. Ich mache,

was gerade ansteht, gehe durch meine diversen akademischen Abenteuer und Erfindungen, gehe dorthin, wohin man mich einlädt, höre, was ich will, und schreibe, was mir in den Sinn kommt. Aber ich mache keine Pläne. Es gelingt mir sogar, so wenig an die Zukunft zu denken wie kein anderer der sogenannten Erwachsenen, die ich kenne. Ich habe keine Pläne, ich habe Wünsche. Klarer kann ich es nicht sagen.

Was denken Sie, wo steht die Dichtung und wohin geht Sie Ihrer Meinung nach?

Genauso, wie ich nie plane, versuche ich nie, die Zukunft vorauszusagen. Ich bin sicher, ich sehe sie, wir alle sehen sie, von Zeit zu Zeit, mit einer Klarheit, die nur durch unser Denken verzerrt oder umwölkt wird, das heftigst davon überzeugt ist, der „Pfeil der Zeit“ fliege nur in eine Richtung. Ich bin sicher, wir alle sehen dies und das von der Zukunft, aber erkennen es nicht als das, was es ist. Sogar dieses Wissen macht mich nicht helllichtiger als jeden andern. Aber ich nutze die Bilder oder Einblicke als Ausgangspunkte für Gedichte. Ich kannibalisiere die Zukunft. So dass ich womöglich noch weniger sehe als der Durchschnitt.

Ich glaube, es gibt ein paar Dinge zur Poesie heutzutage, die wahr und interessant sind. Poesie heute bewegt sich mächtig und gefährlich mitten hinein in unsere neurologischen Bedingungen.

Zeitgenössische Dichtung scheint diesen Alzheimer-ähnlichen Zustand zu erreichen, in dem nur gerade die Zeile, in der man gerade ist, real ist. „Language“-Poetry ist die Dichtung unserer Zeit, sie unserer Zeit angemessen, entstanden aus den Herausforderungen unserer Neurologie, und sie spricht zu ihr. Autismus am einen Ende und Alzheimer am andern. Ashbery spricht davon, dass sich seine Zeilen gegenseitig auffressen, und wenn wir den Zeitgenossen zuhören, zumindest den etwas radikaleren, die ich mir anhöre, scheint jede Zeile die ihr vorangegangene auslöschen zu wollen. Und ich neige dazu, den Erfolg eines Gedichts daran zu messen, wie weit seine Reise es von seinem incipit weggeführt hat.

Jede Epoche hat also offensichtlich die Kunst, die sie verdient. Unsere Epoche, die so überwältigt ist von ihrer eigenen Aufmerksamkeit, so voller Angst, ihr Gedächtnis zu verlieren, mit dem Alzheimer-Syndrom als dem typischen gefürchtetsten Schicksal, greift natürlicherweise, gezwungenerweise, nach den Effekten für die kürzeste Aufmerksamkeitsspanne. Um das ein bisschen zu bekämpfen, um uns eine Chance zu geben für etwas, was etwas länger dauert. Das ist meine Hoffnung. Die Dauer. *The Continuity*. Paul Blackburns wunderbares Gedicht mit diesem Namen, eine Million Jahre her. Die Dauer – das ist alles, woran wir uns festhalten können. Das ist einer der Gründe, warum ich meine Studenten zu der am längsten anhaltenden Aufmerksamkeit dränge, die sie aufbringen können – nicht aus ästhetischen Prinzipien, sondern wegen der einfachsten körperlichen Hygiene, wie Zähneputzen. Opern anhören, Bruckner anhören,

Krieg und Frieden lesen, Pounds *Cantos* studieren, nach den größten Systemen greifen, Chemie lernen. Modernismus begann damit, Fragmente gegen unseren Ruin zu „verbauen“. Und jetzt ist alles Fragment. Der Engel, den wir jetzt brauchen, ist deshalb die Energie von anhaltender, wachsender Dauer. Aber nichts auswendig lernen. Auswendiglernen zerstört den Moment.

Das Gedicht heute ist also von heute – das ganze Gedicht geschieht nur im Geschehen – Clark Coolidge zeigte wie – die Zeile löscht die Zeile davor aus. Und eines Tages sah ich, dass ich am Ende eines Gedichts geschrieben hatte: Es gibt nichts zu erinnern.

Es gibt also nichts vorauszusagen – nur reine Helligkeit – was die aufgeladene Wahrnehmung dessen ist, was gerade passiert. Vielleicht ist das die Größe, die wir anstreben können – und die ist nicht so sehr verschieden von Dantes gelöstem, für immer ungelöstem Bild: das Herz der immerwährenden gelben Rose. Etwas geht vorüber, und wir sind vollkommen davon besessen und völlig klar im Begreifen dieses Augenblicks. Und dann geht etwas anderes vorüber – und das ist es – nichts sonst, als was jetzt passiert.

Es geht immer ums Jetzt – die „Jetzt-Generation“ ist tatsächlich die Alzheimer-Generation. Natürlich verlieren wir unser Gedächtnis – es gibt nichts zu erinnern – außer die Schönheit von vorüberziehenden Gedichtzeilen – Augenblicke des Vergnügens – Anzeigen – Soundbites – Video Highlights – der flüchtige Eindruck ihres Songs – die Lügen von Politikern – und diese Lügen werden wahr, weil sie wahr erscheinen, wenn sie ausgesprochen werden, und keiner erinnert sich daran. Dieser Augenblick ist also mein einziges Argument.

Wenn ich die Zukunft einschätzen soll, glaube ich (meine ich: ich hoffe? ich weiß es wirklich nicht), dass Dichter sich zu längeren oder wenigstens kontinuierlicheren Formen hinbewegen. Sogar jetzt scheint die Dichtung manchmal eher das Problem als die Lösung zu sein. Dichtung ist heute sicher die am wenigsten ausgeübte Kunstform, die am wenigsten „erfolgreiche“. Und Fiction und Memoiren – häufig von sehr stark poetischer, imagistischer Gesinnung – sind sehr beliebt.

Da das Gedicht ohne eine kognitive Revolution, die selbst ich nicht für möglich halte, nicht mit der Länge und Kontinuität der Romanform wetteifern kann, werden Dichter vielleicht nach einer Art sternengleich ausstrahlender Kontinuität ausgreifen, etwas, das das Gedicht, das da vor dir liegt, in ein Kontinuum mit deiner ganzen Erfahrung setzt. Ob das „einfach“ sein wird, wie bei Lorca? Oder komplex und zäh wie Vallejo oder Pound? Werden Gedichte wieder Geschichten sein, wie bei Chaucer? Vielleicht zeigt das *Book of the Duchess* wie – dieses Gedicht ist ein fortwährender Trost.

Ich weiß also nicht, was passieren wird. Ich weiß, dass die gegenwärtige Mode der Gedichtherstellung durch Prozeduren und Muster bekämpft wird durch eine weit langweiligere, aber genauso musterabhängige, strickzeugbesessene Denkschule, die manchmal formalistisch genannt wird – aber wahre Form ist organisch, wächst durch Schreiben, nicht durch Formeln. Irgendwo zwischen

diesen Abhängigkeiten von sich wiederholenden Bewegungsmustern muss das Gedicht durch- und ins Freie brechen. Die tiefste Überzeugung, die ich zur Poesie habe, ist, dass die Form gewachsen ist, und dass die wahrhaftigste Form, die anmutigste Form, dass sie diejenige Form ist, die von der schieren Begeisterung unserer Aufmerksamkeit auf Wörter als den „Tönen, die von Herzen kommen“ herrührt, um es mit Pounds hinreißendem, aber schwierigen Ausdruck zu sagen. Das Gedicht kommt von sehr weit weg (kann gut sein, aus den entferntesten Galaxien von Sprache), es kommt aber durch uns – und es muss zugleich seinem Ursprung und seinem Ausdruck treu sein. Amen.

Was nun als Praxis Sinn zu machen scheint, ist, wie ich oben sagte, sich langen, dicken, komplizierten Prozessen zu widmen, die anhaltende Aufmerksamkeit erfordern und Zeit brauchen. Und etwas machen aus der Zeit, die sie brauchen. Aufmerksamkeitsdefizitstörung ist eine Krankheit der Kultur, nicht der Kinder. In einem seiner Bücher spricht Colin Wilson über den seltsamen älteren, namenlosen Mentor, der ihn zum Schriftsteller gemacht hat: der zwang ihn, sich lange, lange Musikstücke anzuhören und sich das ganze Stück zu merken, die Gestalt und das Gefühl des ganzen Dings. Ich erinnere mich, dass seine Crux Furtwänglers Klavierkonzert war, eine spätromantische Exaltation, über eine Stunde lang. Ich glaube nicht, dass Dichtung in diese Richtung gehen wird, aber was ich glaube ist, dass heroische Aufmerksamkeit auf dieser Reise hilfreich sein wird.

Finden Sie, es mangle der Gegenwartsdichtung am Heroischen?

Nein. Das ist das einzige, was wir haben. Das ist das wirkliche (mehr noch als das formale) Erbe des Modernismus. Der Sinn dafür, dass der Künstler mehr tun muss, als den Mäzen oder Auftraggeber zufriedenzustellen – der Künstler muss irgendeinen radikalen Wandel der Gesellschaft herbeiführen (Pound, Lewis, Majakowski, Brecht) oder des Bewusstseins (Proust, Rilke, Mandelstam) oder der Sprache selbst, des Untergrundes von sowohl Gesellschaft als auch Bewusstsein (Stein, Joyce).

Und wir, egal, wie bescheiden unser persönlicher Stil sein mag, sind noch immer die Erben dieser heroischen, ich würde sogar sagen opernhafte Haltung. (Wagner mit seinem Gefühl für das Gesamtkunstwerk und Liszt mit seinen letzten Arbeiten, die nach Stille und Fragmentierung forschen – sie stehen hinter dem Modernismus in dem Sinne, dass der Modernismus hinter uns steht.) Es ist noch gar nicht lange her, dass sogar der Minimalismus immense Opern von Philip Glass oder Robert Wilson hervorbrachte. Der Proto-Minimalist Satie, scharfer Anti-Wagnerianer, schreibt nichtsdestotrotz *Vexations*, deren Aufführung Stunden braucht – Feuer mit Feuer bekämpfen. In unserer Gesellschaft muss sogar der Minimalismus riesig sein.

Ich bin mir nicht sicher, wie ich das finde – aber im Allgemeinen positiv. Die siebzehn Stunden des *Rings der Nibelungen* – vielleicht sind sie die eleusinischen

Mysterien der spätereuropäischen Epoche, wir dekodieren noch immer ihre Haltungen, ihre Stillen. (Ich höre die *Walküre*, während ich schreibe, durch einen Webcast aus Dänemark, den zweiten Aufzug.)

Der Kampf gegen den Vietnamkrieg, die Gräueltaten auf dem Balkan, die Invasion und die Unterdrückung des Irak – solche Kämpfe scheinen allen Künstlern heute natürlich geworden zu sein, Gottseidank, und wir sind es gewohnt, Dichter zu sehen, die ihre lärmigen oder verhaltenen Positionen in die Nähe der Barrikaden tragen. (Aber wir haben immer noch offizielle Poet Laureate von gewissen Regierungen – die sind gewiss nicht heroisch, diese Stimmen der Infamie.)

Erinnern Sie sich an Borges Landkarte, die sich ausdehnte, bis sie so groß war wie das Territorium, das sie repräsentierte? Das wollen wir von der Kunst der Zukunft – eine Arbeit der Kunst, die an unsere Lebenserfahrung angrenzt. Ich will also, dass jeder ein Künstler ist. Wenn alle Gedichte schreiben, alle, und wenn sogar die Traumzeit und der Traumraum vom Willen zur Kunst herausgearbeitet werden kann. Das ist das Heroische. Deshalb machen wir, was wir machen: Wir machen unsere kleine Ecke der Wirklichkeit zu etwas, was so groß ist, wie es ist – oder vielleicht noch etwas größer.

Könnten Sie jungen Dichtern irgendwelche Ratschläge geben, vielleicht Haltungen oder Gewohnheiten betreffend, mittels derer sie ihre eigene Kunst kultivieren können? Gibt es irgendwelche angesagten Dichter, deren Arbeit Sie mögen?

Ich würde ihnen sagen, was ich mir selber sage: Schreib jeden Tag. Beginn mit was auch immer dir in den Sinn kommt. Beginn irgendwo. Erzähle nichts, was du nicht erzählen musst. Aber erzähle jede Geschichte, die sich selber zu erzählen beginnt durch die Bilder oder Wörter unter der Hand.

Lerne Sprachen – nicht für hohe literarische Zwecke (wie z.B. Aischylos im Original zu lesen – obwohl das großartig ist), sondern nur, um deinen eigenen Sprachgeist aufzumischen. So dass jeder sprachliche Moment eine Wieder-Verhandlung des Raums und der Bedingungen zwischen dir und deiner „Muttersprache“ ist. Lerne Sprachen um der Verwirrung willen. Um der andern Musik willen.

Die Gefahr dieser – oder jeder Methode – ist Geläufigkeit. Lerne zu stammeln. Creeley belebte und baute die amerikanische Poesie neu auf, indem er zu stammeln lernte.

Wenn die Syntax stimmt, fallen die Worte von alleine an den richtigen Platz. Grammatik ist der Ort, an dem Bedeutung bedeutet.

Lyrische Dichtung ist Erato heilig. Das sind Liebesgedichte. In Liebesgedichten geht es nicht einfach um dich und mich und sie und er. In der Liebe geht es nicht nur um das Verlangen und die Erinnerung. Es geht darum, in Freude zu leben. Der Eros der Poesie ist die Verkörperung des Begehrens – der Text als gegenwärtige Freude. Gegenwartigkeit von Freude.

Was mir hilft, sind alle Bücher, die ich gelesen habe. Die muss ich nicht noch einmal schreiben. Ich liebe Grammatiken und Geschichtsbücher und Annalen und Etymologien und Kataloge – das hilft mir. Diese Studien helfen, den Moment einer Äußerung als Kuss zu orten – wenn der eigene Mund das Wort eines andern sagt. Und alle Wörter gehören dem anderen.

In der Poesie geht es scheinbar um Großzügigkeit, und die beiden Qualitäten, die ich Dichtern am stärksten empfehle (was für eine Anmaßung!) sind Großzügigkeit und Ehrfurcht. Großzügigkeit: Gib alles, was Du zu geben hast, sprich weiter, spuck es aus. Erfinde es. Mach es wieder gut. Gib der Welt was zurück. (Olson sagte: Wenn Du ein Dichter sein willst, dann fang damit an, Pferden Zuckerstücke zu füttern.) Ehrfurcht: allem und jedem Unterschied gegenüber. Ehrfurcht vor dem Kleinen. Duldung des Großen. Kulanz gegenüber dem Reichen und Berühmten. Verzicht auf Bitterkeit – Bitterkeit hat mehr Dichter getötet als die Kombination von Missachtung und Armut.

Ich bin so glücklich, wenn ich aufschau und so viel gute Arbeit in Amerika sehe, so viele junge Dichter. Und wenn ich junge Dichter sage, dann meine ich nicht nur die brillanten Zwanzig- und Dreißigjährigen, sondern alle Stimmen mit der begeisterten Pubertät von Sprache und Bild, Prozess und formaler Erfindung. So, wie ich das meine, war der späte Jackson Mac Low bis in seine Achtzig hinein ein junger Dichter. Thomas Meyer ist ein junger sechzigjähriger Dichter. Ich versuche nicht, mich vor Ihrer Frage zu drücken. Aber es gibt so viele Dichter, deren Arbeit ich mag, seien sie nun gerade angesagt oder immer schon dagewesen und ich bemerke sie erst jetzt – die einzige Geschichtsschreibung, die ich anbieten kann, ist die Geschichte meiner eigenen Aufmerksamkeit. Und ich war auf so viele aufmerksam, habe von so vielen gelernt. Ich meine, die Dichter, die mich am stärksten begeistern, sind diejenigen, von denen ich lernen kann – und die Jungen haben vieles zu lehren. Aber ich will ihre Namen jetzt nicht aufschreiben. Oder vielmehr, das würde ich sehr gerne tun, aber ich habe Angst, einen zu vergessen. Also habe ich es lieber, dass mir alle ein bisschen böse sind, statt dass einer sehr wütend ist auf mich, und schrecklich verletzt noch dazu.

Ich habe das Glück, diesen besonderen Reichtum von großem poetischem Talent hier in Bard um mich zu haben – der Lehrkörper, die Studenten, die Mitarbeiter, an einem Ort, der manchmal einen seltsamen musisch-poetischen Zug zu haben scheint – Jahr für Jahr kommen großartige Leute hierher, und ihre Arbeit, der ich manchmal behilflich sein kann, stärkt auch mich. So wie die mächtige Kontinuität nordamerikanischer Poesie seit etwa 1950 uns alle stärkt. Was für Zeiten!

Ich bemerke, dass ich dazu neige, die Arbeit von Dichtern am meisten zu mögen, die die Poesie mögen – nicht unbedingt meine. Manchmal kann man in einer Dichterin die Resonanzen ihrer Zuneigungen hören – nicht „Einfluss“ oder Abstammung, das ist es nicht, was ich meine, sondern eine Art profunder Tiefe, aus der ihre eigene Arbeit spricht, eine Tiefe, die von Generationen von

Dichtern entdeckt und ausgebaggert worden ist, von all den Praktikern des Augenblicks. Und in den klangvollen Schatten unserer alten Meister – Rilke und Mallarmé und Pound und Stein und Olson und Duncan und O'Hara – und der jungen Meister, die jetzt um uns sind, haben wir die Gelegenheit, in der Poesie zu leben. Vielleicht erfüllen wir die große mysteriöse Maxime von Hölderlin, von Heidegger: das Gedicht ist unsere Heimstatt.

Um mit etwas Ernsthafterem zu enden: Wenn wir mit Robert Kelly an einer Dinnerparty wären, was dürften wir erwarten?

Er säße, äße friedlich, ein bisschen indifferent gegenüber dem Essen, bis die Käseplatte gereicht würde. Außer es gäbe Lamm, oder koreanisches Rind, oder Dorsch oder Seehecht oder Schellfisch ... Dann mit Begeisterung. Er würde hoffen, es gäbe guten Kaffee, und gewöhnlich würde er enttäuscht. Aber er hielte solche Prüfungen aus, denn zuhause trinkt er ihn den ganzen Tag. Also kann er die schwache industrielle braune Plörre ertragen, die sie ihm sogar in sonst gewissenhaften Orten servieren. Er würde sich über den Kaffee beklagen, fände das Essen in einem Restaurant statt, und es wäre die einzige Klage, die er sich zugestände. Essen ist essen, aber Kaffee ist ein Freund. Und Tee ebenso. Tatsächlich wäre es wohl eher so, dass Sie sich mit ihm und seiner Frau zur Teezeit einfänden, die beiden als die beste Zeit für ein Treffen erscheint – starker Tee (Darjeeling, Assam, oder Upton's Scottish) und zwei Arten von Kuchen. Er mag es, die Leute bei Tageslicht zu sehen, am Ende des Tages, knabbernd und redend, so dass das Essen dem Gespräch nicht im Weg steht.

Aber während egal welcher Mahlzeit spräche er viel, ununterbrochen, es sei denn, er kann Sie zum Reden überreden. Er mag Leute, die nicht auf den Mund gefallen sind, wie man bei uns sagt, weil er dann zuhören kann – auf ihre Wörter hören kann und über deren Bedeutung nachdenken kann (physisch, geistig, spirituell), und was sie eigentlich wirklich wollen, ihr lacanches désir, das sie durch ihre bewussten Äußerungen so schlecht ausdrücken, und auch auf seine eigenen Wörter. Jemanden sprechen zu hören ist ein Konzert von Stimmen. Das liebt er. Dennoch hat er die Gewohnheit, die Leute absichtlich beim Wort zu nehmen. Das ist das sicherste, und es ist das größte Abenteuer. Es ist unhöflich, auf ihr désir zu antworten, wenn sie glauben, dass sie was anderes sagen, und das macht er nur selten, es sei denn, er werde durch sein eigenes dazu verführt.

Dinnerparty sagten Sie. Nun denn, er wird versuchen, nicht dort zu sein, Abendessen ist ein Sakrament, kein Gerangel. Ein Abendessen zu zweit, dritt oder viert ist am besten. Wenn es mehr sind, müssten die Engel hart daran arbeiten, sein Interesse wach zu halten. Er würde entweder eine Rede schwingen, mit erhobenen Armen und funkelnden Brillengläsern, oder missmutig sein und an weit entfernte Dinge denken.

Er hat bestimmte Macken. Er trinkt keinen Alkohol, was ihn bei Festen zu einem Death-Head macht. Er mag kein Wasser, es sei denn mit Kohlensäure – pétillante sagen die ungezogenen Franzosen. Egal wo er ist, er geht nicht gerne weg, also wird er lange am Tisch sitzen bleiben, seine Gesprächspartner ermüden und die arme Bedienung, die bereits zu spät zu ihrem Date kommen wird. Worüber wird er sprechen? Über Sie, „wer auch immer Sie sein mögen“, um es mit Whitmans großartigem Satz zu sagen. Dem Beweis dieser endlosen Seiten zum Trotz, von denen diese hier bald die letzte sein müsste, wird er nicht über sich selber sprechen. Er wird versuchen, den Gesprächsgegenstand in den Bereich Ihrer Expertise zu lenken, damit er was lernen kann. Oft würde er aufgeregt Vorträge über Theorien halten, die ihm gerade in dieser Sekunde in den Kopf steigen als Antwort auf etwas, was Sie gesagt haben. Als Antwort. Alles, was ihm an Gutem je in den Sinn kommt, kommt als Antwort. Danke, er würde immer Danke sagen. Danke für Ihre Frage. Danke, dass Sie etwas in seinem Kopf bewegen.

Er wird versuchen, Ihnen zu danken durch Dinge, für die er Ihr Interesse weckt und die ihn genährt haben, Bücher und Musik und göttliche Offenbarungen und magische Orte und Bilder – wenn er daran denkt, gäbe er zu, dass er das in einer Art freundlicher Triangulation macht: zwei Leute – Sie und er –, die, sagen wir, dieselbe Oper anhören, sind einander durch diese Tatsache nah, miteinander in Kontakt, sie hören einander zu. Das nennt er seine Doktrin des Tertium, das dritte Ding, und er glaubt, dass alle zwei Menschen dieses dritte Ding brauchen, um ihren Gummiball daran abprallen zu lassen, den gemeinsamen Feind, den Freund, den beide bewundern. Aber sehen Sie, er ist bereits wieder dabei, Vorträge zu halten.

Das wird er merken und Sie anschauen, dieses Mal wirklich Sie, Simone [dos Anjos], Pietro [Aman], auf der andern Seite des Tisches, hier und jetzt, und er wird Sie dazu beglückwünschen, dass Sie durch dieses ganze Interview hindurch die drei Themen vermieden haben, über die alle reden: Sex, Geld und Religion. Gott segne Sie. Darüber hat er viel zu viel zu sagen, so wie jeder, und genau wie jeder andere ist er genauso langweilig, wenn er darüber spricht. Aber statt über Geld wird er möglicherweise über seine eigenen Gedichte sprechen, weil Merkur der Gott der Händler und des Austausches ist, des Diskurses und der Kommunikation und des Geschenkemachens. Erst neulich hat er über die ganze Form seiner eigenen Arbeit nachgedacht. Werden Sie mir auch zuhören, wenn ich es einfach sage? Das ist die Frage, die seine Arbeit während all dieser Jahre gestellt hat, während er widerwillig und zögerlich versucht hat, sich von Griechisch und Latein und Deutsch und Angelsächsisch wegzuarbeiten, um das Wort zu erreichen, das er sagen wollte, und er fände, was fände er? Das einfache Wort, das er eigentlich sagen will? Es zu wagen, einfach zu sein – würde er den liebsten versteckten Freund verlieren, der ihn aus so vielen Gesichtern anschaut, den Freund, den er dreist „du“ nennt? Oder würde der Freund bleiben, würde er ihm erhalten bleiben? In den letzten Jahren wurden die Wörter

in seinen Gedichten kürzer und einfacher – manchmal schaut er auf ein Teil, an dem er gerade arbeitet, und er freut sich darüber, dass alle Wörter einsilbig sind. Dieses Risiko liebt er. Eine Silbe, das Unsagbare zu sagen.

Statt über Sex wird er über Verschwörungen und Geheimgesellschaften reden, und in der Regel findet er das in Ordnung. Schließlich sind Verschwörungen (das Wort meint ursprünglich, dass man nah beieinander miteinander atmet) nur der Sex-Tratsch der Geschichte. Er mag Verschwörungstheorien sehr, aber nicht die Wer-tötete-wen-wirklich-Art. Er liebt vielmehr die alternativen Zeitachsen, die Revisionisten des Chronologischen (die in Amerika fast unbekannt sind, aber sehr aufregend: Fomenko, Vinci über Homer, Heribert Illig ...), die revisionistische Erklärung von Dingen – was auch immer den geistigen Zweifel bricht und das Denken befreit, mit sich selbst zu spielen und dem, was es findet. Alles, was sich neu anfühlt.

Sein Problem ist, dass er immer das sagt, was ihm zuerst in den Sinn kommt.

Danke.

Das Interview der *The Modern Review*, erschienen in Vol. 1, Nr. 4 vom Sommer 2006, dessen Übersetzung in den Mützen #12, 15, 16 und 18 veröffentlicht wurde, kann im Original nachgelesen werden auf Robert Kellys Webseite <http://www.rk-ology.com>.

MÜTZE SONDERDRUCK

www.muetze.me

herausgegeben von Urs Engeler

Turnhallenstrasse 166

CH-4325 Schupfart

urs@engeler.de