**Literarische Gestaltung von Identität
bei Robert Frost und T. S. Eliot:
Kontexte, Dokumente und Gedichte**

Dissertation
zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades
an der Philosophischen Fakultät
der Georg-August-Universität Göttingen

vorgelegt von

Angela Margarete Senst

aus

Oldenburg

Göttingen, 2003

1. Gutachter: Prof. Dr. Armin Paul Frank
2. Gutachter: Prof. Dr. Wolf Kindermann

Tag der mündlichen Prüfung: 4. Februar 2004

Für meine Eltern

Danksagung

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um die nur leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, welche während meiner Tätigkeit als Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg entstanden ist und 2003 an der Georg-August-Universität Göttingen eingereicht wurde. Wie schon in Göttingen, wo ich durch das Studium bei meinen Doktorvater Armin Paul Frank nicht nur auf ein spannendes Thema aufmerksam wurde, sondern auch viel verständnisvolle Unterstützung erfahren habe, hatte ich auch in Halle/Saale das große Glück, mit Wolf Kindermann für einen Experten auf dem Gebiet der Amerikanischen Literaturwissenschaft arbeiten zu dürfen, der mir die Gelegenheit und Freiheit gab, unterschiedlichste Bereiche dieses Fachgebiets kennenzulernen. Allen Kollegen, die mich in diesen Jahren begleitet haben und mittlerweile zu Freunden geworden sind, möchte ich an dieser Stelle ebenfalls danken.

Ganz besonderer Dank gilt jedoch meiner Familie, welche alle Höhen und Tiefen gemeinsam mit mir ertragen bzw. genossen hat, allen voran meiner Mutter, deren Fähigkeit zum aktiven Zuhören mir mehr als ein Mal die Gelegenheit gab, im Gespräch Gedanken zu entwickeln, auszuprobieren, zu überprüfen und gegebenenfalls zu verwerfen. Ihre Neugier auf alles Neue, ihre Freude an Literatur und nicht zuletzt ihre Beharrlichkeit sind ansteckend und haben mir stets geholfen, das Wesentliche nicht aus den Augen zu verlieren.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	6
2. Identität, Literatur und Bildersprache	18
2.1. Was ist "Identität"?	19
2.2. Amerikanische Literatur und nationale Identität	25
2.3. Bildersprache	31
2.4. Identität und Bildersprache	35
2.5. Bildersprache bei Robert Frost und T.S. Eliot	37
2.5.1. Frosts Naturlandschaften	42
2.5.2. Eliots Stadtlandschaften	49
2.6. Literarische Gestaltung von Identität: Drei Beispiele	61
3. Gestaltung von Identität durch Erinnerung	80
3.1 Robert Frost: Amerika – eine Nation der Ideale	85
3.2 T.S. Eliot: Tradition im Wandel	100
4. Gestaltung von Identität durch Abgrenzung	120
4.1. Amerikas literarische Unabhängigkeit	126
4.2. Zwei Amerikaner in Europa	144
4.2.1. Robert Frost – ein amerikanischer Barde?	147
4.2.2. T.S. Eliot – ein <i>Fremder</i> ?	155
5. Gestaltung von Identität durch Integration	165
5.1. Region und Regionalismus	165
5.2. Region und Nation bei Frost	168
5.3. Region und Nation bei Eliot	174
6. Vergleichende Zusammenfassung	185
7. Literaturverzeichnis	190

1. Einleitung

"How much easier it would be to talk about the Americanness of Robert Frost [...]" – mit diesem Stoßseufzer beginnt Mark Jarman einen Aufsatz über das Amerikanische bei Ezra Pound und T.S. Eliot.¹ Denn während Robert Frosts Verortung als regionaler und amerikanischer Dichter von Anbeginn unumstritten ist, wird Eliot zumeist als Wanderer zwischen den Welten gelesen, dessen Dichtung die Erfahrungen eines transnationalen Kosmopoliten spiegelt. Obwohl er erst mit 26 Jahren Amerika endgültig Richtung Europa verließ und sich auch in seinen ersten beiden Gedichtbänden Spuren des "amerikanischen" Eliot finden,² wurde Eliot erst in dem Moment als amerikanischer Dichter wahrgenommen, als sich die amerikanische Literaturkritik von der britischen Literatur zu lösen begann und verstärkt auch die eigene amerikanische Literatur als Referenzsystem nutzte. Begründet wird diese neue Wahrnehmung zumeist mit Gedichten wie dem 1941 entstandenen "The Dry Salvages", in dem Eliot eindeutig als amerikanische Naturlandschaften zu identifizierende Szenen beschreibt.³

In Amerika geboren, waren beide, Eliot und Frost, in England von Ezra Pound gefördert worden; doch während Frost zum Zeitpunkt der Veröffentlichung seiner ersten beiden Bücher bereits 39 Jahre alt war, gelang Eliot der Durchbruch schon mit 24 Jahren, spätestens jedoch 1922 mit Erscheinen des Gedichts "The Waste Land," das seinen Ruf als europäischer Kosmopolit begründen sollte. Entschlossen, seine literarische Karriere in England aufzubauen, verwandelte sich Eliot in den folgenden Jahren äußerlich immer mehr in einen Engländer und nahm im Jahre 1927 die britische Staatsbürgerschaft an, während Frost 1915 nach Amerika zurückkehrte, wo er von sich selbst das Bild eines erdverbundenen Farmers konstruierte, dessen Bodenständigkeit ihn zu innerer Weisheit habe gelangen lassen: "While Eliot was discovering symbols for his age in the ancient

¹ "Brer Rabbit" 21.

² Vgl. Jarman "Brer Rabbit" 25. Auch A.D. Moody ("American Strain" 78) und Eric Sigg ("Eliot as a Product of America" 23-28) kommen nicht umhin, in ihren Analysen des "amerikanischen" Eliots die *Four Quartets* und mit ihnen insbesondere "The Dry Salvages" als Ausgangspunkt ihrer Suche zu erwähnen.

³ Die Bibliographie *American Scholarship* würdigt Eliot erst im Jahre 1973 mit einem eigenen Eintrag, während noch im selben Jahr William M. Chace in seinem Buch über die *Political Identities of Ezra Pound & T.S. Eliot* hervorhebt, wie sinnlos es wäre, dem amerikanischen Eliot nachzuspüren: "Eliot rejected his American origins so thoroughly in later life that it seems presumptuous to try to make much of them" (109). Erst in den 1980er Jahren erscheinen vermehrt Aufsätze und Monographien über den "amerikanischen" Eliot.

myths of creation and fertility, Frost was creating the myth of Robert Frost."⁴ Der um vierzehn Jahre ältere Frost schätzte das Werk Eliots nicht. Vor allem neidete er wohl dem jüngeren Dichter dessen Erfolg⁵ und ließ nur selten eine Gelegenheit aus, im Werk des anderen dessen "Unverständlichkeit" zu kritisieren:

I don't like obscurity in poetry, [...] I don't think a thing ought to be obvious before it is said, but it ought to be obvious when it is said. I like to read Eliot because it is fun seeing the way he does things, but I am always glad it is his way and not mine.⁶

Ganz im Gegensatz dazu zeigte Eliot nur wenig Interesse für Frost oder dessen Dichtung,⁷ und als er sie schließlich wahrnahm, bezeichnete er ausgerechnet Frost, dessen ganzer Ehrgeiz darin lag, ein amerikanischer Dichter zu sein,⁸ als einen englischen Dichter, der sich auf die Darstellung neuengländischer Stumpfheit spezialisiert habe und uninteressante Verse schriebe:

Mr. Frost seems the nearest equivalent to an English poet, specializing in New England torpor; his verse, it is regretfully said, is uninteresting, and what is uninteresting is unreadable, and what is unreadable is not read. There, that is done.⁹

Auch ein erstes Treffen 1928 in London führte nicht zu einer Verbesserung der Beziehung:

⁴ Cox, Introduction 5.

⁵ R. Cook, "Robert Frost in Context" 163. Ein weiteres Indiz für das gespannte Verhältnis von Frost zu Eliot ist die Episode anlässlich eines Banketts zu Ehren T.S. Eliots im St. Botolph Club in Boston am 15. November 1932, die Frost selbst in einem Brief an Louis Untermeyer schildert. Frost gab vor, in derselben Zeit, in der Eliot ein Gedicht las, ein Gedicht zu schreiben. Da ihn alle bewunderten, traute er sich nicht, seinen Betrug einzugestehen: "All were so solemn I hadn't the courage to tell them that I of course was lying. I had composed the piece for my family [...] the summer before. [...] I'm much to blame, but I just couldn't be serious when Eliot was taking himself so seriously" (Frost, *Letters to Untermeyer* 231).

⁶ Frost, *Interviews* 41. Dieses Gesprächsprotokoll, das Burton Rascoe ohne Wissen Frosts am 14. Januar 1923 in der New York Tribune veröffentlichte, provozierte einen ärgerlichen Antwortbrief von Frost, der inhaltlich allerdings nur wenig vom Original abweicht: Frost kritisiert darin den Ausdruck "obscurity": er habe von "obscuration" gesprochen (*Interviews* 43), an der Eliot-Kritik selbst ändert dies jedoch nichts. Offener äußert sich Frost 1934 in einem privaten Brief an seine Tochter Lesley, in der er ihr Instruktionen für einen von ihr zu haltenden Vortrag in Cambridge gibt: "In the last year or two owing to a nasty slap I got from an American follower of Eliot's, I confess I have several times forgotten my dignity in speaking in public of Eliot. I mean I have shown a hostility I should like to think in my pride unworthy of my position" (160). Der Schluß entlarvt diese zunächst versöhnlich klingende Äußerung als Pose: "From Pound down to Eliot they have striven for distinction by a show of learning, Pound in old French Eliot in forty languages. They quote and you try to see if you can place the quotation. Pound really has great though inaccurate learning. Eliot has even greater" (Frost, *Family Letters* 163).

⁷ 1920 schreibt Eliot in einem Brief an seine Mutter: "I have never taken much interest in Frost's poetry, although I know he is much better than most others" (Eliot, *Letters* 400).

⁸ "[The artist's] hope must be that his work will prove to have fitted into the nature of people. Beyond my belief in myself, beyond another's critical opinion of me, lies this. I should like to have it that your medal is a token of my having fitted not into the nature of the Universe but in some small way at least into the nature of Americans – into their affections is perhaps what I mean" (Frost in seiner Dankesrede vor dem National Institute of Arts and Letters am 18. Januar 1939; "Remarks on Receiving the Gold Medal," *Collected Poems* 780).

⁹ "London Letter." *Dial* 72 (1922): 513.

[T]here was something strained about the entire evening. What annoyed Frost most was the way in which this native of St. Louis affected an English accent. Long before the evening was over, Frost decided to go on disliking Eliot as a tricky poet – and as a mealy-mouthed snot.¹⁰

Dabei verwundert es nicht, daß Frost, der großen Wert auf die gesprochene Sprache legte und in seinen Gedichten versuchte, die Satzmelodie der Region *North of Boston* einzufangen, vor allem an Eliots britischem Akzent Anstoß nahm. Erst nachdem Eliot Frost 1947 überraschend in Cambridge besuchte, "um ihm," wie Frost 1960 anmerkt, "seine Aufwartung zu machen," war Frost gewillt, dem anderen Dichter Anerkennung zu zollen: "I hadn't liked him at all when we'd met before, twice. [...] Everything changed," erinnert sich Frost.¹¹ Endgültig besiegelt wurde der Friede zwischen den beiden großen alten Herren der amerikanischen Dichtung anlässlich eines Banketts zu Ehren Frosts im Juni 1957, bei dem Eliot den anderen Dichter als "*the most eminent, the most distinguished, I must call it, Anglo-American poet now living*" bezeichnet.¹² Als Eliot Frost dann auch noch zugestand, in seiner Dichtung ebenso wie Dante, Shakespeare und Goethe "local feeling" erfolgreich mit "universality" verknüpft zu haben, war Frost zu Tränen gerührt: "There's nobody living in either country that I'd rather hear that from."¹³

Die ursprüngliche Abneigung findet sich indes bis heute bei vielen Lesern, so daß Frost und Eliot häufig, auch wenn dies eine zuweilen ideologisch motivierte Abgrenzung ist, als Repräsentanten einer diametral entgegengesetzten Dichtung gelesen werden: Selbst in der 2001 erschienenen *Robert Frost Encyclopedia*

¹⁰ Thompson, *Triumph* 338. Diese monumentale Biographie Frosts ist bis heute umstritten, da in ihr die über Jahre gewachsene Antipathie des Biographen Lawrance Thompson gegenüber Frost offen zutage tritt, als unschätzbare Informationsquelle ist sie jedoch allgemein anerkannt.

¹¹ Frost in Burnshaw, *Robert Frost Himself* 133.

¹² In derselben Rede erklärt Eliot auch, warum er Frost erst so spät wahrgenommen und schätzen gelernt habe: "Mr. Frost, I never heard your name until I came to this country. I heard it from Ezra Pound of all people. He told me about you with great enthusiasm. I gathered that you were a protégé of his of whom he expected a good deal. At the same time, I gathered that your work, or what had appeared at that time, was not in Ezra Pound's opinion required reading for *me*. He may have been right, at that time, because I was still in a formative period, and goodness knows what would have happened if you had influenced me at that stage" (Thompson, *Later Years* 243-4). Vgl. auch Eliots Erklärung, warum er sich erst spät in seinem Leben mit Yeats als Dichter auseinandersetzte: "A very young man, who is himself stirred to write, is not primarily critical or even widely appreciative. He is looking for masters who elicit his consciousness of what he wants to say himself, of the kind of poetry that is in him to write. The taste of an adolescent writer is intense, but narrow: it is determined by personal needs" ("Yeats" (1940), *On Poetry* 252).

¹³ Frost in Thompson, *Later Years* 244.

betont Gerard Quinn das Amerikanische in Frost, während er Eliot wie selbstverständlich als Briten ansieht: "[Frost] had some justification for his resentment of the lionizing of Eliot, the more so when we consider that he had gone very far into the nature of America, while Eliot had become British."¹⁴ Und Tony Sharpe stellt fest, daß Eliot seit August 1914 erfolgreich alles in seiner Macht stehende getan habe, "to assimilate himself to what he considered England to be," und zum Zeitpunkt seines Todes "almost a British national institution" gewesen sei.¹⁵ Bis heute polemisieren Liebhaber des Frostschen Werkes gegen Eliots aus Versatzstücken westlicher Kulturen zusammengestückelte Dichtung, die Fußnoten benötige, um überhaupt verstanden zu werden,¹⁶ während Eliots Anhänger Frosts Lebensferne kritisieren und in seiner Dichtung eine Flucht vor der Realität zu erkennen glauben und die Weigerung, sich mit der modernen Welt auseinanderzusetzen.¹⁷ Dagegen sehen nur wenige Komparatisten sowohl in Frost als auch in Eliot Vertreter einer modernen Dichtung, die sich dem Chaos der modernen Welt und der spirituellen Leere des 20. Jahrhunderts stellt:

[I]f the flux of time and reality was now perceived as chaotic, spiralling relentlessly and indifferently toward waste and nothingness, then the awful challenge of reconstructing some respite from the confusion of modern life must be met [...] by the constitutive acts of the creative imagination, whose metaphors and designs help the lonely self resist the void. [...] Both writers meet the challenges of their age with complex, differing styles that reveal a common interest in technical innovations and in the poetic imperative to deal with the despair of the individual's separation from nature, society, and God.¹⁸

¹⁴ Quinn in Tuten 92.

¹⁵ Sharpe, *Literary Life*.

¹⁶ Z.B. Rockas 2-3, der Eliots Stil mit dem Attribut "macaronic" beschreibt und die Fußnoten zum *Waste Land* "a monstrous period piece" nennt; oder Thompson, *Fire and Ice* 39: "[T]he poem must be able to establish a basic correspondence between writer and reader. If it fails to contain statement intelligible at least to the intelligent, [...] then it does not succeed as a poem, no matter how certain the poet may be that his intent is stated. A good example of such failure is Eliot's most famous poem, 'The Waste Land,' and Eliot acknowledged its failure on this score when he felt obliged to supplement it with his erudite and esoteric footnotes." Frost parodierte die Eliotschen Fußnoten in der Erstausgabe seines Gedichtbandes *New Hampshire*, der kurz nach Eliots *The Waste Land* erschien, indem er ebenfalls Fußnoten einfügte, die letztlich funktionslos waren und in späteren Ausgaben auch nicht mehr auftauchten (Hays 257-259).

¹⁷ Z.B. Cowley 39: "In spite of his achievements as a narrative and lyric poet [...] there is a case against Robert Frost as a social philosopher in verse and as a representative of the New England tradition. He is too much walled in by the past," Trachtenberg 65: "[T]he harsh realism [of Frost's images] validates its nostalgia. Rural America is offered as the theatre of this world, appealing to anyone who would like to forget the world," oder Nitchie 168: "[Frost] lacks a myth that enables him to make significant, coherent propositions about man and his reality with enough consistency to prove that he is seriously concerned with the fundamental issues of the human condition."

¹⁸ Zubizarreta, "Gerontion" 62. Vgl. auch Sampley 255: "Robinson, Eliot, Yeats, and Frost speak to the spiritual needs of the twentieth century man [...]," oder Coakley 43: "[E]ach one shows a sensitivity to the decadence that the poets find in the modern era, and each one expresses, though in a different way, an explicit encounter with this decadence [...]."

In der Tat begegnen Robert Frost und T.S. Eliot der durch das Chaos der modernen Welt gefährdeten Einheit des Individuums, indem sie sich gegenüber Natur, Gesellschaft und Gott verorten und damit ihre eigene Identität stets neu definieren. An dieser Stelle setzt die vorliegende Arbeit an, welche die beiden auf den ersten Blick so unterschiedlich erscheinenden Dichter unter der Fragestellung untersucht, wie sie sich in ihren Selbstaussagen und Gedichten mit dem Thema der individuellen, regionalen und nationalen Identität auseinandersetzen.

Als Dichter der Moderne betrachten beide, Frost ebenso wie Eliot, Bildersprache als zentrales strukturgebendes Stilmittel, und verwenden "metaphors and designs," um sich mit dem Chaos der modernen Welt auseinanderzusetzen, wobei Eliots literarische Landschaften das Chaos abbilden und dem Leser eine logische Verknüpfung der scheinbar wahllos aneinandergereihten "broken images"¹⁹ nur allmählich ermöglichen, während Frost dem Chaos durch seine scheinbar einfachen Bilder Einheit zu gebieten sucht: bei ihm sind sie "a momentary stay against confusion."²⁰ Somit spiegeln Eliots Gedichte die von vielen Zeitgenossen als Chaos empfundene Vielfalt des modernen Lebens und fordern vom Leser die aktive Beteiligung an einem gestalterischen Prozeß, der aus der Vielfalt Einheit entstehen läßt, während Frosts Gedichte dem Leser bereits das Ergebnis dieses Prozesses präsentieren, und nur denjenigen, der um das in dem amerikanischen Leitsatz *e pluribus unum* verborgene 'Geheimnis des amerikanischen Glaubens'²¹ weiß und genau hinsieht unter der aus einem Guß erscheinenden Gedichtoberfläche Vielfalt erkennen lassen. Dieses formale Argument wird inhaltlich dadurch unterstützt, daß Frosts Landschaftsbilder als beispielhaft für die Idee von Amerika als *nature's nation* angesehen, Eliots Stadt- und Gesellschaftsbilder dagegen dem urbanisierten

¹⁹ Eliot, "The Waste Land" 61. Seitenangaben der Gedichte beziehen sich immer auf die in der Bibliographie genannten Gesamtausgaben *T.S. Eliot: The Complete Poems and Plays* [*Complete Poems*] und *Robert Frost: Collected Poems, Prose, & Plays* [*Collected Poems*].

²⁰ Frost, "The Figure a Poem Makes" (1939) in *Collected Poems* 777.

²¹ Wiederholt erwähnte Frost in Gesprächen Markus, 4.11-12: "And he said unto them, Unto you it is given to know the mystery of the kingdom of God; but unto them that are without, all *these* things are done in parables: That seeing they may see, and not perceive; and hearing they may hear, and not understand; lest at any time they should be converted, and *their* sins should be forgiven them." Irrtümlich war Frost zunächst davon ausgegangen, daß Jesus Gleichnisse erzählte, um seine Lehren auch dem Laien anschaulich näherzubringen, bis ihn Hyde Cox darauf aufmerksam machte, daß Jesus mit den Gleichnissen genau das Gegenteil bezweckte: "R. F. pointed out that it is the same as for poetry; only those who approach it in the right way can understand it. And not everyone can understand no matter what they do because it just isn't in them. They cannot 'be saved'" (Cox in Morrison 78).

Europa zugeordnet werden,²² da Frost in seinen Gedichtsammlungen die Industrialisierung Neuenglands bewußt ausblendet und häufig übersehen wird, daß sich in Eliots frühen Gedichten die Städte St. Louis oder auch Boston wiederfinden, in denen Eliot während seiner Kindheit und während seines Studiums an der Harvard University lebte.²³

Ausgehend von diesen Beobachtungen vertritt diese Arbeit die These, daß Frosts und Eliots literarische Landschaften nicht nur als private Auseinandersetzungen mit dem Thema Identität, sondern auch im Kontext einer öffentlichen Diskussion um regionale und nationale Zugehörigkeit gelesen und verstanden werden können, in welcher der Literatur bei der Schaffung kultureller Identität eine maßgebliche Rolle zugeschrieben wird:

That literature in the United States, as elsewhere, has been instrumental in an ongoing process of cultural identity-creation can hardly be doubted.²⁴

Schließlich bemühen sich gerade in Amerika,²⁵ das als Einwanderernation nicht auf bereits bestehende (ethno-) kulturell begründete Gemeinsamkeiten zurückgreifen kann, seit dem Erlangen der politischen Unabhängigkeit im Jahre 1776 Politiker und Intellektuelle um die Schaffung einer kulturellen amerikanischen Identität mit Hilfe der Literatur, da diese, wie Roland Hagenbüchle betont, als Kunstform eine nationale Ideologie nicht nur wesentlich mitzugestalten, sondern auch kritisch zu betrachten und zu hinterfragen vermag:

Unlike such instruments of political persuasion, literature – art in general – is less likely to be swayed by ideological commitments. In fact, its critical potential (along with other features) makes art the medium of reflexion *par excellence*.²⁶

Überzeugt von der wesentlichen Rolle, die Dichtung bei der Ausgestaltung einer Gesellschaft zukommt,²⁷ stellen sich Robert Frost und T.S. Eliot dieser

²² Vgl. Sidney H. Bremer, der den Beginn dieser Dichotomie bereits in einer Rede Thomas Jeffersons aus dem Jahre 1816 ausmacht (49-50).

²³ Vgl. Moody, "American Strain" passim.

²⁴ Ickstadt, Introduction 3. Sarah M. Corse argumentiert in ihrer Studie zu Nationalismus und Literatur sogar, daß die Schaffung einer Nationalliteratur *die* Standardmethode sei, sich der Welt mit einer unverwechselbaren Kultur als Nation zu präsentieren (*Nationalism and Literature* 27).

²⁵ In dieser Arbeit, in der es um die Ausgestaltung der politischen und kulturellen amerikanischen Nation geht, bezeichnet der Terminus 'Amerika' US-Amerika.

²⁶ Hagenbüchle "Common" 5.

²⁷ Siehe Eliot, "Social Function" (1945) in *On Poetry* 18: "We may [...] overlook something which it [poetry] does for us collectively, as a society. And I mean that in the widest sense. For I think it is important that every people should have its own poetry, not simply for those who enjoy poetry – such people could always learn other languages and enjoy their poetry – but because it actually makes a difference to the society as a whole, and that means to people who do not enjoy poetry. I include even those who do not know the names of their own national poets." Frost diktiert zwölf

Verantwortung, als zu Beginn des 20. Jahrhunderts der durch wachsende Industrialisierung, Urbanisierung und vermehrte Einwanderung entstandene gesellschaftliche Wandel sowie die Teilnahme am Ersten Weltkrieg und die damit verbundene neue Rolle der USA innerhalb der Weltpolitik eine öffentliche Diskussion um die Frage nach dem Wesen der eigenen nationalen Identität auslösen, indem sie sich sowohl theoretisch als auch in ihren Gedichten mit dem Thema Identität auseinandersetzen und mit Hilfe der Bildersprache Möglichkeiten aufzeigen, die Welt und sich selbst als Teil einer größeren Ordnung wahrzunehmen.

Daß diese Ordnung nie endgültig sein kann und beide Dichter dem Chaos nur für einen Augenblick Einhalt gebieten können, verdeutlichen Selbstaussagen ebenso wie ihre Dichtung: Während Frost die in seiner Dichtung sorgsam konstruierte Ordnung durch beiläufig hingeworfene Konjunktive oder einen kurzen Nebensatz häufig wieder in Frage stellt, warnt Eliot, der seine eigenen theoretischen Äußerungen und Argumente als Auseinandersetzung mit seinem eigenen Werk begreift²⁸ und nicht davor zurückscheut seine Gedanken gegebenenfalls zu revidieren,²⁹ Rezipienten seines Werkes ausdrücklich davor, Zeitgebundenheit oder ursprünglichen Kontext seiner Aussagen aus den Augen zu verlieren.³⁰

Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, daß beide Dichter ihren Biographen das Leben so schwer wie möglich machen.³¹ Denn um eine

Tage vor seinem Tod einen Gruß an die *Poetry Society of America*, die mit den Worten schließt: "May the country never doubt that poetry is it and it is the country" (Frost, *Collected Prose* 353).

²⁸ "I believe that the critical writings of poets, of which in the past there have been some very distinguished examples, owe a great deal of their interest to the fact that the poet, at the back of his mind, if not as his ostensible purpose, is always trying to defend the kind of poetry he is writing, or to formulate the kind that he wants to write" (Eliot, "The Music of Poetry" (1942), *On Poetry* 26).

²⁹ Frank, *Sehnsucht* 22-30.

³⁰ Eliot, *To Criticize the Critic* 14-15. In diesem 1961 erschienenen Aufsatz beklagt Eliot, der stets aktiv an den literaturkritischen Diskussionen seiner Zeit teilgenommen und mit seinen Ansichten die Literaturkritik weit über die 1920er Jahre hinaus geprägt hatte, daß seine Äußerungen von Literaturkritikern oft so zusammengestellt worden seien, daß sich daraus neue, von Eliot selbst so nicht intendierte logische Argumente ergeben hätten. Paradoxe Weise kritisiert Eliot damit eine Fähigkeit, welche er als notwendige Voraussetzung für das Schreiben und Verstehen seiner Dichtung ansieht.

³¹ Während sich die Beziehung zwischen Frost und seinem offiziellen Biographen Lawrance Thompson kontinuierlich verschlechtert hatte (vgl. Sheehy, "Stay unassuming" 7-12, in denen dieser die "Frost biographical wars" umreißt, die seit dem Erscheinen von *Robert Frost: The Early Years* Literaturkritiker und Biographen beschäftigen), verfügte Eliot kurz vor seinem Tod, daß seine Testamentsvollstrecker das Schreiben einer Biographie über ihn weder erleichtern noch ermutigen sollten. Informationen über sein Leben treten zur Zeit vornehmlich in den bisher von seiner Witwe veröffentlichten Briefen zutage. Auf Briefen, aus denen er allerdings nicht zitieren

Biographie oder auch eine kritische Abhandlung schreiben zu können, müssen Fakten ausgewählt und in einen logischen Zusammenhang gebracht werden, der anders als bei Gedichten, bei denen die Mehrdeutigkeit im Text angelegt ist, dem Leser eine Objektivität suggeriert, die niemals existiert.³² Als einer der Vorreiter des in den 1920er Jahren entstehenden *New Criticism*, dessen textimmanente Interpretationen sich auf das Gedicht als eine eigenständige, von der Person des Autors unabhängige Instanz konzentrieren, stellt Eliot fest, daß weder biographische Recherche noch die theoretischen Aussagen eines Dichters etwas zur Erhellung eines Gedichts beitragen, sondern im Gegenteil den Leser bei der Interpretation auf Abwege brächten und in die Irre führten:

But if, either on the basis of what poets try to tell you, or by biographical research, with or without the tools of the psychologist, you attempt to explain a poem, you will probably be getting further and further away from the poem without arriving at any other destination. The attempt to explain the poem by tracing it back to its origins will distract attention from the poem, to direct it on to something else which, in the form in which it can be apprehended by the critic and his readers, has no relation to the poem and throws no light upon it.³³

Da sowohl die Biographie eines Dichters als auch seine theoretischen Äußerungen zeitgebundene und vom Standpunkt des Betrachters abhängige Konstruktionen sind, schränken sie, so Eliot, in unzulässiger Weise die Möglichkeiten der Deutung ein, die der Text an sich enthält, und hinderten den Leser daran, der Mehrdeutigkeit der Texte nachzuspüren und eine *eigene*, auf dem Text basierende Interpretation zu finden. Diese Mehrdeutigkeit des Textes ist auch Frost ein Anliegen, und so warnt er in seiner Einleitung zu E.A. Robinsons "King Jasper" davor, Dichtung lediglich als Umsetzung einer wie auch immer gearteten Dichtungstheorie zu lesen,³⁴ und kritisiert 1935 in einem Interview, daß eine alle Ambivalenzen umfassende Paraphrase von Literatur ebenso wie ihre Übersetzung in eine andere Sprache niemals möglich sei, da Paraphrase und Übersetzung immer auch Interpretationen seien, welche den Originaltext der vom Dichter sorgfältig angelegten Mehrdeutigkeit beraubten: "I could define poetry this way: It

darf, basiert auch Peter Ackroyds Biographie, die Jewel Spears Brooker als "reasonably comprehensive account" bezeichnet ("Eliot studies" 242-3).

³² Vgl. Freeman, *Rewriting the Self* 30.

³³ Eliot, "Three Voices" (1953), *On Poetry* 98-99.

³⁴ "For ourselves, we [d.h. Frost und Robinson] would hate to be read for any theory upon which we might be supposed to write. We doubted any poem could persist for any theory upon which it might have been written" (Frost, "Introduction 'King Jasper'" (1935) in *Collected Poems* 744).

is that which is lost out of both prose and verse in translation."³⁵ Wenn jemand aus dem Chaos des Materials eine Geschichte erfindet, dann wollte er es selbst sein. Und so manipuliert Frost bewußt Leser wie Kritiker, indem er z.B., um sich als eigenständiges und unabhängiges Individuum konstruieren zu können, verschweigt, daß seine Familie in Lawrence, Massachusetts, zur gesellschaftlichen Oberschicht zählte oder daß ihn sein Großvater mütterlicherseits jahrzehntelang finanziell unterstützte.³⁶ Um zu verhindern, daß seine Gedichte von anderen in Entwicklungsschemata gepreßt werden, datiert er sie nicht³⁷ und behauptet, daß der Zeitpunkt der Veröffentlichung nur wenig mit dem Zeitpunkt des Entstehens zu tun habe, da er Gedichte oft für Jahre zur Seite lege, "waiting to get some line or word just right."³⁸ Die Bücher stelle er dann – wie Eliot seine Essaysammlungen – aus einem ihm zur Verfügung stehenden großen Korpus so zusammen, daß sie einer von ihm im Nachhinein geschaffenen Logik folgten.³⁹ Gedichte wie "The Mill City" (509) oder "When the Speed Comes" (511), in denen Frost den Alltag im industrialisierten Lawrence beschreibt, finden deshalb keinen Eingang in die von ihm sorgfältig zusammengestellten Bücher und können somit nicht das Bild eines ländlichen Neuenglands gefährden, dem viele Zeitgenossen sentimental nachtrauern.⁴⁰

³⁵ Frost, *Interviews* 203.

³⁶ Sheehy, "Stay unassuming" 18-19.

³⁷ Poirier 29. Diese Maßnahme nutzt jedoch wenig. Da Menschen die Wirklichkeit nur dann begreifen können, wenn sie in ihr eine Struktur erkennen, gegenüber der sie sich positionieren können, widerstehen nur wenige der Versuchung, das Werk eines Autors zu systematisieren, vgl. z.B. Daniel 204-209.

³⁸ Francis 241.

³⁹ So sind z.B. die Gedichte, die Frost 1913 in dem Band *A Boy's Will* zusammenstellte und in London veröffentlichte, allesamt in Neuengland entstanden. In einem Vorwort zu einer Zusammenstellung seiner besten Gedichte erläutert Frost seine Vorgehensweise, die an die Entstehungsgeschichte von Eliots "The Waste Land" erinnert und von Frost poetisch im Gedicht "Design" verarbeitet wird: "I have made this selection much as I made the one from my first book, *A Boy's Will*, and my second book, *North of Boston*, looking backward over the accumulation of years to see how many poems I could find towards some one meaning it might seem absurd to have had in advance, but it would be all right to accept from fate after the fact. The interest, the pastime, was to learn if there had been any divinity shaping my ends and I had been building better than I knew. In other words could anything of larger design, even the roughest, any broken or dotted continuity, or any fragment of a figure be discerned among the apparently random lesser designs of the several poems" (Frost, "Preface to Poems in 'This Is My Best'" (1942), *Collected Poems* 783).

⁴⁰ Sheehy, "Stay unassuming" 25-28. Jüngstes Beispiel für diese Wahrnehmung der Frostschen Dichtung ist wohl ein von Betsy und Tom Melvin zusammengestellter Bildband über *Robert Frost's New England*, der Auszüge aus Frosts Gedichten mit Landschaftsfotographien kombiniert.

Eine Analyse der Selbstaussagen und Gedichte zeigt somit, daß Frost und Eliot häufig vorschnell als regionale oder transnationale Dichter gelesen werden, weil sie sich der Verortung durch andere bewußt zu entziehen suchen. Die vorliegende Arbeit geht deshalb der Frage nach, auf welche Weise sie in ihren Selbstaussagen und Gedichten Identität gestalten. Dabei treibt die Überlegung, ob Identität ein in der Auseinandersetzung mit dem Anderen ständig neu entstehendes Konstrukt oder eine angeborene, von der Umgebung unabhängige Eigenschaft ist, Frost und Eliot gleichermaßen um und lässt sie als amerikanische Dichter in einer Zeit, die von vielen als politische und kulturelle Krise empfunden wird, aktiv an der nationalen Identitätsdebatte teilnehmen.

Diese grundlegenden Überlegungen werden im ersten Kapitel "Identität, Literatur und Bildersprache" umrissen, bevor in den folgenden drei Kapiteln untersucht wird, wie Frost und Eliot Identität auf der Basis des selektiven Erinnerns und durch Abgrenzung nach außen sowie Integration nach innen zu konstruieren suchen. Dabei nimmt das Kapitel "Gestaltung von Identität durch Erinnerung" die Elemente der Geschichte in den Blickpunkt, auf die sich Frost und Eliot beziehen, um individuelle und nationale Identität zu gestalten. Das Kapitel "Gestaltung von Identität durch Abgrenzung" beschäftigt sich mit dem Verhältnis Amerikas zu Europa und insbesondere zu England und zeigt auf, wie sich die von Frost und Eliot definierte amerikanische literarische Identität im Dialog mit den europäischen Herkunftsländern konstituiert. Und schließlich betrachtet das Kapitel "Gestaltung von Identität durch Integration" das Verhältnis zwischen Region und Nation, in dem sich die Auseinandersetzung mit dem amerikanischen Motto *e pluribus unum* spiegelt.

Die Literatur zu Robert Frost und T.S. Eliot füllt Bibliotheken, wobei zahllose Einzeluntersuchungen jeweils einen Aspekt der vielfältigen kulturellen und literarischen Verbindungen zwischen Robert Frost, T.S. Eliot und anderen Kulturen und Dichtern aufgreifen oder einen Aspekt ihrer individuellen, regionalen oder nationalen Identität betrachten. Ebenso vielfältig ist die Literatur zum Thema "Identität," die angesichts einer transnationalen Welt, in der die eigenen Werte täglich in Frage gestellt werden, immer wieder neu definiert wird. Und schließlich ist auch die Bildersprache ein Gebiet, mit dem sich die

Literaturwissenschaft insbesondere im 20. Jahrhundert, in dem das Bild immer mehr als zentrales Stilmittel eingesetzt wird,⁴¹ häufig beschäftigt. Viele Ideen und Ergebnisse dieser Forschungsgebiete sind in die vorliegende Arbeit eingeflossen und werden an den Stellen bedacht, an denen dies der Argumentation dienlich ist. Vor allem aber wurden die eigenen Aussagen Frost und Eliots berücksichtigt, in denen diese sich dem Thema Identität annähern:

Frosts Kommentare finden sich in wenigen Aufsätzen (zumeist Einleitungen) und vielen Briefen, Interviews und Gedächtnisprotokollen seiner Gespräche, die dankenswerterweise in Sammlungen zusammengestellt wurden,⁴² da Frost seine Ideen gerne mündlich oder in der semi-privaten Form des Briefes erläuterte und sogar für sich in Anspruch nahm, einer der wenigen Dichter seiner Zeit zu sein, die auf der Grundlage einer wirklich innovativen Dichtungstheorie arbeiteten:

I am one of the most notable craftsmen of my time. [...] I am possibly the only person going who works on any but a worn out theory (principle I had better say) of versification.

Bereits die Wortwahl verdeutlicht Frosts Bestreben, sich von seinen literarischen Zeitgenossen abzusetzen und sich als bodenständiger Einzelgänger – ganz in der amerikanischen Tradition des unabhängigen Individualisten – zu präsentieren. Mit dem Wort "Handwerker" zeigt er sich als Mann der Praxis, dessen "Prinzipien" ihn der gegenständlichen Welt nicht so entrücken wie die schwer verständlichen, praxisfernen "Theorien," die von Dichtern wie Eliot aufgestellt werden, dessen philosophischer Hintergrund sowohl in Eliots Dichtung als auch in seinen Prosaäußerungen Eingang findet.⁴³

Davon überzeugt, daß jeder Dichter mit seiner Tradition und Kultur vertraut sein sollte, und daß Wissen um Dichtungstheorien die Sensibilität des Lesers schärfen und ihm so die Bedeutung eines Gedichtes leichter zugänglich machen könnten,⁴⁴ macht Eliot keinen Hehl daraus, mit welchen literarischen Strömungen und Autoren er sich auseinandersetzt – schließlich ist Literatur

⁴¹ Day Lewis 17.

⁴² Zu nennen ist hier vor allem die sorgfältig recherchierte und detaillierte vollständige Zusammenstellung aller relevanten Kommentare in Mark Steed Richardsons 1993 eingereichter Dissertation *The Collected Prose of Robert Frost: A New Critical Edition*, welche, nun allerdings nur in Auszügen, 1995 Teil der von der *Library of America* herausgegebenen Gesamtausgabe des Frostschen Oeuvres *Robert Frost: Collected Poems, Prose, & Plays* wurde.

⁴³ Vgl. Sigg, *American* 45, passim.

⁴⁴ Eliot, "Conclusion" (1933), *Use of Poetry* 143.

Mittler von Kultur und Eliot ein überaus engagierter Literaturkritiker. Viele seiner literatur- und kulturkritischen Essays stellte er selbst nach den bereits erwähnten Kriterien in mehreren Essaysammlungen zusammen, eine Gesamtausgabe aller von ihm publizierten Artikel, Rezensionen und Aufsätze steht jedoch nach wie vor aus.

Bei der Auswahl der in dieser Arbeit betrachteten Gedichte war die Überlegung maßgeblich, daß sich die Verortung beider Dichter nicht nur auf ihre öffentliche *persona*, sondern vor allem auf ihre Dichtung stützt, wobei den am häufigsten rezipierten und von den Dichtern selbst als programmatisch betrachteten Gedichten eine hervorragende Stellung zukommt. Diese als besonders aussagekräftig für das entsprechende Unterthema anzusehenden Gedichte werden an den Stellen besprochen, an denen sie das zuvor Erläuterte nicht nur illustrieren, sondern unterstreichen, ergänzen oder ihm widersprechen.

2. Identität, Literatur und Bildersprache

The naming of cats is a difficult matter,
 It isn't just one of your holiday games;
 You may think at first I'm as mad as a hatter
 When I tell you, a cat must have THREE DIFFERENT NAMES.
 (Z. 1-4)

Mit diesen Zeilen beginnt *Old Possum's Book of Practical Cats*, in dem Eliot Growltiger, Rum Tum Tugger, Mungojerrie, Rumpelteazer und andere Katzen vorstellt. Im Eingangsgedicht "The Naming of Cats," aus dem die zitierten Verse stammen, thematisiert Eliot auf spielerische Art die Schwierigkeit, Identität eindeutig zu bestimmen, indem er auf die Notwendigkeit verweist, daß jede Katze drei Namen haben müsse,: Der erste Name, "the name that the family use daily" (Z. 5), wird der Katze vom Menschen gegeben, der nichts über die komplizierten Sozialstrukturen der Katzengesellschaft weiß, in denen jeder Katze ein einzigartiger Katzenname zusteht, "a name that's particular, / A name that's peculiar, and more dignified" (Z. 13-4), ohne den sie in ihren Kreisen ein Nichts wäre: "Else how can he keep up his tail perpendicular, / Or spread out his whiskers, or cherish his pride?" (Z. 15-6). Der dritte Name jedoch wirft Rätsel auf:

But above and beyond there's still one name left over,
 And that is the name that you never will guess;
 The name that no human research can discover –
 But THE CAT HIMSELF KNOWS, and will never confess.
 (Z. 21-24)

Außer der Katze selbst kennt niemand diesen geheimnisvollen Namen, der das ihrer Spezies nachgesagte unabhängige Wesen einfängt, oder anders ausgedrückt, ihre wahre Identität, die niemals zur Verhandlung steht. Da diese in dem Moment, in dem sie ins Licht der Öffentlichkeit kommt, verhandelbar wird, spricht die Katze den dritten Namen niemals aus. Was aber bewegt sie, ständig über ihn nachzudenken, "engaged in a rapt contemplation / Of the thought, of the thought of the thought of his name" (Z. 27-8)? Vielleicht ist es dieselbe Frage, die Maple umtreibt, eine junge Frau in dem gleichnamigen Gedicht von Robert Frost, die dem Ursprung ihres Namens auf den Grund zu gehen sucht: Kurz vor ihrem Tod im Kindbett hatte ihre Mutter ihr noch den Namen des Baumes gegeben, der das Leben des Mädchens bestimmen sollte und für den auch der Vater keine Erklärung geben kann: "Be a good girl – be like a maple tree. / How like a maple

tree's for us to guess" (Z. 24-5). Die junge Frau fängt an, darüber nachzudenken, warum ihre Mutter sie "Maple" nannte und auf welche Weise sie dem Namen gerecht werden könnte: "So she looked for herself, as everyone / Looks for himself, more or less outwardly" (Z. 72-3) und heiratet den Mann, der, ohne ihren Namen zu kennen, eines Tages im Büro das "Geheimnis" ihrer Persönlichkeit erkennt und sie mit einem Ahorn vergleicht:

They were both stirred that he should have divined
Without the name her personal mystery.
It made it seem as if there must be something
She must have missed herself. So they were married,
And took the fancy home with them to live by.
(Z. 95-99)

Um das Geheimnis zu lüften, begeben sich beide sogar auf eine "Pilgerfahrt" an die Orte ihrer Kindheit – ohne Erfolg, da sich das Wesen eines Menschen eben nicht auf ein einziges Merkmal reduzieren läßt und sie darüber hinaus nicht in der Lage sind anzuerkennen, daß Maples Wesen ebenso veränderlich ist wie das eines Baumes oder das einer Metapher.⁴⁵

Thus had a name with meaning, given in death,
Made a girl's marriage, and ruled in her life.
No matter that the meaning was not clear.
(Z. 168-170)

Hatte ihre Mutter Maple nach dem Baum benannt, oder wurde sie wie der Baum, weil sie "Maple" hieß? Enthüllt die Metapher ihr innerstes Wesen oder bestimmt sie es (wie Zeile 169 nahelegt)? Spricht die Katze ihren dritten Namen niemals aus, weil sie in dem Moment, in dem sie ihr Wesen benennt, die eigene Identität preisgibt? Was wäre so schlimm daran? Legen die unterschiedlichen Namen der Katze nicht nahe, daß sie mehrere Identitäten besitzt? Aber wie ist das möglich? Und was genau macht eigentlich die eigene Identität aus? Es sind diese Fragen, die Frost und Eliot nicht nur in ihren Gedichten aufwerfen, und denen diese Arbeit nachspürt.

2.1. Was ist "Identität"?

Um sich dem Thema "Identität" in Frosts und Eliots Gedichten und Selbstaussagen anzunähern, ist eine genauere Bestimmung des so häufig

⁴⁵ Für eine detaillierte Analyse und Interpretation der zentralen Metapher siehe Oster, "Frost's Poetry of Metaphor" 156-9.

verwendeten und tatsächlich so wenig eindeutigen Begriffs notwendig. Bei diesen Überlegungen stütze ich mich vor allem auf einen Aufsatz von Philip Gleason aus dem Jahr 1983, in dem dieser Ursprung und Verwendung des Begriffs nachzeichnet⁴⁶ und erläutert, daß eine eindeutige Definition so schwierig ist, weil von Anfang an in amerikanischen Identitätsdebatten zwei Konzepte miteinander konkurrieren, deren Vertreter Gleason in Anlehnung an Nathan Glazer und Daniel P. Moynihan als *primordialists* und *optionalists* bezeichnet.⁴⁷ Während *primordialists* von Identität als angeborener Qualität ausgehen, die irgendwo im Unterbewußten eines Individuums zu lokalisieren ist und unabhängig von der das Individuum beeinflussenden Umgebung prinzipiell immer gleich bleibt, definieren *optionalists* Identität als Produkt der Interaktion zwischen Individuum und Gesellschaft und damit als einen sich ständig verändernden Prozeß. Ein Unterschied, der bis in die 1980er Jahre hinein laut Gleason niemals systematisch untersucht wurde. Die Frage allerdings, ob Identität *optional* oder *primordial* ist, läßt sich bis in die Antike zurückverfolgen, in der Sokratiker das Ich als absolutes Ideal ansahen, das es lediglich zu entdecken galt, während Sophisten das Ich in der Interaktion mit dem Anderen immer wieder neu erfanden.⁴⁸ Durch die Jahrhunderte hindurch immer wieder aufgegriffen und neu diskutiert, beschäftigte diese Unterscheidung englische und amerikanische Dichter des ausgehenden 19. Jahrhunderts ebenso wie die kulturelle Szene während Eliots und Frosts Studien in Harvard,⁴⁹ wo zu Beginn des Jahrhunderts unter anderem William James lehrte,

⁴⁶ Gleason, "Identifying Identity" 123-49.

⁴⁷ Tatsächlich hatten Glazer und Moynihan die beiden Konzepte in ihrer Einleitung zu der von ihnen 1975 herausgegebenen Aufsatzsammlung *Ethnicity: Theory and Experience* als "primordialist" bzw. als "circumstantialist" genannt. Der zweite Begriff wurde von Eisinger 1978 in einem Aufsatz über "Ethnicity as a Strategic Option" durch "optionalist" ersetzt (Gleason, "Identifying Identity" 146).

⁴⁸ Vgl. Sigg, *American* 77-8.

⁴⁹ "The study of multiple, disintegrating or insubstantial personalities had attained some prominence in Boston and Harvard circles when Eliot arrived to live in the city and began writing" (Sigg, *American* 89): So geht, wie Sigg zusammenfasst, der englische Philosoph Francis Herbert Bradley, mit dessen Werk Eliot sich in seiner Dissertation auseinandersetzt, 1893 in *Appearance and Reality* davon aus, daß hinter der Aufspaltung in Subjekt und Objekt ein harmonisches Ganzes existiere, das allerdings nur gefühlt und nicht begrifflich gefaßt werden könne, während Robert Louis Stevenson mit Dr. Jekyll und Mr. Hyde die zwei Seiten thematisiert, die in jedem Individuum schlummern, und George Bernard Shaw in *Pygmalion* den Versuch demonstriert, Identität als soziales Phänomen zu definieren. In Amerika kritisiert Emerson in "Self-Reliance," daß die innere Stimme von der lärmenden Gesellschaft nur allzu oft übertönt wird und fordert das Individuum auf, sich auch in der Mitte der Menge die Unabhängigkeit der Einsamkeit zu bewahren. Auch Herman Melvilles *The Confidence Man: A Masquerade* zeigt, wie das allein am ökonomischen Gewinn orientierte soziale Leben das innere Selbst vergiftet. Thoreau dagegen stellt in *Walden* fest, daß er sich selbst aus der Distanz betrachten kann, ohne dabei das Gefühl für sich

dessen *Principles of Psychology* insbesondere Robert Frost faszinierten.⁵⁰ In den *Principles* unterscheidet James zwischen einem "zentralen Selbst," das unabhängig von äußeren Umständen existiert und unveränderlich ist, und einem "sozialen Selbst," das sich in Abhängigkeit von seiner Umgebung verändert, oder, in der Terminologie Gleasons, zwischen *primordialer* und *optionaler* Identität.⁵¹ Eliot begegnet dem Thema des von William James als *homo duplex* bezeichneten Phänomen 1911 am Collège de France in Paris, wo er nicht nur Vorlesungen des französischen Philosophen Henri Bergson (1859-1941) hört, sondern auch dessen Schriften eingehend studiert, in denen Bergson u.a. das Konzept des Ichs als einer Doppelung aus einem im Alltag agierenden sozialen Ich und einem Ich, das tief im Inneren des Menschen verborgen ist, entwickelt.⁵² Obwohl diese Arbeit, wie der Aufbau nahelegt, auf der Annahme basiert, daß Identität *optional* ist und als soziokulturelle Erfindung und brauchbare Fiktion erst in der Auseinandersetzung mit dem Anderen entsteht, beunruhigt und verunsichert ein derart radikales Konzept Frost ebenso wie Eliot, weshalb beide in ihren Selbstaussagen und Gedichten zumindest theoretisch zu dem Schluß gelangen, daß die Existenz und das Bewußtsein für das eigene, unveränderliche Selbst unabdingbare Voraussetzungen für fruchtbare Kontakte zwischen Menschen, Nationen und Kulturen sind:

I always maintain that I would be the same in a society of one as in a society of one hundred and thirty million. My conditioning is all internal. My appetites are checked by each other rather than by anything in my surroundings. Or do I deceive myself? I don't [sic] care if I do in this respect. My denial that I am the result of my particular surroundings comes to nothing more than a refusal to think of myself as one who might have been better or worse if I had been thrown with different people in different circumstances.⁵³

zu verlieren: "I only know myself as a human entity; the scene, so to speak, of thoughts and affections; and am sensible of a certain doubleness by which I can stand as remote from myself as from another. However intense my experience, I am conscious of the presence and criticism of a part of me, which, as it were, is not a part of me, but a spectator, sharing no experience, but taking note of it, and that is no more I than it is you" (Thoreau, *Walden* 180). Neben William James setzen sich unter anderem auch Walt Whitman und Henry James mit der Koexistenz von zentralem und sozialen Selbst auseinander (Sigg, *American* 76-81).

⁵⁰ Obwohl es Frost verwehrt blieb, direkt bei William James zu studieren, sollte ihn diese Faszination sein Leben lang begleiten (Parini, *A Life* 61-62).

⁵¹ W. James, *Principles* 1: 293-4; 296-9.

⁵² Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), der 1910 in der englischen Übersetzung als *Time and Free Will* erscheint. "I was certainly very much under his [i.e. Bergson's] influence during the years 1910-11, when I both attended his lectures and gave close study to the books he had then written" (Eliot, zit. in Southam, *Guide* 6). Vgl. auch Douglass, *Bergson* 49-54.

⁵³ Frost, "To Sidney Cox" (1937), *Selected Letters* 435. Als Frost in England wohnte und sich darum sorgte, ob es nicht illoyal gegenüber Amerika gewesen sei, in England zu publizieren, hatte er seine Bedenken ähnlich uneindeutig beiseite gewischt: "If there is any virtue in Location – but

Wie üblich öffnet Frost sich mit dem Einschub "Or do I deceive myself?" ein Hintertürchen, das ihm erlaubt, trotz seines vehementen Argumentierens für die Existenz einer *primordialen* Identität auch die *optionale* Identität in Betracht zu ziehen. Jedoch schüttelt er diese Bedenken nach kurzem Zögern mit dem Satz "I dont care if I do in this respect" fast trotzig ab, um nun um so energischer für das *primordiale* Identitätskonzept einzutreten, das er als Voraussetzung für jede gelungene Interaktion mit dem Anderen ansieht. Ihn beunruhigt und beschäftigt die Möglichkeit, daß Identität ein im Wechselspiel mit dem Gegenüber entstehendes, sich ständig veränderndes Konstrukt sein könnte und läßt ihn fragen, wie er angesichts der vielen Orte, an denen er im Laufe seines Lebens lebte, eine ganzheitliche, klar definierte Person habe bleiben können: "I cant [sic] get over the strangeness of having been in so many places and yet remained one person."⁵⁴

Da der Begriff Identität mit seinen jetzigen Konnotationen erst in den 1950er Jahren aufkommt, schreibt Eliot über das 'Selbst,' wobei seine sorgfältige Differenzierung zwischen privatem und sozialem Selbst nahelegt,⁵⁵ daß auch er sich mit der Unterscheidung zwischen *primordialer* und *optionaler* Identität plagt. Eliots spätere Kommentare über das Verhältnis zwischen Nationen ähneln denen Frosts, der "frühe" Eliot aber bezweifelt in seiner 1916 an der Harvard University eingereichten Dissertation über F.H. Bradleys Erkenntnislehre die Existenz einer objektiven Realität und argumentiert statt dessen, daß Realität vom jeweiligen Standpunkt des Betrachters abhängig und damit zwangsläufig subjektiv sei,⁵⁶ weshalb sich das Individuum in dieser sich mit jedem Perspektivenwechsel verändernden Welt ständig neu positionieren müsse: "Since no single consistent world exists, the life of the soul consists of contemplating difference and diversity."⁵⁷

don't think I think there is. I know where the poetry must come from when it comes" ("To Susan Hayes Ward" (1912), *Selected Letters* 52).

⁵⁴ Frost, "To John Bartlett" (1922), *Selected Letters* 279. Bereits 1907 in einem Brief an Susan Hayes Ward stellte Frost die Einheit des Individuums, das sich durch Zeit und Raum bewegt, in Frage: "[...] it is almost hard for me to believe in the reality of it now. The feeling of time and space is perennially strange to me. I used to lie awake at night imagining the places I had traversed in the day and doubting in simple wonderment that I who was here could possibly have been there and there." (Frost, *Selected Letters* 41).

⁵⁵ Vgl. Sigg, *American* 54.

⁵⁶ Eliot, *Knowledge* 112.

⁵⁷ Sigg, *American* 53, der im oben angeführten Zitat "soul" synonym mit "self" verwendet. Die *Encyclopaedia Britannica* definiert "soul" wie folgt: "[I]n religion and philosophy, the immaterial aspect or essence of a human being, that which confers individuality and humanity, often considered to be synonymous with the mind or the self." Unter dem Eintrag "self" findet sich folgende Erläuterung: "[T]he 'I' as experienced by an individual. In modern psychology the notion of the self has replaced earlier conceptions of the soul." In dieser Arbeit wird "self" als "Selbst" übersetzt und synonym mit "Ich" verwendet.

Schwieriger wird es, wenn es um die Definition einer nationalen Identität geht, da es sich dabei um eine Gruppenidentität handelt. Während Benedict Anderson die Nation als "imagined community"⁵⁸ definiert, weil sich in ihr die Mitglieder der Gemeinschaft einander zugehörig fühlen, obwohl sie sich untereinander gar nicht kennen, legt das soziologische Identitätskonzept, in dem das Selbst nicht länger eine feste, gegebene Einheit, sondern ein sich ständig im Wandel befindlicher Prozeß ist,⁵⁹ nahe, daß jeder – auch der direkte – Kontakt mit dem Anderen nur in der Vorstellung existiert. Schließlich kann man nur das kennenlernen, was der Andere – bewußt oder unbewußt – zeigt, und kennengelernt wird nur das, was durch den Filter des eigenen Ichs wahrgenommen wird, weshalb Interaktion ausschließlich zwischen *optionalen* Identitäten geschieht. Anders ausgedrückt: ein Bewußtsein für die eigene Identität und die einer Gemeinschaft entwickelt sich ausschließlich in der Auseinandersetzung mit ebenfalls konstruierten *optionalen* soziokulturellen Identitäten der Anderen, weswegen Roland Hagenbüchle von Identität als einem bifokalen Konzept spricht: "Most importantly, it ['identity'] is a *bifocal concept* since all identity-formation is at the same time alterity-construction."⁶⁰

Tatsächlich konstituieren diese *optionalen* Identitäten der Anderen seit der Geburtsstunde der Vereinigten Staaten als produktive Fiktionen die konstruierte *Identität* eines amerikanischen Staates, der sich als ehemalige Kolonie von Anbeginn mit der Frage konfrontiert sieht, wie er seine Beziehung zur Kultur und Literatur zum Mutterland England definiert, von dem er sich emanzipieren will. Da das konstruierte Konzept des Einen (*the one*) dabei unmittelbar mit der Bestimmung des vorgestellten Anderen (*the other*) zusammenhängt, wird die *Identität* der Gruppe immer wieder neu verhandelt. Die von Hagenbüchle konstatierte "grundlegende Krise des amerikanischen Selbstbildes"⁶¹ ist demnach

⁵⁸ Anderson vermeidet den seiner Meinung nach negativ konnotierten Begriff "invented nation" und wählt statt dessen den Begriff "imagined nation," um das Positive des kreativen Schaffensprozesses hervorzuheben (*Imagined Communities* 6).

⁵⁹ "Looked at sociologically, the self is no longer a solid, given entity [...] . It is rather a process, continuously created and re-created in each social situation that one enters, held together by the slender thread of memory" (Berger, *Invitation to Sociology* 100-106).

⁶⁰ Hagenbüchle, "Common" 6.

⁶¹ Hagenbüchle, "Common" 7.

systemimmanent und produktiv, da sie eine Fähigkeit zur Wandlung in sich birgt, die der Notwendigkeit Rechnung trägt, sich neuen Gegebenheiten anzupassen:

American or democratic self-identity describes a fundamental state of unsettledness, always in process, always becoming; and America itself as a state of mind [...]. As a metaphor of a state of being (that is also always a state of continuous becoming), 'America' questions and denies all 'settled' categories of stable national or cultural identity. Although connotating a historical referent, the only locus of 'America' is the mind.⁶²

In Anlehnung an Paul Ricoeur definiert Roland Hagenbüchle *Identität* als Produkt aus Erinnerung, Geschichte und der Kontinuität einer Tradition ("Common" 7). Der Erinnerung kommt dabei eine Schlüsselstelle zu, da ohne sie weder Geschichte noch Tradition denkbar wären. Das kollektive kulturelle Erinnern aber ist keineswegs Rohstoff, aus dem Historiker eine vermeintlich objektive Geschichte extrahieren können, sondern ebenfalls Konstruktion von Vergangenheit,⁶³ und deshalb ist auch die Kontinuität einer Tradition,⁶⁴ wie Eric Hobsbawm in der Einleitung zu *The Invention of Tradition* überzeugend erläutert, meist fiktiv und hat die Funktion, dem ständigen Wandel der modernen Welt Struktur und den Anschein geschichtlicher Kontinuität zu verleihen.⁶⁵ Weil insbesondere in Zeiten gesellschaftlicher Umbrüche geschichtliche Kontinuitäten unterbrochen werden und Verunsicherungen entstehen, denen Gesellschaften entgegenzuwirken versuchen, konstatiert Hobsbawm für die vergangenen zweihundert Jahre einen Anstieg der "erfundenen Traditionen,"⁶⁶ mit deren Hilfe versucht wird, (1.) den sozialen Zusammenhalt innerhalb von Gruppen und realen oder künstlichen Gemeinschaften zu begründen und zu stärken, (2.) Institutionen und Autoritäten zu legitimieren oder (3.) einen bestimmten Wertekanon und mit ihm den Verhaltenskodex innerhalb einer Gesellschaft festzuschreiben.⁶⁷ Damit

⁶² Ickstadt, Introduction 6-7.

⁶³ Thelen, Introduction ix-x.

⁶⁴ An dieser Stelle erscheint eine kurze Erläuterung des Begriffs *Tradition* zweckmäßig, mit dem unter anderen auch Eliot operiert, wenn er die Bande, die eine bestimmte kulturelle Gruppierung zusammenhalten, zu beschreiben sucht. Ende des 19. Jahrhunderts wird der Begriff laut *Oxford English Dictionary* wie folgt definiert: "5.a) That which is thus handed down; a statement, belief, or practice transmitted (esp. orally) from generation to generation. b) More vaguely: A long established and generally accepted custom or method of procedure, having almost the force of law; an immemorial usage; the body (or any one) of the experiences and usages of any brand or school of art or literature, handed down by predecessors and generally followed." Hobsbawm schaut hinter diese Definition, wenn er danach fragt, was warum an nachfolgende Generationen weitergegeben wird, während Eliot bereits 1919 in "Tradition and the Individual Talent" davon ausgeht, daß sich Traditionen im Laufe der Zeit wandeln und verändern.

⁶⁵ Hobsbawm, Introduction 2.

⁶⁶ Hobsbawm, Introduction 5.

⁶⁷ Hobsbawm, Introduction 9.

dies funktioniert und das Konstrukt einer geeinten Nation nicht durch die Vielfalt der unterschiedlichen Geschichten gefährdet wird, müssen von erfundenen Traditionen abweichende Geschichten ausgeblendet werden, weshalb Ernest Renan schon 1887 in dem Essay "Qu' est-ce qu'une nation?" feststellte, daß selektives Erinnern für das Entstehen einer Gemeinschaft ebenso wichtig ist wie selektives Vergessen: "Or l'essence d'une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun, et aussi que tous aient oublié bien de choses."⁶⁸ Die auf der Basis selektiver Erinnerung erfundene Kontinuität einer Geschichte und Tradition ist somit notwendig für die Konstruktion von Identität – der eigenen wie auch der anderen – und bildet damit die Voraussetzung für das Abgrenzen von einem vorgestellten Gegenüber und die Integration in eine vorgestellte Gemeinschaft, da nur gegenüber dem, was erinnert wird, Position bezogen werden kann.

Aus diesen Überlegungen ergibt sich die Struktur meiner Arbeit, in der das Kapitel "Erinnern" als Voraussetzung für die Kapitel "Abgrenzen" und "Integrieren" eine Schlüsselstelle besetzt. Denn nur, wenn Momente der Vergangenheit selektiv erinnert werden, können diese ausgegrenzt und abgelehnt oder als Baustein für die Konstruktion einer eigenen *Identität* integriert und produktiv genutzt werden, um – wie im Falle von Amerika – getreu dem Motto *e pluribus unum* aus der Vielfalt Einheit entstehen zu lassen.

2.2. Amerikanische Literatur und nationale Identität

Als die seit dem Krieg von 1812 in Zeitungen und Zeitschriften beiderseits des Atlantiks geführten Debatten um eine eigenständige amerikanische Kultur 1820 Sydney Smith die provokante Frage, "In the four quarters of the globe, who reads an American book?" stellen ließen,⁶⁹ forderten amerikanische Intellektuelle energisch eine von England unabhängige amerikanische Literatur, von der sie sich nach der politischen nun auch die intellektuelle Unabhängigkeit versprachen.⁷⁰ Die Existenz einer amerikanischen Nationalliteratur war dadurch immer mehr zu einem öffentlichen Anliegen geworden, was fortan eine enge Verbindung

⁶⁸ Renan 892.

⁶⁹ Zit. in Lease, *Anglo-American Encounters* 4.

⁷⁰ Vgl. Buchenau, Einleitung, Kap. 3.

zwischen nationaler Ideologie und der Idee einer spezifisch amerikanischen Literatur bewirken sollte.⁷¹ Da aber sowohl *Nation* als auch *nationale Literatur* soziale Konstrukte sind, die dazu dienen, Gemeinsamkeit und Zusammengehörigkeitsgefühl zu erzeugen,⁷² existieren teilweise widersprüchliche Definitionen von 'Amerika' und 'amerikanischer Literatur,' je nachdem, ob die Einheit der amerikanischen Nation und Literatur betont oder deren Diversität als herausragendes Merkmal hervorgehoben wird. Schließlich beschäftigt die Frage, auf welche Weise die Einheit der Nation mit der Vielfalt der persönlichen und regionalen Kulturen in Einklang zu bringen ist, bis in die heutige Zeit hinein das Land, das seit der Besiedelung der Pazifikregion im Jahre 1890 einen ganzen Kontinent und damit viele Regionen umspannt, dessen politische Nationbildung in der Auseinandersetzung mit und der Abgrenzung von den Herkunftsländern seiner Bewohner erfolgte und in dem Einwanderer aus der ganzen Welt sich auf unterschiedliche Weise integrieren mussten, um letztlich eine überaus mannigfaltige Gesellschaft zu begründen.

American literature [...] was involved in processes of collective self-definition even when it questioned that identity, or redefined it from consciousness of crisis, or from a growing awareness of the social margins.⁷³

Auffällig ist, daß der Ruf nach einer Neudefinition der amerikanischen Identität und damit nach einer Neubestimmung der amerikanischen Literatur vor allem in Zeiten der Krise lauter wird, in denen es darum geht, Amerika im Spannungsfeld zwischen Einheit und Vielfalt zu definieren: So erhielt die Frage nach der eigenen Identität in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts Aktualität in einer globalisierten und für den Einzelnen immer undurchschaubarer werdenden Welt, in der politische, wirtschaftliche und militärische Organisationen länderübergreifend agieren und sich schon lange nicht mehr an die engen Grenzen der Nationalstaaten halten, während zugleich vielerorts lokales und regionales Engagement erstarkt, da der Einzelne die Auswirkungen der eigenen Handlungen nur noch in seiner unmittelbaren Umgebung direkt erfahren kann:

The concept of the nation-state is not only being challenged by advocates of globalism; resistance to the national and the transnational is also mounted by particularistic forces that wish to strengthen the local and the regional. Whenever there is a sense of massive disorientation, we can observe a reemergence of regionalism.⁷⁴

⁷¹ Mueller-Vollmer, "Discourse" 281.

⁷² Vgl. auch Sarah M. Corse, *Nationalism and Literature* 27.

⁷³ Ickstadt, Introduction 3.

⁷⁴ Hagenbüchle, "Common" 1-2.

Zu beobachten ist aber auch, daß jede Bedrohung der amerikanischen Nation zu einem Wiedererstarken des amerikanischen Nationalgefühls führt, was zuletzt nach den Septemberanschlägen 2001, aber auch schon zuvor zur Zeit der beiden Weltkriege zu beobachten war, während derer die Einheit der amerikanischen Nation beschworen und jede abweichende Meinung als unpatriotisch gebrandmarkt wurde.⁷⁵ Fehlt dagegen der eindeutig zu identifizierende Feind, bröckelt die demonstrativ zur Schau gestellte Einigkeit, weshalb z.B. in den 1950er Jahren vormals marginalisierte Kulturen beginnen konnten, das Konzept einer bisher als homogen wahrgenommenen amerikanischen Kultur zu hinterfragen, was zeitgenössische Literaturkritiker schon bald veranlasste, das Konzept einer gemeinsamen nationalen Identität in Frage zu stellen und stattdessen die "große Vielfalt" und das "dezentralisierte Wesen" der amerikanischen Literatur zu betonen.⁷⁶ Eine ähnliche Krise war gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch Industrialisierung, Urbanisierung und unbegrenzte Einwanderung ausgelöst worden,⁷⁷ als Bevölkerungsgruppen unterschiedlicher Provenienz, die Tatsache, daß mittlerweile der Kontinent von Osten bis Westen und damit die unterschiedlichsten Regionen Teil der Vereinigten Staaten waren, und die durch die Industrialisierung ausgelösten neuen Lebensumstände eine Vielfalt bewirkten, die nach einer Neudefinition der nationalen Identität verlangte. Auch damals hatten Intellektuelle, Schriftsteller und Politiker den veränderten gesellschaftlichen Tendenzen Rechnung zu tragen versucht, indem sie sich gegenüber den als "fremd" wahrgenommenen neuen Bedingungen abgrenzten (*alterity construction*), um so zu einer Neudefinition der amerikanischen Identität zu gelangen (*identity formation*): Während sich zum Beispiel Regionalisten gegen Industrialisierung und Verstädterung der amerikanischen Kultur aussprachen, konfrontierte das Ansteigen der Einwanderungszahlen die Nation Amerika mit der Frage, ob und wie es die Neueinwanderer in Zukunft integrieren könne.

In ihrer Funktion als "the new nation's symbolic body"⁷⁸ bewegt sich die amerikanische nationale Literatur in demselben Spannungsfeld zwischen Vielfalt

⁷⁵ Vgl. Gleason, "American Identity" 40, 47.

⁷⁶ Ickstadt, Introduction 4.

⁷⁷ Ostendorf/Levine, "Intellektuelle" 459.

⁷⁸ Ickstadt, Introduction 3.

und Einheit, wobei nicht nur versucht wird, ihre Position im Dialog mit anderen Kulturen und Literaturen zu bestimmen, sondern vor allem auf der Basis subjektiv festgelegter 'nationaltypischer' Merkmale zu entscheiden, welche Werke für würdig erachtet werden, an der Gestaltung der Nation aktiv mitzuwirken.⁷⁹ Definitionen amerikanischer Literatur suchen deshalb häufig die Frage zu beantworten, auf welche Weise amerikanische Dichter in ihren Werken auf ererbte oder importierte Kulturen und Geschichten antworten,⁸⁰ und schaffen ausgehend davon, welche Dichter ausgegrenzt oder in den Kanon integriert werden, literarische Traditionen, die entweder die Vielfalt oder die Einheit der amerikanischen nationalen Literatur betonen. Auch Eliot und Frost verfahren nach diesem Muster: Eliot klammert dabei neuengländische Dichter des 19. Jahrhunderts bewußt aus und meint statt dessen die wahre amerikanische Literatur in den Werken Twains, Poes und Whitmans ausmachen zu können,⁸¹ während Frost in einem Brief an seine Tochter Lesley die Vielfalt der amerikanischen Literatur preist und sogar expatriierte amerikanische Autoren in den Kanon aufgenommen wissen will: "Claim every thing for America. Pound [sic] Eliot [sic] and Stein are all American though expatriate."⁸²

Das Streben, unterschiedlichste Autoren vereint zu sehen als Repräsentanten des amerikanischen Volkes, bezeichnet Roger Gilbert als "The Dream of a Common Poetry," der sich in Form von bewußter oder unbewußter dichterischer Selbst-Verortung auf die Literatur Amerikas auswirkt und deshalb als die Wirklichkeit gestaltende Tatsache ernst genommen werden sollte:

Given the many sectors of American poetic culture, the vastly different audiences and functions particular poets have tried to address and fulfill, and the often quite visible conflicts that have regularly torn the poetic landscape into warring factions, it might seem quixotic to look for anything like a unifying principle that could be seen to inform all periods and modes of American poetry in equal measure. Yet the impulse to locate such a principle remains a powerful one and should not be dismissed out of hand.⁸³

⁷⁹ Gilbert, "The Dream of a Common Poetry" 351.

⁸⁰ Vgl. Frank, "Transatlantic Responses."

⁸¹ Eliot, *American Literature* 14-15. Auf diese Weise konnte sich Eliot ebenfalls als amerikanischer Dichter präsentieren, da er wie diese drei Dichter eine Zwitterstellung zwischen der amerikanischen und der europäischen Kultur einnahm. Zudem erkannte er in den Twainschen Schilderungen des Mississippi den Fluß seiner Kindheit, in Poes Universalität meinte Eliot Baltimore, Richmond und Philadelphia auszumachen und Whitman pries er als einen Dichter, der das Gesagte in vorbildhafter Weise in eine angemessene Form zu kleiden vermochte. Die Bedeutung der drei für die amerikanische Literatur macht Eliot daran fest, daß sie – wie er – auch im Ausland zu Ruhm gelangt waren.

⁸² Frost, "To Lesley Frost Francis" (1934), *Collected Poems* 736.

⁸³ Gilbert, "Dream" 351.

Zu Recht gibt Daniel Göske zu bedenken, daß der Wunsch, für das amerikanische Volk zu sprechen, keineswegs ein ständiges Anliegen T.S. Eliots war. Indes legen Eliots theoretische Äußerungen, in denen er sich lebhaft an der damaligen Diskussion über kulturelle Konzepte und nationale Zugehörigkeiten beteiligt, und letztlich auch die Tatsache, daß Eliot im Jahre 1927 britischer Staatsbürger wird, nahe, daß die Idee der Nation für den Kosmopoliten Eliot, anders als Göske meint, keineswegs "irrelevant or of minor importance" gewesen ist.⁸⁴ Während aber Robert Frost größten Wert darauf legte, als amerikanischer Dichter seinen Teil zur Gestaltung der Nation beizutragen, pries Eliot anlässlich der ersten *Yeats Lecture* in Dublin den irischen Dichter dafür, daß es diesem gelungen sei, weder Kunst um der Kunst willen zu machen, noch Kunst als Dienerin der Gesellschaft aufzufassen: Als Dichter, der sich ganz in den Dienst der Kunst stelle, habe Yeats seiner Nation – und damit der ganzen Welt – den größten Dienst erwiesen:

Born into a world in which the doctrine of 'Art for Art's sake' was generally accepted, and living on into one in which art has been asked to be instrumental to social purposes, he held firmly to the right view which is between these, though not in any way a compromise between them, and showed that an artist, by serving his art with entire integrity, is at the same time rendering the greatest service he can to his own nation and to the whole world.⁸⁵

Denn beide, Frost ebenso wie Eliot, sehen Literatur als die Kunstform an, die am engsten mit der Nation verbunden ist, weil sie sich, anders als Malerei, Musik oder Bildhauerei, des Mediums der Sprache bedient:

[P]oetry has primarily to do with the expression of feeling and emotion [...]. It is easier to think in a foreign language than it is to feel in it. Therefore no art is more stubbornly national than poetry. [...] A thought expressed in a different language may be practically the same thought, but a feeling or emotion expressed in a different language is not the same feeling or emotion.⁸⁶

Allerdings lehnt Eliot, anders als Frost, Übersetzungen literarischer Werke nicht prinzipiell ab, sondern räumt lediglich ein, daß Nicht-Muttersprachler in der Fremdsprache niemals alle Nuancen der Dichtung erfassen könnten.⁸⁷ Er betont jedoch den besonderen Gewinn, den das Studium "der Dichtung eines anderen

⁸⁴ Göske, "Hanoi" 233.

⁸⁵ Eliot, "Yeats" (1940), *On Poetry* 262. Zuvor hatte Eliot erläutert, warum er Yeats sowohl als Zeitgenossen als auch als Vorgänger ansieht (252).

⁸⁶ Eliot, "The Social Function of Poetry" (1943), *On Poetry* 19. Die Interdependenz zwischen Kultur und Literatur betont Eliot 1933 in "The Use of Poetry:" "The people which ceases to care for its literary inheritance becomes barbaric; the people which ceases to produce literature ceases to move in thought and sensibility. The poetry of a people takes its life from the people's speech and in turn gives life to it; and represents its highest point of consciousness, its greatest power and its most delicate sensibility" (Eliot, *Use of Poetry* 15).

⁸⁷ Eliot, "Goethe" (1955), *On Poetry* 219.

Volkes" verspricht.⁸⁸ Ein Dichter sollte sich deshalb darum bemühen, nicht nur mit der Kultur des eigenen Landes, sondern mit der Kultur ganz Europas vertraut sein:

[The poet] must be aware that the mind of Europe – the mind of his own country – a mind which he learns in time to be much more important than his own private mind – is a mind which changes, and that this change is development which abandons nothing *en route*, which does not superannuate either Shakespeare, or Homer, or the rock drawing of the Magdalenian draughtsmen.⁸⁹

Frost dagegen will Dichtung nur in der Sprache lesen, in der sie geschrieben wurde, da jede Übersetzung zwangsläufig nur eine Annäherung an das ursprüngliche Kunstwerk sein könne.⁹⁰ Während er alle Künste als "a permanent record of a nation"⁹¹ preist, bezeichnet er Dichtung deshalb als "nationalste" Kunst:

[T]he most national of the arts is not painting, not music – that can go over – not sculpture. It's poetry. The only reason for keeping England alive and the English language alive is to keep Shakespeare from being translated into Volapük or Esperanto.⁹²

⁸⁸ Eliot, "Social Function" (1945), *On Poetry* 24.

⁸⁹ Eliot, "Tradition" (1919), *Selected Essays* 16.

⁹⁰ "Es liegt im Wesen der Übersetzung, stets anders auszufallen als der Grundtext und im Rahmen des durch Sprache, Literatur und Kultur der Zielseite Gegebenen ein eigenes, in mancher Hinsicht differentes Sinnpotential anzubieten" (Frank, "Literarische 'Unbestimmtheit'" 82). Der Göttinger Sonderforschungsbereich zur literarischen Übersetzung faßt deshalb jede "literarische Übersetzung grundsätzlich als integrale – wenn auch nicht unbedingt vorausbedachte und kohärente – Interpretation eines literarischen Werks in einer zweiten Sprache [auf]" und sieht diese Differenz als Chance, literarischen und kulturellen Eigenarten der jeweiligen Texte nachzuspüren (Frank, Einleitung xv). Dabei ist es die von Eliot gepriesene Distanz zum Fremden, die es dem Leser ermöglicht, die Besonderheit des Eigenen zu erkennen, während sich in Frosts Weigerung, Literatur in Übersetzung wahrzunehmen, die Überzeugung spiegelt, auch ohne eine Gegenüber eine eigene Identität zu besitzen. Darüber hinaus muß es Frost, der niemals von anderen gesagt bekommen wollte, was er wie zu machen habe, ein Greuel gewesen sein, die Interpretation eines literarischen Textes in Form einer Übersetzung quasi vorgeschrieben zu bekommen.

⁹¹ "The arts serve as a permanent record of a nation. What we know about our past, about our country, we learn from the written word and from architecture. They record permanently. You can't separate them from the things they record." (Frost, *Interviews* (1952) 132). Architektur wird von Frost hier vermutlich v.a. wegen der Jahrhunderte überdauernden Unvergänglichkeit von Bauwerken genannt, zwei weitere Deutungen sind in diesem Zusammenhang jedoch auch möglich: Zum einen zeigt die amerikanische Architektur, wie europäische Ideen, wie z.B. die des Bauhauses, aufgenommen und dann zu etwas Eigenem gemacht wurden, so daß heutzutage die Silhouetten amerikanischer Großstädte in Europa als 'typisch amerikanisch' empfunden werden. Zum anderen ist es auch möglich, Prinzipien der Architektur in Frosts sorgfältig konstruierter Dichtung wiederzufinden. Daß Frost sich gerne als "happy discoverer of the end" präsentiert (1959: *Collected Poems* 857), bedeutet nicht, daß er seine Gedichte nicht sorgfältig konstruiert hätte: So "entwirft" er z.B. mit dem Gedicht "Design" ein Sonett, dessen Titel auf die sorgsame Konstruktion verweist und den Inhalt des Gedichts kommentiert.

⁹² Frost, "Remarks on the Occasion of the Tagore Centenary" (1961), *Collected Prose* 308. Wiederholt äußert sich Frost gegen die Lektüre von Büchern "in the unhappiness of translation:" "I say we leave the foreign books waiting till we learn their language and can read them in the original. They might serve as an incentive to us to get an education" (Frost, *Interviews* (1954) 142). "I don't like foreign languages that I haven't had. I don't read translations of things" (Frost, "Paris Review Interview" (1960), *Collected Poems* 881).

2.3. Bildersprache

In dieser Arbeit dient der deutsche Begriff *Bildersprache* als Hilfsübersetzung des englischen *imagery* und wird mit ihm synonym verwendet, da die Theorien der englischsprachigen Dichter Frost und Eliot über Bildersprache vor dem Hintergrund des englischen Begriffes gelesen werden sollten; zu verstehen ist darunter immer das englische *imagery*, das in der englischen Literaturkritik wohl zu den am häufigsten gebrauchten und am wenigsten genau definierten Begriffen zählt:

It might be noted that one may open a book on, for example, Shakespeare's imagery without knowing if the writer is concerned with the poet's use of figurative speech, his power of suggesting imagery to the reader by descriptive writing, whether figurative or not, or the imagery (visual, auditory, kinaesthetic, etc.) which the poet himself experiences.⁹³

In vielen Büchern wird nicht einmal der Versuch einer Definition unternommen.⁹⁴ Zuweilen werden zwar Stimmen laut, die für eine Bedeutungseinschränkung des Begriffs plädieren,⁹⁵ doch bleibt dies eine eher theoretische Diskussion, weil gerade die in der Komplexität des Begriffs *imagery* angelegte Mehrdeutigkeit die Stärke dieses Stilmittels auszumachen scheint, das Cleanth Brooks in *Modern Poetry and the Tradition* als das zentrale Stilmittel der Dichtung der Moderne ansieht.⁹⁶

In den Jahrhunderten zuvor hatte Bildersprache mitnichten einen derart hohen Stellenwert, sondern wurde lediglich als dekorative Illustration wahrgenommen oder sogar als Verfälschung der wahren Aussage eines Textes abgelehnt: Bezeichnete der Begriff *imagery* im 17. Jahrhundert ein Bild, eine Imitation oder eine Kopie, folgte die englische Literaturkritik klassischen Vorbildern und sprach von "figures of thought, of language, and of speech", um Bilder zu beschreiben, die über sich selbst hinauswiesen.⁹⁷ Aber auch die *figures* beschrieben lediglich die Art und Weise, wie Sprache geformt wurde, waren also nicht bedeutungsschaffend, sondern sollten als technische Hilfsmittel dazu

⁹³ *Encyclopaedia Britannica*, "Imagery" 103-4.

⁹⁴ Z.B. Leavis 124: "That we cannot readily define just where 'imagery' cease to be an appropriate term need cause no inconvenience, and there seems no more profit in attempting a definition of [...] 'imagery'."

⁹⁵ Vgl. Furbank 23-4, der den Begriff "image" in der Literaturkritik auf die Bedeutung, die ihm im 18. Jh. zugesprochen wurde, beschränken möchte.

⁹⁶ Vgl. Brooks, "Metaphor and the Tradition," *Modern Poetry* 1-17.

⁹⁷ Friedman, "Imagery" 559. Soweit nicht anders angegeben, folgt der kurze historische Abriss Friedmans Artikel "Imagery" sowie R. Frazers Aufsatz "The Origin of the term 'Image.'"

beitragen, die Bedeutung eines Gedichtes zu unterstreichen. Metaphern, Vergleiche und Allegorien galten als Ornamente und Dekor, mit denen Dichter ihre Kunstfertigkeit unter Beweis stellten. Zunehmend als künstlich und unecht wahrgenommen, wurden die alten Redefiguren im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert als "dishonest tempering with the truth"⁹⁸ abgelehnt. Statt dessen wurde nun Deutlichkeit verlangt, "perspicuity of language and perspicuity of style,"⁹⁹ woraufhin die Lehre von der Redekunst einen solch schlechten Ruf erlangte, daß die alten Begriffe der Rhetorik diskreditiert waren und fast hundert Jahre lang kein Rhetorikbuch mehr veröffentlicht wurde. Da aber gerade die Dichtung des 18. Jahrhunderts nicht auf Bilder verzichtete, sondern im Gegenteil voller visueller Bilder war, fehlte nun ein angemessener Terminus, um diese Bilder zu beschreiben. Eine Lücke, die nun gefüllt wurde von dem Begriff *image*, der Bilder bezeichnete, die durch Sprache in der Vorstellung des Rezipienten evoziert werden, um im nachhinein dieselben Gefühle wie die tatsächlichen Wahrnehmungen hervorzurufen. Möglich war dies, weil davon ausgegangen wurde, daß Gefühle und Wahrnehmungen als Bilder erinnert werden. Somit war ansatzweise auch schon die heutige Bandbreite der Definition vorhanden, denn die Begriffe *image* und *imagery* wurden von der englischen Literaturkritik des 18. Jahrhunderts auch zur Bezeichnung von Metaphern und Vergleichen herangezogen.¹⁰⁰ Die Hauptbedeutung lag allerdings weiterhin in einer möglichst lebhaften Beschreibung eines Bildes oder einer Situation, wobei das Bild Illustration oder Dekor der Idee war, die Ausgangspunkt eines jeden Gedichtes sein mußte – ein Verständnis von Bildersprache, das sich erst änderte, als in der Romantik das Bild zum Ausgangspunkt wurde, von dem aus sich eine Idee erschließen sollte.¹⁰¹

Seitdem bezeichnet der Begriff *imagery* sowohl ein einfaches, nach außen gerichtetes, die Sinne ansprechendes als auch ein nach innen gerichtetes,

⁹⁸ R. Frazer 150.

⁹⁹ R. Frazer 151-2: "To Hobbes, there were seven things which make a poem excellent, and the first two of these were perspicuity of language and perspicuity of style – i.e., the avoidance of figures."

¹⁰⁰ Der Begriff 'Image' wurde zum ersten Mal von Dryden im übertragenen Sinn benutzt, um Cowleys metaphorische Sprache zu analysieren, eine Anwendung, die sich jedoch nur langsam durchsetzte (R. Frazer 158).

¹⁰¹ Vgl. auch Day Lewis 58-9.

intellektuell anspruchsvolles, über sich hinausweisendes Bild.¹⁰² Geht man von dem lateinischen Wort *imago*, Bild, Schattenbild, Vorstellung, Kopie¹⁰³ aus, dann versteht sich der Begriff *image* als Abbild und Beschreibung der äußeren Gestalt einer Sache, Person oder Situation, zuweilen auch als Spiegelbild, und kann für sich stehen. Als man gegen Ende des 19. Jahrhunderts entdeckte, daß Menschen Bilder unterschiedlich wahrnehmen und behalten,¹⁰⁴ wurde die Bedeutung von *image* auf die anderen Sinne ausgeweitet und mit dem der Psychologie entlehnten Begriff *mental imagery* bezeichnet. Gemeint sind dabei neben den visuellen Bildern, bei denen Aussehen, Helligkeit, Klarheit, Farbe oder Bewegung wahrgenommen werden, auch Geräusche (*auditory imagination*), Gerüche (*olfactory imagination*), Geschmack (*gustatory imagination*), Fühlbares wie Berührungen, Temperatur, Oberflächen, körperliche Anspannung (*tactile imagination*) oder Bewegung (*kinesthetic imagination*) und Bilder der Bewegung, die nur gesehen oder gehört, aber nicht gefühlt werden (*kinetic imagination*). Da jeder Mensch anders denkt, ist diese sehr vom subjektiven Empfinden des Einzelnen abhängige Definition von *imagery* auch die heikelste. Während der eine Leser ein Gedicht eher visuell empfindet, mag der andere an ihm lautmalerische Qualitäten schätzen, welche der erste vielleicht gar nicht wahrnimmt.¹⁰⁵ Zusätzlich erschwert wird die Analyse der *mental imagery* durch die Verwendung synästhetischer Bilder, in denen mehrere Sinne gleichzeitig angesprochen werden.

Diese sinnlichen Qualitäten des literarischen Bildes werden leicht vernachlässigt, wenn *imagery* als Synonym für rhetorische Figuren verwendet wird, die sich dadurch auszeichnen, daß durch die im Gedicht genannte Analogie auf einer zweiten Ebene etwas anderes ausgedrückt oder zumindest mitausgedrückt wird. I.A. Richards folgend kann dabei zwischen *vehicle* und *tenor* unterschieden werden,¹⁰⁶ wobei *vehicle* und *tenor*, aber auch das durch die Verbindung dieser beiden geschaffene Gemeinsame, die Bedeutung (Richards nennt dies *meaning*), ein Bild sein kann; zumeist ist jedoch das Bild

¹⁰² Mitchell 557.

¹⁰³ Klein 367: "'image': L imago [...]: representation, likeness, picture, image, appearance, idea."

¹⁰⁴ Sir Francis Galton stellte 1880 fest, daß Menschen Bilder unterschiedlich wahrnehmen und behalten, und daß dabei nicht immer nur der Sehsinn angesprochen wird, sondern daß auch Gerüche oder Berührungen erinnert werden. Manche Menschen denken gar nicht in Bildern (Friedman, "Imagery" 560).

¹⁰⁵ Friedman, "Imagery" 560.

¹⁰⁶ Richards, *Philosophy*, 96-100; Friedman nennt die beiden Komponenten "*analogue*" und "*subject*" ("Imagery" 561).

Ausgangspunkt und damit *vehicle* der Analogie.¹⁰⁷ Da Sprache an sich metaphorisch ist – jedes Wort 'steht für etwas' – ist es darüber hinaus notwendig, zwischen der Metapher als "omnipresent principle of language"¹⁰⁸ und der *poetic metaphor* der Dichtung zu unterscheiden. *Poetic metaphor* wird in der englischen Literaturkritik zumeist gleichbedeutend mit *figure of speech* verwendet, ist also anders als in der deutschen Terminologie nicht auf die enge Definition einer Metapher als rhetorischer Figur beschränkt und kann beispielsweise auch zur Bezeichnung von Metonymien herangezogen werden. Das entscheidende Merkmal ist "the union of unlike things [...] such that the mind discovers unexpected relationships and comes upon an insight. [The emphasis] in poetic metaphor [...] is on the tension of both the similarities and dissimilarities between them."¹⁰⁹ Wie jedoch das Verhältnis zwischen *vehicle* und *tenor* in einer *poetic metaphor* auszusehen hat, wird zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich beantwortet, je nachdem, ob die Welt als Einheit oder Vielfalt wahrgenommen und verstanden wird: um besonders ausdrucksstark zu sein, wurden z.B., anders als in der Romantik, von den *Metaphysical Poets* oder den Imagisten Bilder verwandt, bei denen *vehicle* und *tenor* möglichst weit auseinanderlagen.

Die Funktionen der Bildersprache in einem Gedicht sind demnach die folgenden: Das Bild kann (1.) für sich stehen, "evidently divorced from any mental concept or intellectual content,"¹¹⁰ es kann (2.) als *mental image* beim Leser ein starkes Gefühl hervorrufen und dadurch auf die Bedeutung, die in dem Gedicht vermittelt werden soll, hinweisen und diese verstärken, wobei es (3.) auf der metaphorischen Ebene *vehicle* oder *tenor* sein und über sich hinausweisen kann auf eine Bedeutung, die ohne die Analogie so nicht zu greifen gewesen wäre. Es gibt Gedichte, die überwiegend anschaulich sind und Bilder einsetzen, bei denen vornehmlich sinnliche Qualitäten vermittelt werden. In anderen Gedichten dagegen müssen Bilder entschlüsselt werden, um die dahinterliegende Bedeutung zu verstehen. Zumeist – und das gilt auch für Frost und Eliot – liegen jedoch Kombinationen vor, in denen Anschaulichkeit und Bedeutsamkeit gleichermaßen eine Rolle spielen. Festzuhalten ist jedoch, daß beide Bedeutungen

¹⁰⁷ Friedman, "Imagery" 561.

¹⁰⁸ Richards in Wellek/Warren 196.

¹⁰⁹ Briggs 3-4, 6.

¹¹⁰ Daniel 5.

die Wahrnehmung der Dichter als Repräsentanten einer bestimmten Region oder Nation beeinflussen. So trägt z.B. Frosts Darstellung Neuenglands, die im kollektiven Bewußtsein der Region Neuengland und der Nation Amerika als repräsentativ anerkannt ist, dazu bei, Frost als neuengländischen Dichter wahrzunehmen, der mit Hilfe von Bildersprache Ideen wie den Frontier-Spirit oder Individualismus veranschaulicht, die als amerikanische Tugenden gelten.¹¹¹ Eliots Stadtlandschaften wurden dagegen als repräsentativ angesehen für ein aus amerikanischer Perspektive für ein vorwiegend städtisch geprägtes Europa.

2.4. Identität und Bildersprache

Bei den Definitionen von Bildersprache und Identität ergeben sich an zwei zentralen Punkten Überschneidungen. In der einfachsten Bedeutung bezeichnen beide Begriffe ein Abbild, eine Kopie, und signalisieren absolute Gleichheit, aber auch in der über sich hinausweisenden Bedeutung ähneln sich die Begriffe in zweierlei Hinsicht: Zum einen ist die Entschlüsselung eines Bildes niemals ganz abgeschlossen, sondern es handelt sich wie bei der Konstruktion von Identität um einen Prozeß, bei dem die Bedeutung des Bildes wie die Bestimmung von Identität in der Auseinandersetzung mit dem Anderen entsteht. Zum anderen ermöglicht die Entschlüsselung der Bildersprache ebenso wie die Bestimmung der eigenen Identität dem Leser, sich seiner selbst zu versichern und seinen Standort innerhalb der Welt zu bestimmen. Denn ebenso wie Identität letztlich das Resultat eines subjektiv ordnenden Geistes ist, sind auch Gedichte das Produkt des ordnenden Geistes des Dichters, der aus der Vielzahl der Bilder und Erinnerungen einzelne Elemente auswählt und diese so anordnet, daß sie ein logisches Ganzes ergeben:

Poets, it can be said, do not customarily strive for a mimetic re-presentation of the world as such, nor do they write fictions, taken in the usual sense. What they often do, I will suggest, is *rewrite* the world, and in such a way that we, the readers, may find ourselves in the position of learning or seeing or feeling something about it that might ordinarily have gone unnoticed or unexplicated. [P]oetry still retains a certain 'aboutness', a certain attempt to take our own understanding and appreciation of things – whether outer or inner – to a different, and indeed deeper, level than routine experience permits. In this sense [...] poetry represents an effort to depict that which is somehow realer than real, at least

¹¹¹ Z.B. "Lost in Heaven" und "Desert Places," in denen sich der Sprecher in der Auseinandersetzung mit der Natur definiert, oder "Build Soil," in dem er dem Gegenüber rät, sich auf sich selbst zu besinnen: "We're too unseparate. And going home / From company means coming to our senses."

as this latter term is usually understood: it is an effort to go beyond the exterior of things and thus to show, precisely through the revelatory power of language itself, that the world is always capable of being thought anew.¹¹²

Ebenso wie sich individuelle, regionale und nationale Identität aus vielen einzelnen Facetten zusammensetzt, konstituiert die Gesamtheit der in Gedichten verwendeten Bilder Bedeutung und ermöglicht somit Dichter und Leser, die Welt neu wahrzunehmen und sich ihr gegenüber zu positionieren. Dabei ergibt sich das Verständnis der *poetic metaphor*, der prozeßhaften Gestaltung von Identität gleich, erst aus der Auseinandersetzung des Lesers mit dem Bild:

A metaphor is an invitation to an activity, ending in an impossibility. (For you cannot *actually* think of something in terms of something else: any metaphor must break down somewhere.) It is the activity which matters, an activity which may often be a question, not of forming mental images, but of trying and failing to. [T]he *kind* of effort he [the reader] makes [...] is precisely the thing that the writer can control.¹¹³

Denn die Analyse der mentalen Bildersprache bleibt ebenso wie die Analyse rhetorischer Figuren bis zu einem gewissen Grad subjektiv, da der Dichter durch die verwendeten Bilder zwar den Gedankengang des Lesers lenken, aber nicht das Resultat dieses Gedankenganges kontrollieren kann, während es dem Leser letztlich versagt bleibt, die ursprüngliche Intention des Dichters mit allerletzter Sicherheit vollständig zu erfassen: "[N]o NED could tell us the precise overtones of a particular 'vehicle' to a certain man in a certain region in a certain year, and our knowledge of social and political currents would have to be unimaginable delicate."¹¹⁴ Bilder sind somit selbst in ihrer einfachsten Funktion weit mehr als dekorative Ornamente, da sie Struktur und damit die Aussage eines Gedichtes wesentlich bestimmen, weshalb René Wellek und Austin Warren Metapher, Symbol und Mythos zu Recht als "zentrale poetische Struktur" bezeichnen.¹¹⁵ Und auch Day Lewis kommt der Auffassung von Frost und Eliot nahe, wenn er das Bild zum Zentrum und zur Konstante von Dichtung erklärt:

[T]he image is the constant in all poetry, and every poem is itself an image. Trends come and go, diction alters, metrical fashions change, even the elemental subject-matter may change almost out of recognition; but metaphor remains, the life-principle of poetry, the poet's chief test and glory.¹¹⁶

¹¹² Freeman, *Rewriting the Self* 222.

¹¹³ Furbank 9-10.

¹¹⁴ Furbank 57.

¹¹⁵ Wellek/Warren 186.

¹¹⁶ Day Lewis 17. Dessen ungeachtet gibt es auch Dichtung, die ohne Bilder auskommt, vgl. Beaty/Matchett 179-80.

2.5. Bildersprache bei Robert Frost und T.S. Eliot

"Education by poetry is education by metaphor" (719) – dies ist Frosts These, die er 1930 in einer Rede vor dem *Amherst Alumni Council* vertritt und erläutert: Seiner Meinung nach ist Bildung ohne die Beschäftigung und Auseinandersetzung mit Dichtung unmöglich, da nur diese die Menschen darin schult, ihren "crude enthusiasm that you get uneducated by poetry, outside of poetry" (719) durch den Intellekt gefiltert wahrzunehmen und zu beurteilen. Dichtung fungiert dabei als "prism of the intellect" (719), und Frost läßt keinen Zweifel daran, daß dieses "Prisma" nichts anderes ist als die aller Kommunikation innewohnende *metaphor*,¹¹⁷ das Denken und Sprechen in sprachlichen Bildern, mit deren Hilfe Menschen versuchen, ihre Gedanken zu verdeutlichen und zu veranschaulichen:

Poetry begins in trivial metaphors, pretty metaphors, 'grace' metaphors, and goes on to the profoundest thinking that we have. Poetry provides the one permissible way of saying one thing and meaning another. People say, 'Why don't you say what you mean?' We never do that, do we, being all of us too much poets. We like to talk in parables and in hints and in indirections [...]. I have wanted in late years to go further and further in making metaphor the whole of thinking. [A]ll thinking, [...] is metaphorical [...].¹¹⁸

Überzeugt, daß menschliche Wahrnehmung immer mittels Analogiebildungen erfolgt, sind die in Frosts Gedichten durch Bilder suggerierten Analogien Hauptbedeutungsträger, durch die Leser zu einer "clarification of life"¹¹⁹ gelangen können: Dies ist möglich, weil Frost wie viele seiner Zeitgenossen die ihn umgebende Welt als Chaos empfindet, das es dem Individuum fast unmöglich macht, in ihr geordnete Strukturen wahrzunehmen. Ihm als Dichter ist es jedoch vergönnt, das Chaos als Rohmaterial anzusehen, dem er in seinen Gedichten Form verleihen kann – wenn auch nur bedingt, da jede Metapher irgendwo an ihre Grenzen stößt.¹²⁰ Wo andere nur noch emotional reagieren können, verlangt Frost deshalb vom Dichter erhöhte Sensibilität,¹²¹ um im Chaos der Emotionen *metaphors* entdecken zu können, mit deren Hilfe er seinen Lesern ermöglicht, in

¹¹⁷ Der Begriff bleibt unübersetzt, da Frost mit ihm nicht nur die *poetic metaphor* beschreibt, sondern das Denken und Sprechen in Bildern und Analogien mitverstanden wissen will.

¹¹⁸ Frost, "Education by Poetry" (1930), *Collected Poems* 719-20.

¹¹⁹ Frost, "The Figure a Poem Makes" (1939), *Collected Poems* 777.

¹²⁰ Frost, *Selected Letters* 465. Vgl. auch Thompson, *Fire and Ice* 21: "Form [...] may be said to be the most important characteristic which Frost finds essential to poetry in any age."

¹²¹ Frost, *Selected Letters* 418: "The artist, the poet, might be expected to be the most aware of such assurance [derived from formgiving], but it is really everybody's sanity to feel it and live by it."

der sie umgebenden Welt ebenfalls Strukturen zu erkennen.¹²² Dabei zeichnet sich eine gelungene *metaphor* dadurch aus, daß sie durch eine eindringliche Analogie neue Einsichten zu vermitteln vermag:

[The figure a poem makes] ends in a clarification of life – not necessarily a great clarification [...], but in a momentary stay against confusion.¹²³

Da auch eine strukturgebende Analogie dem Chaos nur einen Augenblick lang Einhalt gebieten kann – schließlich ist jede Analogie irgendwann nicht mehr schlüssig und "bricht" – ist sie selbst eine *metaphor* für die Notwendigkeit, Identität immer wieder neu zu definieren. Nicht nur Dichter sollten deshalb eine möglichst stabile Balance zwischen Aussage und Bild zu konstruieren suchen, sondern auch Leser müssen, wie Frost in "Education by Poetry" darlegt, anhand von Dichtung lernen, was einer *metaphor* abverlangt werden kann:¹²⁴

All metaphor breaks down somewhere. That is the beauty of it. It is touch and go with the metaphor, and until you have lived with it long enough you don't know when it is going. You don't know how much you can get out of it and when it will cease to yield. It is a very living thing. It is as life itself.¹²⁵

So wie das Leben sich ständig verändert, so bestimmt und verändert der Dichter ebenso wie der Rezipient die Bedeutungen der *metaphor*, weshalb sich der Leser einer Interpretation immer nur annähern und diese nie absolut setzen kann.¹²⁶ Auch in seinen Prosatexten sucht sich Frost ähnlich unangreifbar zu machen, indem er mit Hilfe von Konjunktiven oder kleinen Einschüben bewußt vage bleibt und auf diese Weise in seinen Selbstaussagen dieselbe Mehrdeutigkeit anlegt, die er an Dichtung so schätzt:

[T]here are many other things I have found myself saying about poetry, but the chiefest of these is that it is metaphor, saying one thing and meaning another, saying one thing in terms of another, the pleasure of ulteriority. Poetry is simply made of metaphor. [...] Every poem is a new metaphor inside or it is nothing. And there is a sense in which all poems are the same old metaphor always.¹²⁷

¹²² "Education by poetry is education by metaphor. [...] There is the enthusiasm like a blinding light, or the enthusiasm of the deafening shout, the crude enthusiasm that you get uneducated by poetry, outside of poetry. It is exemplified in what I might call 'sunset raving.' [...] But the enthusiasm I mean is taken through the prism of the intellect and spread on the screen [...]. I would be willing to throw away everything else but that: enthusiasm tamed by metaphor (Frost, "Education by Poetry" (1930), *Collected Poems* 719). Vgl. auch Potter 165; R. Cook, *Dimensions* 60; Greiner 1: 374-5.

¹²³ Frost, "The Figure a Poem Makes" (1939), *Collected Poems* 777.

¹²⁴ R. Cook, "Frost on Frost" 64.

¹²⁵ Frost, "Education by Poetry" (1930), *Collected Poems* 723.

¹²⁶ Vielleicht ist dies auch der Grund, warum Frost nur widerwillig die Interpretation seines Lebens Biographen überlassen möchte: Gerade weil er das Leben als *metaphor* begreift, müssen alle Versuche, seine Person adäquat zu beschreiben, Annäherungen an sein Ich bleiben und berauben ihn der Möglichkeit, sich selbst situationsabhängig immer wieder neu zu konstruieren.

¹²⁷ Frost, "The Constant Symbol" (1946), *Collected Poems* 786.

Konsequent weigert er sich, die von ihm sorgsam konstruierten "relational binary oppositions"¹²⁸ aufzulösen und dem Leser zu sagen, wie dieser ein Gedicht interpretieren soll: "What do you want me to do, say it again in different and less good words?"¹²⁹ Allerdings erwartet er von aufmerksamen und im Deuten von Metaphern erfahrenen Lesern, daß sie ein Gespür dafür haben, ob ein Gedicht eine oder mehrere Bedeutungsebenen hat, und daß sie diese zu deuten wissen.¹³⁰

Nicht überraschend bei einem Dichter, der mit dem führenden Imagisten Ezra Pound eng zusammenarbeitet¹³¹ und an den *Metaphysical Poets* die Art schätzt, wie diese in ihren Gedichten unterschiedliche Bilder zu einem Ganzen zusammenfügen,¹³² der die "visual imagination" eines Dante preist¹³³ und sich schon früh mit dem Werk der Symbolisten auseinandersetzt,¹³⁴ hält auch Eliot Bildersprache für das Fundament, auf dem Gedichte ruhen:

The work of poetry is often said to be performed by the use of images: by a cumulative succession of images each fusing with the next: or by the rapid and unexpected combination of images apparently unrelated, which have their relationship enforced upon them by the mind of the author. This appears to be true.¹³⁵

Eliot ordnet jedoch nicht, so wie Frost, die Idee der Analogie unter,¹³⁶ sondern betont den ordnenden Geist des Dichters, der sich der Bildersprache bewußt

¹²⁸ Rotella, "Synonymous" 241.

¹²⁹ Frost, *Selected Prose* 9. Vgl. auch "Introduction to E.A. Robinson's 'King Jasper'" (1935), in der Frost Leser kritisiert, die dem Gedicht mit der Mehrdeutigkeit auch das Herz aus der Brust reißen: "He [the reader] wanted the heart out of his [the poet's] mystery. He was the friend who stands at the end of the poem ready in waiting to catch you by both hands with enthusiasm and drag you off your balance over the last punctuation mark into more than you meant to say. 'I understand the poem all right, but please tell me what is behind it.' Such presumption needs to be twinkled at and baffled. The answer must be, 'If I had wanted you to know, I should have told you in the poem.'" (*Collected Poems* 745). Dieser Mehrdeutigkeit entgegengesetzt ist Frosts Überzeugung, daß er dem Leser exakt vorgeben könne, wie er das Gedicht zu lesen – und damit auch zu interpretieren habe: "A sentence *must* convey a meaning by tone of voice and it must be the particular meaning the writer intended. The reader must have no choice in the matter. The tone of voice and its meaning must be black and white on the page" (Frost, *Selected Letters* 204).

¹³⁰ Thompson, *Fire and Ice* 40.

¹³¹ Eliot war Mitglied des Ezra Pound umgebenden literarischen Kreises, wenn er auch niemals einem der imagistischen Zirkel angehörte und wohl auch Vorbehalte gegen deren dogmatische Ideen hatte (Frank, "Bild" 174, 191; Scofield 39).

¹³² Eliot, "The Metaphysical Poets" (1921) *Selected Essays* 283.

¹³³ Eliot, "Dante" (1929), *Selected Essays* 243.

¹³⁴ Mit den Symbolisten hatte sich Eliot bereits 1908 eingehend befaßt, nachdem er durch Arthur Symons' Buch *The Symbolist Movement in Literature* (1899) auf Autoren wie Baudelaire, Mallarmé oder Laforgue aufmerksam geworden war (Scofield 169).

¹³⁵ Eliot, "Prose and Verse," *Chapbook*, XXII, (April 1921), 7, zit. in Rajnath 152.

¹³⁶ "It is misleading, of course, to speak of the material as creating or imposing its own form: what happens is a simultaneous development of form and material; for the form affects the material at every stage; and perhaps all the material does is to repeat 'not that! not that!' in the face of each unsuccessful attempt at formal organization; and finally the material is identified with its form" (Eliot, "Three Voices" (1953), *On Poetry* 101).

bedient. So wie Frost in "Education by Poetry" Dichtung als "enthusiasm tamed by metaphor" beschreibt (719), erläutert Eliot in dem Essay "Tradition and the Individual Talent" (1919), daß Dichtung dem Dichter ermöglicht, den von ihm oft als Belastung empfundenen subjektiven, 'rohen' Emotionen¹³⁷ zu entfliehen: "Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion [...]"¹³⁸ Im Gedicht selbst begegnen dem Rezipienten diese Emotionen nur noch als gestaltete und objektivierte Kunstemotionen,¹³⁹ welche – unabhängig vom Dichter selbst – vom Leser verstanden werden können:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.¹⁴⁰

Auch wenn Kritiker häufig den kommunikativen Aspekt des *objective correlative* betonen,¹⁴¹ dient es in erster Linie der Selbsterkenntnis des Dichters und ist erst in zweiter Linie Mittel der Kommunikation.¹⁴² Eine Überzeugung, die Eliot auch noch drei Jahrzehnte später vertritt, wenn er in "The Three Voices of Poetry"

¹³⁷ Eliot verwendet die Begriffe "emotion" und "feeling" in unterschiedlichen Zusammenhängen mit unterschiedlichen Bedeutungen: "Emotion" kann bei ihm für das rohe, ungeformte Gefühl stehen, daß der Dichter fast als Belastung empfindet und dessen er sich in Form des Gedichtes entledigen möchte: "He [the poet] is oppressed by a burden which he must bring to birth in order to obtain relief. Or, to change the figure of speech, he is haunted by a demon, a demon against which he feels powerless, because in its first manifestation it has no face, no name, nothing; and the words, the poem he makes, are a kind of form of exorcism of this demon" (Eliot, "Three Voices" (1953), *On Poetry* 98); Es steht aber auch für das bereits im Gedicht verarbeitete, gestaltete Gefühl, das Eliot manchmal mit dem Begriff "feeling" zu fassen sucht: "The business of the poet is not to find new emotions, but to use the ordinary ones and, in working them up into poetry, to express feelings which are not in actual emotions at all" (Eliot, "Tradition and the Individual Talent" (1919), *Selected Essays* 21). Verwirrung entsteht dadurch, daß Eliot "feeling" auch als Bezeichnung der subjektiven Empfindungen verwendet, mit deren Hilfe er dem Leser rohe, ungeformte "emotion" als gestaltete Kunstemotion zu vermitteln sucht: "It [the effect of a work of art, i.e. the poem] may be formed out of one emotion, or may be a combination of several; and various feelings, inhering for the writer in particular words or phrases or images, may be added to compose the final result. Or great poetry may be made without the direct use of any emotion whatever: composed out of feelings solely" (Eliot, "Tradition and the Individual Talent" (1919), *Selected Essays* 18). Für eine Zusammenfassung des unterschiedlichen Gebrauchs der Begriffe "emotion" und "feeling" siehe Frank, *Sehnsucht* 174-5, und Rajnath 153-4.

¹³⁸ Eliot, "Tradition and the Individual Talent" (1919), *Selected Essays* 21.

¹³⁹ Eliot bezeichnet die allein im Gedicht begründete Empfindung als "*significant emotion*" ("Tradition and the Individual Talent" (1919), *Selected Essays* 22), was Frank als "Kunstemotion" übersetzt, um die konstruierte Qualität des nunmehr kraft des Autors veränderten ursprünglichen Gefühls zu betonen (*Sehnsucht* 174).

¹⁴⁰ Eliot, "Hamlet" (1919), *Selected Essays* 145.

¹⁴¹ Z.B. Rees 264; Dwivedi 15.

¹⁴² Frank, "T.S. Eliot's 'objective correlative'" 314. Die Ambivalenz der Formel vom "objektiven Korrelat" fasst Frank in *Sehnsucht* zusammen und stellt fest: "Für Eliot ist Dichtung autokarthartisches Mittel der Selbsterkenntnis. [...] Was den Leser angeht, so ist das Problem der poetischen Kommunikation in ihr zwar angelegt, aber keinesfalls so eindeutig ausgeführt, wie gemeinhin angenommen wird" (185).

(1953) zwischen der ersten Stimme als der Stimme des Dichters, der zu sich selbst oder zu niemandem spricht, und der zweiten Stimme, die sich an den Zuhörer wendet, unterscheidet:¹⁴³ Zunächst gehe es dem Dichter um sich selbst, erst danach darum zu kommunizieren:

He [the poet] does not know what he has to say until he has said it; and in the effort to say it he is not concerned with making other people understand anything. He is not concerned, at this stage, with other people at all [...]. He is not concerned whether anybody else will ever listen to them or not, or whether anybody else will ever understand them if he does.¹⁴⁴

Anders als Frost ist es Eliot kein Anliegen, dem Leser eine neue Sichtweise der Welt zu vermitteln, und da, wie bereits erwähnt, die ursprüngliche Emotion dem Leser nur in ihrer bereinigten Form als Kunstemotion begegnet und darüber hinaus von jedem Leser unterschiedlich wahrgenommen wird, bezweifelt Eliot, daß der Dichter mit Hilfe von Gedichten direkt mit dem Leser kommunizieren könne:

If poetry is a form of 'communication', yet that which is to be communicated is the poem itself, and only incidentally the experience and the thought which have gone into it. The poem's existence is somewhere between the writer and the reader; it has a reality which is not simply the reality of what a writer is trying to 'express', or of his experience of writing it, or of the experience of the reader or of the writer as reader.¹⁴⁵

Daß jeder Dichter natürlich ein Interesse daran hat, dem Leser etwas mitzuteilen, versteht sich dabei von selbst: "If the poem were exclusively for the author, it would be a poem in a private and unknown language; and the poem which was a poem only for the author would not be a poem at all."¹⁴⁶ Aber auch das *objective correlative* versetzt Leser nicht in die Lage, die den poetischen Impuls auslösende Emotion des Dichters nachzuvollziehen. Es ist und bleibt eine Formel, die es in erster Linie dem Dichter ermöglicht, ungeformte, subjektive Emotion zu objektivieren und damit bewußt wahrzunehmen und zu verstehen. Erst nachdem der Dichter für sich selbst Klarheit gewonnen hat,¹⁴⁷ kann er sich so ausdrücken, daß das Gedicht auch für den Leser eine Möglichkeit ist, die Welt und sich selbst neu wahrzunehmen und zu erkennen:

¹⁴³ Eliot, "Three Voices" (1953), *On Poetry* 89.

¹⁴⁴ Eliot, "Three Voices" (1953), *On Poetry* 98.

¹⁴⁵ Eliot, *Use of Poetry* (1933) 30.

¹⁴⁶ Eliot, "Three Voices" (1953), *On Poetry*, 100.

¹⁴⁷ "What I am maintaining is, that the first effort of the poet should be to achieve clarity for himself, to assure himself that the poem is the right outcome of the process that has taken place. The most bungling form of obscurity is that of the poet who has not been able to express himself to himself; the shoddiest form is found when the poet is trying to persuade himself that he has something to say when he hasn't" (Eliot, "Three Voices" (1953), *On Poetry* 99).

[Poetry] may help to break up the conventional modes of perception and valuation which are perpetually forming, and make people see the world afresh, or some new part of it. It may make us from time to time a little more aware of the deeper, unnamed feelings which form the substratum of our being, to which we rarely penetrate; for our lives are mostly a constant evasion of ourselves, and an evasion of the visible and sensible world.¹⁴⁸

Ganz explizit sagt Eliot hier, daß er Dichtung als Weg zu sich selbst betrachtet, die Dichter und Leser, wenn auch auf unterschiedliche Weise, zwingt, die eigene Identität zu ergründen. Wenn darüber hinaus Gedichte, wie Eliot behauptet, Menschen mit sich selbst und der sie umgebenden sinnlichen Welt konfrontieren, so wird darin wieder offenbar, daß sich Identität in der Tat in der Auseinandersetzung mit dem Anderen konstituiert.

Beide Dichter konstruieren somit in ihren Gedichten eine Ordnung, die in dem sie umgebenden Chaos so nicht existiert. Auch Frost räumt dies ein, wenn er zugibt, daß jede Metapher irgendwann bricht – und im übertragenen Sinn dem Chaos nicht länger standhalten kann. Mit der Formulierung "a momentary stay against confusion" verweist er auf die Vergänglichkeit der in Form des Gedichts konstruierten Ordnung und bestätigt damit die eingangs aufgestellte These, daß Identität ständig neu konstruiert wird.

2.5.1. Frosts Naturlandschaften

Wie Eliot lehnt Frost die Idee vom inhärent poetischen Bild ab und geht davon aus, daß jedes Bild und jede Idee Material für Dichtung sein könne.¹⁴⁹ Entscheidend sei nur, ob der Dichter sorgfältig eine der Emotion entsprechende *metaphor* auswählt, damit aufmerksame Leser die Analogie und die dahinterliegenden Bedeutungsebenen erfassen können:¹⁵⁰ "[...] the perfection of the poem arises out of the poet's pleasure in discovering words, images, metaphors, phrases, 'native to the grain' of the emotion, the thought, the situation."¹⁵¹ Gerade einfache, auf den ersten Blick verständliche Bilder und überraschende Analogien seien laut Frost hervorragend geeignet, den Leser dafür zu interessieren, beim genaueren Lesen die zweite oder dritte Bedeutungsebene zu entdecken. Da Frost dem Leser eine neue Sichtweise offenbaren will, bemüht er

¹⁴⁸ Eliot, *Use of Poetry* (1933) 155.

¹⁴⁹ Thompson, *Fire and Ice* 52.

¹⁵⁰ Vgl. Thompson, *Fire and Ice* 54.

¹⁵¹ Thompson, *Fire and Ice* 33.

sich zwar um Originalität der *poetic metaphor*,¹⁵² sucht aber zugleich den Gebrauch privater Bilder zu meiden, da diese, ebenso wie abstruse, für den Normalleser unverständliche Bilder, zu denen Frost auch die Bilder Eliots zählt, die Kommunikation zwischen Dichter und Leser verhinderten.¹⁵³

Davon überzeugt, daß bedeutsame Bilder in ausreichender Menge in der Natur zu finden seien, handelt es sich bei den von Frost in seinen Gedichten geschaffenen Landschaften zumeist um Naturlandschaften.¹⁵⁴

Monotony? Have we not always had the same stars and the same sky above us, changing only in its shades of blue and gray and purple black? And who shall say that such themes are exhausted? Have we not always had love and passion, war and peace, summer and winter and spring and fall with us? And are these things unable longer to impel us to spiritual variations? [...]

Look at the sea. Where in all the world is there anything more monotonous – sky, water, wind, and a few boats perhaps? Yet, consider the literature that has come from the ocean, its mass, its kind, and its infinite variety. The very monotony of the sea has driven man in upon himself. Finding no variation in nature, he sought and found it in himself. That is why all our science, all our so-called civilization – our standardization, if you will – need never give the poet pause.¹⁵⁵

Frosts Naturlandschaften dienen ihm als eine "constant metaphor"¹⁵⁶ für die Grundfragen des Lebens, mit denen er aufmerksame Leser unter der scheinbar einfachen Oberfläche seiner Gedichte konfrontiert.¹⁵⁷ Liebe, Haß, aber auch die Suche nach der eigenen Identität sind Themen, mit denen sich die Menschheit seit jeher auseinandersetzt. Jedem vertraute Bilder bieten deshalb die beste Möglichkeit, sich dem Leser verständlich zu machen¹⁵⁸ und ermöglichen zugleich

¹⁵² Isaacs 79; R. Cook, *Dimensions* 99.

¹⁵³ Greiner 1: 377, 374; Thompson, *Fire and Ice* 53.

¹⁵⁴ Gedichte, in denen sich Frost mit aktuellen politischen und wirtschaftlichen Problemen befaßt, wurden von der Literaturkritik häufig als minderwertig abgeurteilt, wie z.B. von Mordecai Marcus, der die Spätgedichte ("U.S. 1946 King's X", "Why Wait for Science" oder "The Planners"), in denen Frost die Politik nach dem Zweiten Weltkrieg kritisiert, wie folgt kommentiert: "Frost seizes intellectual subjects directly and writes sarcastic poems about science [and the political scene]. He thereby abandons his power to create numinous scenes and gently haunting ambiguities [...]" (18).

¹⁵⁵ Frost in Shoenfield 77.

¹⁵⁶ Barry 127; vgl. auch Lynen 162.

¹⁵⁷ Cole in Francis, "On Robert Frost" 240: "You think you are walking in a summer wood, contemplating a rain water pool, or looking at a flower. Then in an instant you find yourself confronted by the ultimate realities of life and death."

¹⁵⁸ Vgl. Stanlis 3:198: Auf die Frage, ob Eliots mythologischer Symbolismus nicht besser geeignet sei, das Wesen der modernen Welt einzufangen, antwortete Frost: "Nature and the country were common and necessary to all ages [...] and provided the images and metaphors by which the age could live." Siehe auch Gerber, *Frost* 138: "What appears to be an avoidance of basic themes is [...] a calculated reluctance to deal with purely topical subject matter."

einen Verortung innerhalb (literarischer) Traditionen.¹⁵⁹ Die von Frost in seinen Gedichten abgebildeten Naturlandschaften erleichtern dem Leser den unmittelbaren Zugang zum Gedicht, der in ihnen vertraute Szenen wiederzuerkennen meint, und sie bestätigen und verstärken damit die Idee von Amerika als einer Nation, die sich seit der Zeit der Unabhängigkeitserklärung als *nature's nation* begreift, als Thomas Jefferson in seinen *Notes on Virginia* eine Zivilisation ohne Städte postulierte und in einem Brief an James Madison das Wachsen der Städte gleichsetzte mit dem Wachsen der Korruption.¹⁶⁰

Die vielen in Frosts Gedichten verwendeten Gegensatzpaare wie z.B. Angst und Liebe, Glauben und Vernunft oder auch Isolation und Kommunikation,¹⁶¹ zeigen dabei, daß sich Identität am ehesten in Grenzsituationen bestimmen läßt, weshalb auch die den Bereichen der Astronomie, Geographie, Botanik und Zoologie entnommenen Naturbilder¹⁶² häufig in Gegensatzpaaren angeordnet sind: Sterne und dunkle Wälder, Licht und Dunkel, Himmel und Erde, Schnee, Eis, Frost und Wasser, Wege und Mauern, abgelegene Häuser in weiter Natur, und immer wieder die Konfrontation des Individuums mit der ihn umgebende Tier-, Blumen- und Insektenwelt. Herbst- und Winterbilder machen ungefähr ein Drittel der Frostschen Gedichte aus, häufig finden sich auch jahreszeitliche End- und Übergangsstufen:¹⁶³ Während der Frühling den Winter ablöst und bald schon dem Sommer weichen muß ("Spring Pools", "Nothing Gold Can Stay"), ist der Frostsche Sommer oft ein Spätsommer und damit die Vorstufe zum Herbst ("After Apple Picking"). Der ewige Kreislauf der Jahreszeiten und die Unendlichkeit der Natur lassen den einzelnen Menschen klein und unbedeutend erscheinen,¹⁶⁴ und die stets wiederkehrende Frage, ob die eigene Existenz Teil eines größeren Plans sein könne und die Schöpfung

¹⁵⁹ Frost selbst stellt sich mit seinen Naturlandschaften in die Tradition des von ihm geschätzten William Wordsworth, welcher im Vorwort zur zweiten Ausgabe seiner *Lyrical Ballads* die "lazy, passive modern imagination" als "quintessentially urban" brandmarkt (Brand, *Spectator* 4). Donald J. Greiner faßt in *Robert Frost: The Poet and His Critics* die wesentlichen Vergleichspunkte zwischen beiden Dichtern zusammen (142-150).

¹⁶⁰ Brand, *Spectator* 64; Vgl. auch Bremer 49-50.

¹⁶¹ Thompson, "Robert Frost" 33; Isaacs 65.

¹⁶² Isaacs 73.

¹⁶³ Moynihan 348. Nina Bayms Interpretation, die in Frosts Wintergedichten keine Möglichkeit des Neuanfangs zu erkennen glaubt (714), widersprechen Gedichte wie "The Onset," oder "A Hillside Thaw," in denen die Schneeschmelze das sichere Ende des Winters ankündigt.

¹⁶⁴ Vgl. Barry 12; Gerber, *Frost* 139.

überhaupt einen Sinn habe,¹⁶⁵ bleibt in Frosts Dichtung unbeantwortet: "If design govern in a thing so small" ("Design"). Jeder Versuch, in der Natur Antworten auf die Fragen des Lebens zu finden, ist vergeblich ("The Road Not Taken"),¹⁶⁶ und jede vermeintliche Antwort erweist sich letztlich als vom Menschen in die Natur hineinprojiziertes Wunschdenken ("The Most of It"). Während in der Romantik die Natur als Spiegelbild des seelischen Zustandes des Menschen interpretiert wurde, entlarvt Frost diese Sichtweise als menschliches Wunschdenken, das sich nicht damit abfinden kann, daß die Natur keine Antworten gibt.¹⁶⁷ Als Beispiel mag eine Szene aus "The Wood-Pile" dienen:

A small bird flew before me. He was careful
To put a tree between us when he lighted,
And say no word to tell me who he was
Who was so foolish as to think what *he* thought.
(Z. 10-13)

Obwohl der Sprecher einsieht, daß er mitnichten die Gedanken des kleinen Vogels lesen kann, fährt er in der nächsten Zeile fort: "He thought that I was after him for a feather – ." Denn Frosts *personae* verzweifeln nicht an der Sprachlosigkeit ihres Gegenübers,¹⁶⁸ sondern versuchen immer wieder, den Sinn des Lebens in der Natur zu erkennen ("Neither Out Far Nor In Deep"), und denken sich notfalls einen Sinn hinein ("Mending Wall"). Um überleben zu können, stellen sie sich den schließlich den Ungewißheiten des Lebens und treffen – auch ohne in der Natur Hinweise zu finden – ihre Entscheidungen selbständig¹⁶⁹ ("The Road Not Taken"). Wer sich dagegen nicht mit der eigenen Vergänglichkeit und der möglichen Sinnlosigkeit des Lebens abfinden kann,¹⁷⁰ zerbricht ("Home Burial"):

[Humans] must accept their limitations and yet somehow strive for the infinite or at least for brief manifestations of it. Chaos exists all around them, but they must cooperate with whatever holds it back. Frost finds no final answers but never yields his posture of quest and affirmative [...].¹⁷¹

¹⁶⁵ Vgl. Barry 101: "[Robert Frost had] taken the step beyond romantic awareness of personal despair to contemplate the possibility of cosmic meaninglessness."

¹⁶⁶ Vgl. Elmen 48; C. Brooks, "Frost and Nature" 3.

¹⁶⁷ Vgl. Coale 1: 97.

¹⁶⁸ Vgl. Lynen 167: "[Frost] can accept nature as the limited, purely physical world, which science depicts and yet place it within a larger context which includes the realities of purpose, feeling, and value."

¹⁶⁹ Vgl. Rockas 5.

¹⁷⁰ Vgl. Gerber, *Frost* 139ff.; Dabney 12: "The necessity and difficulty in accepting mortality and human limitation is the poet's theme."

¹⁷¹ Marcus 20.

Der Mensch wird von Frost in seinen Gedichten aber nicht nur in der Auseinandersetzung mit der Natur, sondern auch im Verhältnis zu anderen Menschen definiert,¹⁷² denn nur zusammen können Menschen gegen die übermächtige Natur bestehen und nur im Verhältnis zueinander den Sinn des Lebens finden können: "'Man work together,' I told him from the heart, / 'Whether they work together or apart.'" ¹⁷³ Dennoch stehen die Personen in Frosts Gedichten der Natur meistens allein gegenüber: So zögert der Sprecher in "Storm Fear" seinen vielleicht ebenfalls wachliegenden Partner anzusprechen und seine Sorgen mit ihm zu teilen, obwohl das Personalpronomen "us" die Möglichkeit andeutet, Stärke aus der Gemeinschaft gewinnen zu können: "Those of *us* not asleep subdued [...]" (Z. 11). Da er sich selbst isoliert ("*I* count *our* strength" (Z. 9) und "*my* heart owns a doubt" (Z. 16) [meine Hervorhebungen]), glaubt er nicht daran, daß seine Familie den durch den Sturm symbolisierten Gefahren des Lebens standhalten könne: "And *my* heart owns a doubt / Whether 'tis in *us* to arise with day / And save *ourselves* unaided" (Z. 16-18).

Die Mehrdeutigkeit, die Robert Frost an visuellen Bildern so schätzt, wird modifiziert durch Lautbilder, die er mit den verschiedensten Namen zu greifen sucht: "sentence-sounds" oder "sound of sense,"¹⁷⁴ "audile (or audial) imagination,"¹⁷⁵ oder "sound-posture."¹⁷⁶ Da seiner Meinung nach Angehörige einer Sprachgemeinschaft aufgrund ihrer gemeinsamen Kultur in der Lage sind, auch ohne den eigentlichen Sinn der Worte verstanden zu haben, Stimmungen und Situationen allein durch den Tonfall der gesprochenen Sprache richtig einzuschätzen, könnten diese Lautbilder Leser unmittelbarer als visuelle Bilder erreichen.¹⁷⁷

¹⁷² Vgl. Squires 60, 76. Laut Lynen ist dies sogar der wesentliche Unterschied zwischen Wordsworths und Frosts Dichtung: Während Wordsworths *personae* Auseinandersetzung mit der Natur ein stark individuelles Erlebnis erfahren, sei Frosts Regionalismus stärker durch die lokale Gemeinschaft geprägt, in die seine Sprecher eingebettet seien (130).

¹⁷³ "The Tuft of Flowers," vgl. auch "The Death of the Hired Man."

¹⁷⁴ Frost, *Selected Letters* 159.

¹⁷⁵ Frost, *Selected Letters* 80.

¹⁷⁶ Frost, *Interviews* 6.

¹⁷⁷ Für Frost ist die "hearing imagination" genauso wichtig oder sogar wichtiger als die "seeing imagination" (Frost, *Selected Letters* 130); das Bild für das Ohr genauso real wie das Bild für das Auge: "[Sentence tones] are as definitely things as any image of sight." (Frost, *Selected Letters* 191). Wie wichtig Frost der "sound of sense" war, zeigt seine Antwort auf die Frage, warum er Gedichte schreibe: "To see if I can make them *sound* all different" (Frost in R. Cook, *Dimensions* 65).

There are only three things, after all, that a poem must reach: the eye, the ear, and what we may call the heart or the mind. It is the most important of all to reach the heart of the reader. And the surest way to reach the heart is through the ear. The visual images thrown up by a poem are important, but it is more important still to choose and arrange words in a sequence so as virtually to control the intonations and pauses of the reader's voice. By the arrangement and choice of words on the part of the poet, the effects of humor, pathos, hysteria, anger, and, in fact, all effects, can be indicated and obtained.¹⁷⁸

Dem Dichter kommt hier die Aufgabe zu, dem Leser Hinweise zu geben, wie ein Gedicht gelesen werden muß. Frost erreicht dies durch die Wortstellung und dadurch, daß er in seinen Gedichten "speech words,"¹⁷⁹ d.h. Wörter, die dem Leser in seiner normalen Umgangssprache geläufig sind, verwendet; wobei er sich wie bei der Auswahl der visuellen Bilder um Originalität bemüht und versucht, "to make poetry out of tones that [...] are not usually regarded as poetical. [T]o catch sentence tones that haven't been brought to book."¹⁸⁰ Der Leser wiederum sollte versuchen, das Gedicht 'mit den Ohren zu lesen,'¹⁸¹ um so die Stimmung des Dichters nachzuempfinden und damit die Aussage des Gedichtes eindeutig zu erfassen: "a sentence is not interesting merely in conveying a meaning of words [...]. [I]t must convey a meaning by sound."¹⁸² Da der *sound of sense* eine Aussage allein durch die Intonation in ihr Gegenteil verkehren kann,¹⁸³ ist er (1.) in lyrischen Gedichten wesentlicher Bedeutungsträger und charakterisiert (2.) in dramatischen Gedichten Personen allein durch ihre unterschiedliche Sprechweise,¹⁸⁴ wodurch er (3.) eine Verbindung herstellt zwischen der dargestellten Region und dem mit der Diktion einer bestimmten Region vertrauten Leser. Dieser kann, noch bevor das visuelle Bild erkannt oder die Bedeutungen des Gedichts erfasst sind, die Region wiedererkennen (Erinnerung) und ihr gegenüber Stellung beziehen. Dabei wird er sich, je nachdem, ob er der dargestellten Region und ihren Menschen positiv oder negativ gegenübersteht, als Teil der beschriebenen Welt wahrnehmen (Integration) oder sich von ihr abgrenzen (Abgrenzung).

¹⁷⁸ Frost in "A Poet on the Campus of the University of Michigan" in *Detroit News*, Nov 27, 1921, zit. in Newdick 297.

¹⁷⁹ Frost in R. Cook, "Frost on Frost" 70: "I don't want any words that are not my speech words; I don't want mere dictionary words."

¹⁸⁰ Frost, *Selected Letters* 191.

¹⁸¹ Frost in R. Cook, "Frost on Frost" 69: "Take breath and read it with the ears, as I always wish to be read, and my verse becomes all right."

¹⁸² Frost, *Interviews* 6.

¹⁸³ "Remember that the sentence sound often says more than the words. It may even as in irony convey a meaning opposite to the words" (Frost, *Selected Letters* 113).

¹⁸⁴ Vgl. Potter, 163.

Schließlich erzeugt das Spannungsverhältnis zwischen *sentence sounds* und Metrum einen abwechslungsreichen Rhythmus, der es Frost ermöglicht, auch formal das Wechselspiel zwischen einer Einheit schaffenden Form und dem durch Vielfalt entstehenden Chaos zu gestalten,¹⁸⁵ indem er mit Hilfe der alten Ordnungsprinzipien Metrum, Vers, Reim und Strophe, aber vor allem mit der *poetic metaphor*¹⁸⁶ Chaos und Ordnung zumindest für einen Augenblick auszubalancieren sucht: "form is balance and equilibrium, or controlled unbalance."¹⁸⁷ An der Dichtung seiner Zeit kritisiert Frost, "that this age ran wild in the quest of new ways to be new. The one old way to be new no longer served,"¹⁸⁸ und vertritt die Ansicht, daß es aufregender sei, innerhalb der Konventionen neu zu sein: "One of the great things in life is being true within the conventions."¹⁸⁹

Ganz ähnlich hält es Frost mit den visuellen Bildern, wenn er die Synekdoche dem Symbol vorzieht. Auch wenn er in seiner Dichtung Symbole einsetzt und sich in einem Brief an Louis Untermeyer sogar einmal als "Scotch symbolist" bezeichnet,¹⁹⁰ legt er Wert darauf, kein Symbolist zu sein. Die von ihm favorisierte Redefigur ist, wie er immer wieder betont, die Synekdoche:

I can't hold with those who think of me as a symbolical poet, especially one who is symbolical prepense. Symbolism is all too likely to clog up and kill a poem [...].¹⁹¹

If I must be classified as a poet, I might be called a Synecdochist; for I prefer the synecdoche in poetry – that figure of speech in which we use a part for the whole.¹⁹²

I believe in what the Greeks call synecdoche: the philosophy of the part for the whole; [...] All that an artist needs is samples.¹⁹³

¹⁸⁵ Vgl. Frost, *Selected Letters* 80-1: "[I]f one is to be a poet he must learn to get cadences by skillfully breaking the sounds of sense with all their irregularity of accent across the regular beat of the metre. Verse [...] is a resultant from those two."

¹⁸⁶ Frost versteht *metaphor* immer im Sinne von *poetic metaphor*: "After all these years I'm sorry when I'm caught unready for somebody's figure of speech – somebody's metaphor. The symbol will do for it all. But metaphor, parable, allegory, synecdoche – all the same thing." (zit. in Marcus 14).

¹⁸⁷ Thompson, *Fire and Ice* 21.

¹⁸⁸ Frost, "Introduction to 'King Jasper'" (1935), *Collected Poems* 741.

¹⁸⁹ Frost, zit. in R. Cook, *Dimensions* 56.

¹⁹⁰ Frost, *Letters to Untermeyer* 63. Allerdings sieht er sich dabei, wie George F. Bagby, Jr., erläutert, als Symbolist im Sinne Emersons an, der nicht nur Sprache ("Words are symbols of natural facts"), sondern die Schöpfung an sich als symbolisch ansah: "[N]atural facts are symbols of [...] spiritual facts" (Emerson, *Collected Works*, 1: 17; zit. in "Frost's Synecdochism" 134-5).

¹⁹¹ Frost, *Letters to Untermeyer* 376.

¹⁹² Frost in einem Brief an Untermeyer, zit. in Thompson, *Triumph* 485.

¹⁹³ Sergeant, "Good Greek" 80.

Dabei geht Frost von einem umfassenderen Verständnis der Synekdoche aus und verwendet das Gedicht selbst oder auch die detaillierte Beschreibung eines Objektes oder einer Szene als Gleichnis, welches ihm ermöglicht philosophische Fragen des Lebens aufzuwerfen.¹⁹⁴ Mit Hilfe von Schlüsselwörtern lockt er den Leser, der umfassenderen Bedeutungsebene (*tenor*) nachzuspüren, die der in seinen Gedichten beschriebene konkrete Teil der Analogie (*vehicle*) nur andeutet. Da jeder Leser individuell unterschiedlich andere Konnotationen mit dem *vehicle* einerseits und den Schlüsselwörtern andererseits verbindet,¹⁹⁵ trägt diese Technik wesentlich zur Mehrdeutigkeit der Frostschen Gedichte bei.

2.5.2. Eliots Stadtlandschaften

Die von Eliot verwendete Bildersprache hat ihren Ursprung in des Dichters Wissen, in seinen Erinnerungen, Meinungen, Überzeugungen und Erfahrungen, aus denen er Elemente auswählt und im Gedicht neu zusammenfügt. Wie Frost setzt Eliot in den Gedichten Bilder seiner unmittelbaren Umgebung bedeutungsschaffend ein, die Leser aus ihrer eigenen Erfahrung erinnern und deswegen unmittelbar ansprechen. Im Rückblick ist Eliot davon überzeugt, daß es das Studium Laforgues und Baudelaires war, das ihn die poetischen Qualitäten seiner prosaischen Umgebung schätzen gelehrt habe:

I think that from Baudelaire I learned first, a precedent for the poetical possibilities, never developed by any poet writing in my own language, of the more sordid aspects of the modern metropolis, of the possibility of fusion between the sordidly realistic and the phantasmagoric, the possibility of the juxtaposition of the matter-of-fact and the fantastic. From him, as from Laforgue, I learned that the sort of material that I had, the sort of experience that an adolescent had had, in an industrial city in America, could be the material for poetry; and that the source of new poetry might be found in what had been regarded hitherto as the impossible, the sterile, the intractably unpoetic. That, in fact, the business of the poet was to make poetry out of the unexpected resources of the unpoetical.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Vgl. Bagby, "Frost's Synecdochism:" "The reader of Frost can hardly help noticing a recurrent structural tendency in the nature lyrics: again and again, the poems move naturally from description of an object or scene or event to a commentary or meditation on its significance. [...] [T]he basic pattern – the movement from 'sight to insight', as the poet himself puts it – is altogether characteristic of the way Frost's mind works" (131), 139-141; Lynen 19: "Frost, like the writers of old pastoral, draws upon our feeling that the rural world is representative of human life in general."

¹⁹⁵ Vgl. Thompson, *Fire and Ice* 123.

¹⁹⁶ Eliot, "What Dante Means to Me" (1950), *To Criticize the Critic* 126. Vgl. auch Brady, der feststellt: "From early to late Eliot's focus moves from the contemplation of ugliness toward transcending ugliness in the pursuit of beauty [...]" (11).

Vertraut mit literarischen Konventionen und dem traditionellen Gebrauch von Bildern, stellt Eliot in seinen Gedichten den Bildern seiner unmittelbaren Umgebung konventionelle Symbole und Bildern aus Literatur, Geschichte, Mythos, Sage und Religion zur Seite und verbindet auf diese Weise die Tradition der Welt, so wie er sie wahrnimmt, mit seiner Person und dem modernen Leser,¹⁹⁷ um diesem zu ermöglichen, in einer als ungeordnet wahrgenommenen Welt Zusammenhänge und Bedeutung zu erkennen.¹⁹⁸

Während Frost die Probleme der Zeit mit Hilfe der Bilder bearbeitet, die als "typisch amerikanisch" gelten – und damit die Kontinuität einer Tradition konstruiert und bestätigt, die Amerika als *nature's nation* begreift, sah die Welt gerade im Nordosten der Vereinigten Staaten um die Jahrhundertwende eigentlich anders aus: In einer industrialisierten Welt waren nicht nur Immigranten, sondern auch Landbewohner in der Hoffnung auf Arbeit und höhere Löhne zu Tausenden in die Städte gezogen, weshalb z.B. in Neuengland ganze Dörfer von der Landkarte verschwanden.¹⁹⁹ Hatte sich die Bevölkerung der USA in den letzten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts lediglich verdoppelt, so war die amerikanische Stadtbevölkerung in derselben Zeit um das Siebenfache angewachsen.²⁰⁰ Als Reaktion auf die damit einhergehenden soziale Probleme waren zumindest Teile der intellektuellen Szene im Amerika des 19. und 20. Jahrhunderts davon überzeugt, daß die moderne Welt nur durch die Rückbesinnung auf das Land wieder zu einem Leben in Harmonie mit der Natur und den Mitmenschen zurückfinden könne, und sich der Stadtmensch, der sich nicht in der ihn umgebenden Vielfalt der Eindrücke selbst verlieren wolle, von seinen Mitmenschen distanzieren müsse. Eine Einstellung, die laut Dana Brand dazu führte, daß die Stadt in der amerikanischen Literatur im Allgemeinen nicht als akzeptabler Gegenstand einer Dichtung angesehen würde, welche die in der

¹⁹⁷ Dies meint wohl auch Dwivedi, wenn er zunächst behauptet: "True to his proclamation of being 'a classicist in literature', Eliot largely employs conventional imagery in his poetry," um gleich darauf festzustellen: "Eliot's images are drawn directly from life or from his own experience and knowledge" (20-1). Vgl. auch H.R. Williamson 51; Patterson 51.

¹⁹⁸ Norman Nicholson beschreibt seine erste Begegnung mit dem Werk Eliots so: "Suddenly everything in our world had its meaning. The most disparate events and objects took a new relation to each other, becoming allegorical while still remaining themselves" (234).

¹⁹⁹ Boyer, *Enduring Vision* 413-4. Angemerkt werden muß hier, daß Frost diese Wirklichkeit nicht vollkommen ausblendet: So ist z.B. in "Directive" der Ausgangspunkt des Sprechers "a house that is no more a house / Upon a farm that is no more a farm / And in a town that is no more a town" (Z. 5-7).

²⁰⁰ Avery/Steinisch, "Industrialisierung" 94.

modernen Welt auseinanderbrechende Einheit aus Subjekt und Objekt wieder vereinen wollte.²⁰¹

It is not only that cities are unacceptable. The very process of looking at them is suspect. In our [i.e. American] culture, the sheer pleasure of urban spectatorship, or any approach to the city that is more generous or enthusiastic than the prevailing one, is often dismissed as a serious position on the grounds that it is epistemologically specious and morally callous.²⁰²

Differenzierter sieht dies Kristiaan Versluys, der sowohl in der romantischen als auch in der modernen Dichtung negative und positive Stadtdarstellungen ausmacht.²⁰³ So wird im 18. und 19. Jahrhundert die Stadt häufig als Ort der Zivilisation und des zwischenmenschlichen Kontakts beschrieben,²⁰⁴ und selbst der von Frost so geschätzte Emerson zog die Möglichkeit in Betracht, daß in einer utopischen Stadt ein Leben in Harmonie mit den universellen Naturgesetzen möglich wäre:

Throughout romantic writing, then, one finds a dual image of the city, a Janus-like symbol, showing on one side the outlines of the City Reviled, on the other that of the City Redeemed. Common to both is the rural vantage-point from which the city is seen. [T]his pastoral vantage-point accounts at the same time for the rejection of the city as the romantics came to know it, and for the projection into the future of an ideal city which would bow to the benign dictates of omnipotent Nature.²⁰⁵

Anders dagegen die Moderne: sie akzeptiert die chaotische, lärmende, jede Kontinuität verhindernde Stadt als reale Umwelt, die das metaphysische Chaos der Welt adäquat widerspiegelt, und versucht zugleich innerhalb dieser chaotischen Welt eine sinngebende Ordnung zu entdecken:

Like that of the romantics, the modernistic stance is bifurcated. [M]odern city poetry is no longer written from the view-point of Nature but from an intra-urban vantage-point. While this shift in perspective entails, among other things, the replacement of intuitive knowledge and moral direction by an awareness of chaos, both physical and metaphysical, modern poetry is equally impregnated by the idea that chaos has to be turned (or re-turned) into order. The City, therefore, is not simply accepted. It is also conquered.²⁰⁶

Wie die meisten Amerikaner zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte Eliot die längste Zeit seines Lebens in Städten verbracht, die ihn und seine Bilderwelt laut eigener Aussage wesentlich prägten:

²⁰¹ "A distressingly large proportion of well-educated Americans, in the nineteenth and twentieth centuries, have given credence to the idea that peace of mind can only be attained in the modern world by fleeing the city, by abandoning any responsibility toward it [...]" (Brand, *Spectator* 193).

²⁰² Brand, *Spectator* 194.

²⁰³ Versluys, *Poet* 12-18.

²⁰⁴ Frye, *English Romanticism* 18-19.

²⁰⁵ Versluys, *Poet* 15.

²⁰⁶ Versluys, *Poet* 17.

[...] for nine months of the year my scenery was almost exclusively urban, and a good deal of it seedily, drably urban at that. My urban imagery was that of St Louis, upon which that of Paris and London have been superimposed.²⁰⁷

Überzeugt davon, daß Universalität nur entstehen könne, wenn der Dichter den Gegenstand seiner Dichtung durch und durch kenne,²⁰⁸ beschreibt Eliot in seinen Gedichten die von ihm erinnerte Wirklichkeit, in der er aufgewachsen ist. Dabei ermöglicht ihm die genaue Kenntnis des städtischen Lebens, dieses so darzustellen, daß dem Leser auf der Basis des Wiedererkennens eine neue Einsicht vermittelt werden kann – womit Eliot umsetzt, was der Regionalist Frost fordert:

The subject should be common in experience and uncommon in books [...]. It should have happened to everyone but it should have occurred to no one before as material.

Besonders der frühe Eliot verwendet Bilder der modernen Welt der zwanziger Jahre, wodurch seine Dichtung zeitgebundener ist als die Frosts. Heutige Leser kennen zuweilen Anspielungen aus dem damaligen Alltag nicht mehr und verstehen deshalb z.B. nicht, inwiefern ein Baedeker Burbank charakterisiert, da ihnen der Reiseführer unbekannt ist ("Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar"). Frost dagegen hat gegenüber dem Stadtdichter den Vorteil, daß seine Gedichte immer universell verständlich sind – schließlich können Gedichte wie "Mending Wall" oder "Mowing" letztlich nur aufgrund der Frostschen Buchtitel im Neuen und nicht im Alten England verortet werden. Darüber hinaus birgt die Darstellung von eindeutig zu identifizierenden Orten die Gefahr, daß Leser sich auf das Wiedererkennen ihnen vertrauter Straßen und Orte beschränken und dabei, und das fürchtet Eliot nicht zu Unrecht, die Aussage des Gedichts vergessen:

[C]osmopolitanism can be the enemy of universality – it may dissipate attention in superficial familiarity with the streets, the cafés, and some of the local dialect of a number of foreign capitals.²⁰⁹

Da aber die Lebenswelt moderner Menschen die Stadt ist, in der es sich tagtäglich zu bewähren gilt, prägen trotz der genannten Einwände Stadtlandschaften, die Eliot mit Blick für das Detail beschreibt, die Atmosphäre und Stimmung seiner frühen Gedichte ("Preludes," "Rhapsody on a Windy Night"). Schonungslos bildet

²⁰⁷ Eliot (1960), zit. in Hands, *Sources* 205; vgl. auch Moody 79.

²⁰⁸ Eliot, *American Literature* 18: "[U]niversality can never come except through writing about what one knows thoroughly."

²⁰⁹ Eliot, *American Literature* 17-18.

Eliot dabei die Häßlichkeit ("Preludes"), die Sinnlosigkeit und Langeweile des modernen Lebens ("Prufrock") und die Einsamkeit des modernen Menschen ("The Waste Land," "Hysteria")²¹⁰ ab und zeigt die Schrecken eines Lebens ohne Glauben, die Bürde des desillusionierenden Wissens und das allmähliche Ersterben aller Gefühle auf.²¹¹ Der desolate Zustand der Städte ist dabei Spiegelbild der menschlichen Seele und veranschaulicht die innere Leere des modernen Menschen.²¹² Staub- und Wüstenbilder symbolisieren seine Sterilität ("Gerontion"), er irrt orientierungslos durch die Straßen, Rauch oder Nebel machen es ihm unmöglich, das Wesentliche zu erkennen ("Prufrock," "Portrait of A Lady").²¹³ Den Eindruck, daß es in dieser modernen Welt keine Antworten und keine Hoffnung gibt, verstärkt Eliot dadurch, daß er vor allem in der frühen Dichtung vorwiegend eine Endzeitstimmung evozierende Jahres- und Tageszeiten beschreibt, d.h. Nachmittage, Dämmerung, Abend und Nacht, Herbst und Winter,²¹⁴ und auf diese Weise betont, daß die in seinen Gedichten beschriebenen Menschen losgelöst vom eigentlichen Lebensrhythmus ein künstliches Leben führen. Der durch den Frühling und Morgen symbolisierte ewige Lebenskreislauf aus Geburt und Tod ist ihnen unangenehm, da die Fortsetzung eines Lebens ohne Sinn nicht erstrebenswert ist: In "The Waste Land" ist April "the cruellest of months, breeding / Lilacs out of the dead land" (Z. 1-2), und in "Rhapsody on a Windy Night" wird die Aufforderung "prepare for life" mit dem lakonischen Satz "The last twist of the knife" kommentiert, da das Leben ohne Sinn eine Qual und der Tod willkommene Erlösung ist.

Ähnlich wie in Frosts Dichtung müssen dabei auch Eliots *personae* erfahren, daß alle Versuche, Kontakt zu ihrer Umwelt oder zu ihren Mitmenschen aufzunehmen, vergeblich sind, und ihre Rufe nach Antworten ebenso ungehört verhallen wie die der Suchenden in Frosts indifferenter Natur. Darüber hinaus werden in Eliots Dichtung nicht nur die Städte, sondern auch die Menschen darin nur noch als Fragment wahrgenommen und insbesondere in der frühen Dichtung

²¹⁰ Vgl. Unger, "T.S. Eliot" 195, 197.

²¹¹ Matthiessen, *Achievement* 59.

²¹² Vgl. Hargrove 211: "The physical landscapes become the inner landscapes of mind, heart, spirit;" Rees 364: "The thematic unity of Eliot's early poems is maintained, moreover, by the fact that both his images and his characters are symbolic, being symptomatic of the spiritual and moral deterioration of modern life."

²¹³ Vgl. Dwivedi 29.

²¹⁴ Felch 92.

oft als unmenschlich charakterisiert, indem sie z.B. wie in "Sweeney Among the Nightingales" auf einzelne Körperteile reduziert mit Tieren verglichen werden: "Rachel *née* Rabinovitch / Tears at the grapes with murderous paws" (Z. 23-24). Und häufig verwendet Eliot Tierbilder, um beim Leser negative Assoziationen zu wecken: So ist die Ratte, die in "The Waste Land" ihren schleimigen Bauch über das Ufer schleppt und vom Abfall lebt, die Einzige, der es in der verschmutzten Welt des "Waste Land" prächtig geht ("waste" ist doppeldeutig, es bedeutet nicht nur 'wüst' oder 'unfruchtbar', sondern assoziiert auch 'Abfall'), und in "The Hippopotamus" karikiert Eliot Schwerfälligkeit und Gier der "True Church," indem er diese einem Flußpferd gleichsetzt. Selbst die auf den ersten Blick hübsch anmutende Nachtigall in "The Waste Land" erinnert an eine grausige Begebenheit: die von Tereus vergewaltigte und anschließend in eine Nachtigall verwandelte Philomele der griechischen Sage.

Mit seiner negativen Sicht der Stadt ist Eliot einer amerikanischen Literatur verpflichtet, in der die in jeder Stadt anzutreffende Vielfalt und die Widersprüche des städtischen Lebens als Metapher für das Chaos und den Zerfall der modernen Welt stehen. Anders aber als die Frostschen *personae*, die sich damit abfinden, daß das Leben vielleicht wirklich sinnlos sein könnte und nicht unbedingt Teil eines größeren Planes sein müsse, treibt die Verzweiflung Eliots *personae* dazu, aufzubrechen und sich auf die Suche nach Antworten zu machen, um erneut ein sinnvolles Leben führen zu können: "The City [...] is not simply accepted. It is also conquered."²¹⁵ Auch wenn der Suchende wie Prufrock die Augen vor der Antwort verschließt, so könnte seine Suche in Eliots Gedichten Aussicht auf Erfolg haben ("The Waste Land," "Journey of the Magi"), während die Sprecher in Frosts Gedichten Sinn immer nur zu erkennen glauben und sich nie sicher sein können, ob die vermeintliche Antwort nicht nur die Projektion der eigenen Gedanken gewesen ist ("For Once, Then, Something").

Antworten auf ihre Fragen finden die Eliotschen *personae* allerdings nicht in der Stadt. Denn wenn es darum geht, einen Ausweg aus dem ihn umgebenden Chaos in Aussicht zu stellen, greift Eliot auf der Natur entlehnte Symbole zurück: Prufrock wird die Antwort auf seine Frage angedeutet, als er an das Meer und

²¹⁵ Versluys, *Poet* 17.

damit an seinen eigenen und den Ursprung der gesamten Menschheit zurückkehrt, der Suchende, der das "Waste Land" durchquert hat, findet die Antwort im Donner, und schließlich symbolisieren in den *Four Quartets* Naturlandschaften ein Leben im Gleichgewicht. Und so ergibt sich paradoxerweise, daß ausgerechnet der Dichter, dessen Stadtbeschreibungen das Bild von Amerika als *nature's nation* zu negieren scheinen, Naturlandschaften als positives Symbol verwendet, während Frosts Naturlandschaften bei genauerem Hinsehen den Lesern mitnichten den Rückzug in eine heile, vorindustrielle Welt nahelegen: Denn die von Frost beschriebene schweigende Natur steht dem Menschen gleichgültig gegenüber und wirft ihn auf sich selbst zurück, lockt ihn zuweilen sogar ins Verderben ("Stopping by Woods") und ist häufig genug übermächtig und bedrohlich ("The Onset," "Storm Fear"). Sentimentale Verklärung der Vergangenheit entlarvt Frost wie z.B. in "Directive" als die Wirklichkeit ausblendendes Wunschdenken, da die Vergangenheit nur im Rückblick einfach aussieht: "a time made simple by the loss / of detail" (Z. 2-3).

Anders als Frost, der die Synekdoche dem Symbol vorzieht, setzt Eliot dabei häufig gezielt der Natur entlehnte Bilder ein, die bereits auf eine lange literarische Tradition als Symbol zurückblicken, und legt auf diese Weise dem literarisch gebildeten Leser, der um diese traditionellen Deutungen weiß, Bedeutungsebenen nahe, die sich aus der kulturellen Vorgeschichte des Bildes ergeben: So spielen z.B. die in "The Waste Land" erwähnten Hyazinthen an auf den durch Apollons Diskus erschlagenen Hyakinthos, den Sohn des Amyklas, dessen Blut Apollon in die gleichnamige Blume verwandelte,²¹⁶ und ermöglichen damit dem Leser, die Pflanze als Symbol für den ewigen Lebenskreislauf aus Tod und Geburt zu lesen, da Hyakinthos vor allem in den dorischen Gebieten als Vegetationsgott verehrt wurde, der das Sterben und Aufleben der Natur und damit den Lebenskreislauf versinnbildlicht.²¹⁷ Und in "The Dry Salvages" symbolisiert die Eibe, die auf jedem englischen Friedhof zu finden ist, den Tod, ebenso wie die Rose, die aufgrund ihrer Schönheit und Vergänglichkeit seit der Antike ein Symbol nicht nur der Liebe, sondern auch des Todes und des Paradieses ist, so daß ein Rosengarten laut Lurker "in der Sprache des Volkes" für den Friedhof stehen kann (630). Vor diesem Hintergrund ist es leicht, den von Eliot in "Burnt

²¹⁶ Ovid, *Metamorphosen* 10, 162ff.

²¹⁷ Hunger 156-7.

Norton," dem ersten der *Four Quartets*, beschriebenen Rosengarten als einen zeitlosen Ort des Übergangs zu interpretieren, in dem Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft zu einer Einheit verschmelzen (I, 1-3: "Time present and time past / Are both perhaps present in time future / And time future contained in time past.").

Auch in den späten Gedichten sind die detailreichen Schilderungen der Orte nicht nur Schauplatz, sondern integrativer Bestandteil der Gedichte. Allerdings ändert sich Eliots Gebrauch von Bildersprache im Laufe der Zeit dahingehend, daß die von ihm verwendeten Bilder nach "The Waste Land" und "The Hollow Man" weniger konkret und immer allgemeiner und vager werden.²¹⁸ Auch stellt Eliot in seinen späteren Gedichten Rückbezüge zu Bildern der eigenen Anfangsphase her, die er vor dem Hintergrund der von ihm selbst geschaffenen "Tradition" nun mit einer neuen Qualität einsetzen kann.²¹⁹ Selbst die Wortwahl ändert sich in Eliots späterer Dichtung: Hegte er zu Beginn wie Frost noch eine deutliche Abneigung gegen sogenannte poetische Wörter,²²⁰ so arbeitet er in seiner späteren Dichtung häufig mit traditionellen Symbolen und abstrakten Begriffen.²²¹

Mit Frost teilt Eliot auch das Bestreben, in seiner Dichtung das Sprachgefühl zu nutzen, das Menschen in ihrer Kultur entwickelt haben, um auf diese Weise Bedeutung zu vermitteln. Was Frost mit der Bezeichnung "sound of sense" zu fassen sucht, nennt Eliot "auditory imagination."²²² Für ihn ist sie das Bindeglied zwischen dem modernen Menschen und den Menschen der Vergangenheit; durch sie wird das Alte mit dem Neuen, das Gewöhnliche mit dem Überraschenden und das Einfache mit dem Komplizierten verwoben. Derartige Korrespondenzen zwischen dem Bekannten und Unbekannten ermöglichen dem Leser, auch Unbekanntes zu verstehen:

What I call the "auditory imagination" is the feeling for syllable and rhythm, penetrating far below the conscious levels of thought and feeling, invigorating every word; [...] It works through meanings, certainly, or not without meanings in the ordinary sense, and

²¹⁸ Rees 15.

²¹⁹ Vgl. Scofield 167-8; Rees 15; Dwivedi 21.

²²⁰ Gardner, *Art* 16.

²²¹ Vgl. Rees 364: "The imagery of Eliot's later poetry, while equally symbolic, becomes much less concrete, [...]"; Gardner, *Art* 57-8: "*Burnt Norton*, when published alone, seemed almost impenetrably obscure [...]."

²²² Vgl. Tate 66.

fuses the old and obliterated and the trite, the current, and the new and surprising, the most ancient and the most civilized mentality.²²³

Dabei ermöglicht die Verwendung von Alltagssprache²²⁴ dem Leser den Einstieg in ein auf den ersten Blick vielleicht unverständliches Gedicht, von dem aus er auch kompliziertere, ihm nicht so vertraute Passagen erschließen kann. Der Alltag der Menschen ist dabei Ausgangspunkt der Dichtung, die sich jedoch niemals in purer Imitation erschöpfen dürfe:

Of course, we do not want the poet merely to reproduce exactly the conversational idiom of himself, his family, his friends and his particular district: but what he finds there is the material out of which he must make his poetry.²²⁵

Ebensowenig wie Frost will Eliot um jeden Preis "neu" sein, sondern schätzt die Konvention als Gerüst, um die Aussage des Dichters zu unterstützen,²²⁶ betont zugleich aber die Notwendigkeit, falls die alten Konventionen ihrer Aufgabe in einer veränderten Welt nicht mehr gerecht würden, gegebenenfalls neue Formen zu suchen und zu erproben:

[T]he craving for continual novelty of diction and metric is as unwholesome as an obstinate adherence to the idiom of our grandfathers. There are times for exploration and times for the development of the territory acquired.²²⁷

Die von Frost und seinen Anhängern geäußerte Kritik an Eliots "freien Versen" übersieht somit, daß Eliot in seiner Dichtung dem Chaos keineswegs Tür und Tor öffnet, sondern davon überzeugt ist, daß die alten Formen der neuen Welt nicht mehr gerecht würden, weshalb er sich auf die "Entdeckungsreise" begibt und nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten sucht. Dabei ist er wie Frost überzeugt, daß ein guter Vers aus dem Kontrast und der Balance zwischen Ordnung und Unordnung entstehe:²²⁸

[T]he most interesting verse which has yet been written in our language has been done either by taking a very simple form [...] and constantly withdrawing from it, or taking no

²²³ Eliot, *Use of Poetry* (1933) 118-9.

²²⁴ Eliot, "The Music of Poetry" (1942), *On Poetry* 29: "But there is one law of nature more powerful than any of these varying currents, or influences from abroad or from the past: the law that poetry must not stray too far from the ordinary everyday language which we use and hear. Whether poetry is accentual or syllabic, rhymed or rhymeless, formal or free, it cannot afford to lose its contact with the changing language of common intercourse."

²²⁵ Eliot, "The Music of Poetry" (1942), *On Poetry* 32.

²²⁶ Vgl. Eliot, "The Music of Poetry" (1942), *On Poetry* 37: "In a perfect sonnet, what you admire is not so much the author's skill in adapting himself to the pattern as the skill and power with which he makes the pattern comply with what he has to say."

²²⁷ Eliot, "The Music of Poetry" (1942), *On Poetry* 35.

²²⁸ Vgl. auch Matthiessen, *Achievement* 87; Magnus 113.

form at all, and constantly approximating to a very simple one. It is this contrast between fixity and flux, this unperceived evasion of monotony, which is the very life of verse.²²⁹

Frost und Eliot nähern sich also demselben Ziel von unterschiedlichen Seiten: während Eliot das Chaos als Ausgangspunkt seiner Dichtung ansieht, dem er in seinem Gedicht Struktur verleiht und es damit deutbar macht, verwendet Frosts Dichtung traditionelle Formen, welche dem Chaos Tribut zollen, indem sie immer wieder durchbrochen werden. Anders als Frost ist Eliot aber davon überzeugt, daß moderne Dichtung angesichts des Chaos der modernen Welt schwierig zu verstehen sein müsse und verwendet Bilder nicht nicht so wie Frost als "a momentary stay against confusion", sondern bildet mit seinen "broken images" das Chaos ab:

[I]t appears likely that poets in our civilization, as it exists at present, must be *difficult*. Our civilization comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning.²³⁰

Viele Zeitgenossen, die sich ebenso wie Eliots *personae* vergeblich darum bemühten, die Welt als sinnhaftes Ganzes zu begreifen, Fragmente sinnstiftend zu verbinden und damit dem Chaos Einhalt zu gebieten, meinten deshalb ihr eigenes Leben in Eliots Gedichten erkennen zu können: "These fragments I have shored against my ruins."²³¹ Eine zugrundeliegende Analogie kristallisiert sich dabei nur langsam aus der Vielzahl der von Eliot in seinen Gedichten kombinierten Bilder heraus, wenn Eliot anders als die Imagisten es nicht bei einem einzigen eindrucksvollen Bild beläßt, sondern reiht viele *Images* aneinanderreih, deren volle Bedeutung sich erst entfaltet, wenn sie im Zusammenhang gelesen und interpretiert werden.²³² Ein Zusammenhang, der erst durch die *logic of imagination* und die *music of poetry* entsteht, wie Armin Paul Frank feststellt und am Beispiel des "Waste Land" erläutert.²³³ Die Beschreibung dieser *logic of imagination* findet sich in Eliots Vorwort zu St. John Perses *Anabase*:

[A]ny obscurity of the poem, on first readings, is due to the suppression of 'links in the chain', of explanatory and connecting matter, and not to incoherence, or to the love of

²²⁹ Eliot, "Reflections on *Vers Libre*" (1917), *To Criticize the Critic* 185. Auch wenn Eliot in diesem Aufsatz über den *Vers Libre* spricht, so ist dieses Grundprinzip einer Balance von Ordnung und Unordnung meines Erachtens wesentlich für Eliots gesamte Dichtung, obwohl er seine Meinung über den *Vers Libre* des öfteren änderte (vgl. Frank, *Sehnsucht* 24).

²³⁰ Eliot, "The Metaphysical Poets" (1921), *Selected Essays* 289.

²³¹ Eliot, "The Waste Land" 75.

²³² Vgl. Coffman 221; Patterson 37.

²³³ Vgl. Frank, "The Waste Land."

cryptogram. The justification of such abbreviation of method is that the sequence of images coincides and concentrates into one intense impression [...]. The reader has to allow the images to fall into his memory successively without questioning the reasonableness of each at the moment; so that, at the end, a total effect is produced. Such selection of a sequence of images and ideas has nothing chaotic about it. There is a logic of the imagination as well as a logic of concepts.²³⁴

Die Abfolge der Bilder und der dem Gedicht zugrundeliegenden Überlegungen folgt einer Logik, die nur deswegen nicht sofort ins Auge fällt, weil Eliot in seinen Gedichten in aller Regel keine expliziten Hinweise gibt, was die Einzelbilder verbindet. Um den Aufbau und damit die Bedeutung eines Gedichts zu verstehen, weist er den Leser an, zunächst alle Bilder in der vom Dichter angeordneten Reihenfolge einzeln wahrzunehmen und in ihrer Gesamtheit auf sich wirken lassen, wobei der Leser auch die durch die Bilder hervorgerufenen Gefühle in seine Interpretation einbeziehen sollte. Lediglich die literarischen Anspielungen und Symbole zu identifizieren und sich mit der Symbolbedeutung der Bilder auseinanderzusetzen, reicht dagegen nicht aus, denn intellektuelles Verständnis allein bleibt Stückwerk, während Bedeutung erst durch das Gedicht als Ganzes vermittelt wird.²³⁵

Bei dem Unterfangen, die scheinbaren logischen Lücken zu schließen, die durch das Unterdrücken der Kettenglieder entstanden sind, kommt dem Leser die *music of poetry* zu Hilfe, die nicht mit Musik gleichzusetzen ist: "We can never emulate music, because to arrive at the condition of music would be the annihilation of poetry."²³⁶ Allerdings ähnelt der Aufbau verschiedener Eliot-Gedichte dem Aufbau von Musikstücken: insbesondere in den längeren Gedichten wechseln semantisch sehr dichte Textstellen mit Übergangspassagen ab, und Sätze und Bilder werden refrainartig wiederholt. So sind z.B. die einzelnen Quartette des Gedichtzyklus *Four Quartets* Variationen auf das Thema Zeit.²³⁷ Auch entsteht kontextbezogene Bedeutung der Wörter dadurch, daß sich mit den Augen und den Ohren erfaßbare Einzelbilder – ähnlich wie Motive in der Musik – aufeinander beziehen und zueinander in Beziehung gesetzt werden müssen, wobei der Gebrauch der Wörter in anderen Zusammenhängen und Wortkonnotationen

²³⁴ Eliot, "Preface to *Anabase*" (1931), *Selected Prose* 77.

²³⁵ Vgl. Matthiessen, *Achievement* 57: "[Eliot's] principle desire is not for intellectual density but for richness and subtlety of emotional impression."

²³⁶ Eliot, "What is Minor Poetry" (1944), *On Poetry* 47.

²³⁷ Vgl. Gardner, "The Music of *Four Quartets*" in *Art* 36-57.

berücksichtigt werden sollte.²³⁸ Die Vielzahl der Konnotationen und die daraus resultierende Mehrdeutigkeit ergibt sich dabei (1.) aus einem Zusammenspiel des Kontextes, in dem das Wort oder das Bild²³⁹ im herkömmlichen Sprachgebrauch steht, (2.) aus seiner bisherigen Verwendung in der Literatur und (3.) aus dem Kontext, in welchem es innerhalb des Gedichtes steht.²⁴⁰ Je mehr ein Dichter über die Geschichte eines Wortes weiß, desto besser kann er die Vielzahl der dadurch evozierten Bedeutungen kontrollieren:

Whatever words a writer employs, he benefits by knowing as much as possible of the history of those words, of the uses to which they have already been applied. Such knowledge facilitates his task of giving to the word a new life and to the language a new idiom. The essential of tradition is this: in getting as much as possible of the whole weight of the history of the language behind his word.²⁴¹

Ursprüngliche Bedeutungen von Einzelbildern im Gedicht können auf diese Weise durch andere Bilder modifiziert werden. So verweist die Schilderung des Frühlings in Form des Monats April in "The Waste Land" auf Chaucers Aprilschilderung zu Beginn der *Canterbury Tales*, in der vom "süßen Regen" getränkte Wurzeln durch den Sonnenschein zum Leben erweckt werden, und nicht nur die Natur, sondern auch die Menschen zu neuem Leben erwachen,²⁴² um sich dann mit der negativen Bewertung deutlich davon abzuheben. Aber auch der Wissensstand der Leser entscheidet über die Mehrdeutigkeit eines Bildes. Denn nur, wenn dem Leser dieselben Konnotationen geläufig sind, ist er in der Lage, die vom Dichter intendierten Nuancen eines Bildes zu erfassen. Da aber jeder Mensch Bilder unterschiedlich wahrnimmt²⁴³ und letztlich auch unterschiedlich

²³⁸ Eliot, "The Music of Poetry" in *On Poetry* 32-3: "The music of a word [...] arises from its relation first to the words immediately preceding and following it, and indefinitely to the rest of its context; and from another relation, that of its immediate meaning in that context to all the other meanings which it has had in other contexts, to its greater or less wealth of association. [...] a 'musical poem' is a poem which has a musical pattern of sound and a musical pattern of the secondary meanings of the words which compose it, and [...] these patterns are indissoluble and one."

²³⁹ "Bild" und "Wort" wird hier synonym verwendet, da das Gesagte nicht nur für Worte, sondern auch für die Verwendung von Bildern Gültigkeit hat, im Sinne der Metapher als allgegenwärtiges Prinzip von Sprache. Vgl. auch G. Smith, *Poetry and Plays*, vii.

²⁴⁰ Am treffendsten hat dies Gardner in ihrer Analyse der "Four Quartets" beschrieben: "The word itself, like the note in music, has meaning only in relation to other words. It exists in time and in usage; and since contexts and usages change, the life of a word is a continual death. Yet within a pattern, in a poem, the word's life is preserved almost miraculously by art, in a kind of true life beyond its life in speech; it is there stable, not in itself, but in its relation to all the other words in the poem, which in turn are held to their meaning by their relations to it." (Gardner, *Art* 7).

²⁴¹ Eliot in Matthiessen, *Achievement* 83.

²⁴² Chaucer, *Canterbury Tales* 23: "Whan that Aprill with his shoures soote / The droghte of March hath perced to the roote, / And bathed every veyne in swich licour [...]."

²⁴³ Patterson 92.

gebildet ist, kommt es zwangsläufig zu einer Mehrdeutigkeit, die sich der Kontrolle des Dichters entzieht.²⁴⁴

Die genaue Betrachtung der Bildersprache gibt also Aufschluß über die Konstruktion von Identität sowohl beim Dichter als auch beim Leser. Frost und Eliot – obwohl unterschiedlich in der Auswahl und Anordnung der Bilder – konstruieren damit ganz bewußt Identität, die vom Leser in dem Moment mitgestaltet wird, in dem er sich auf das Bild als zentrales gestalterisches Mittel einläßt.

2.6. Literarische Gestaltung von Identität: Drei Beispiele

Frost und Eliot setzen sich in dem Moment mit ihrer eigenen Identität auseinander, als sie sich in Europa als Fremde gegenüber dem Anderen definieren müssen, und sie tun dies nicht nur in ihrer Prosa, sondern auch in der Dichtung. Dabei setzen sie sich mit der Problematik auseinander, die sich ergibt, wenn trotz aller gegenteiliger Beteuerungen Identität letztlich Interpretation der durch Interaktion mit dem Anderen entstandene Erfahrung ist. In allen drei Beispielgedichten findet das für den jeweiligen Dichter typische Bildinventar Verwendung, wobei besondere Aufmerksamkeit der Frage gewidmet wird, auf welche Weise Frost und Eliot Bildersprache als zentrales Mittel zur Konstruktion von Identität einsetzen.

In Eliots "The Love Song of J. Alfred Prufrock" muß sich der zwischen zentralem und sozialem Selbst zerissene Protagonist Prufrock mit seinem eigenen Bewußtsein und seinen Mitmenschen auseinandersetzen, von denen er sich vergeblich abzugrenzen sucht. Die desolate Stadtlandschaft erscheint dabei als Spiegel der Prufrockschen Seele. Bereits in diesem frühen Gedicht kontrastiert Eliot das Stadt- mit einem Naturbild und signalisiert dem Leser damit die Möglichkeit, wie in "The Waste Land" die spirituelle Wüste hinter sich zu lassen und dem Leben wieder einen Sinn zu geben.

²⁴⁴ Vgl. Tindall 17: "What a reader gets from a symbol depends not only upon what the author has put into it but upon the reader's sensitivity and his consequent apprehension of what is there."

Auch "Into My Own" von Robert Frost thematisiert die Auseinandersetzung mit dem eigenen Bewußtsein; die Furcht, aber auch das Verlangen, Grenzen zu überschreiten und damit den Zwängen der Gesellschaft zu entfliehen. Die zentrale Metapher – ein Waldrand und das dahinterliegende Wäldchen – konfrontiert den Sprecher dabei mit seinem eigenen Ich.

In Frosts "For Once, Then, Something" projiziert der Sprecher sein Wunschdenken in die beschriebene Szene und hofft auf dem Boden des Brunnens die Wahrheit über sich selbst zu erkennen. Anders als bei "Into My Own," wo Identität in Abgrenzung zur Gesellschaft entsteht, versucht der Sprecher in diesem Gedicht die Antwort auf die Frage nach der eigenen Identität beim Blick in einen Brunnen zu finden – der sich jedoch der Interpretation verweigert.

T.S. Eliot: "The Love Song of J. Alfred Prufrock"

Als Titelgedicht und Namensgeber der 1917 erscheinenden ersten Gedichtsammlung *Prufrock and Other Observations* ist der "Love Song of J. Alfred Prufrock" als programmatisch für die Dichtung des "frühen" Eliots anzusehen, in der dieser die anonymisierende, entmenschlichende Wirkung der Stadt auf das Individuum thematisiert. Auch in den ebenfalls im *Prufrock* veröffentlichten "Preludes," "Rhapsody on a Windy Night" und "Morning at the Window" denken die Menschen über die Bedeutung ihrer Existenz in einer entfremdeten und entfremdenden Welt nach, die sich nicht darum kümmert, ob sie leben und wie sie ihr Leben gestalten.

Das Fehlen von Ortsnamen verhindert die eindeutige Zuordnung des Gedichts und so wurde häufig angenommen, im Bild des gelben Nebels den Londoner Smog erkennen zu können.²⁴⁵ "Could anything be more United States, more of the soul of that modern land," fragt sich dagegen Edgar Jepson in einer frühen Rezension des "Prufrock."²⁴⁶ Tatsächlich existieren laut Eliots eigener Aussage bereits Fragmente des "Prufrock," als er im Herbst 1910 seinen Auslandsaufenthalt in Paris und München beginnt,²⁴⁷ nach einem ersten Besuch in London im April 1911 stellt Eliot das Gedicht im Sommer 1911 fertig.

²⁴⁵ Z.B. Babette Deutsch, "Another Impressionist" 89.

²⁴⁶ Jepson, "Recent United States Poetry" 91.

²⁴⁷ (Eliot to John C. Pope, 8 March 1946 zit. in Southam *Guide* 44).

Dennoch spricht vieles dafür, "Prufrock" in Amerika und nicht in England anzusiedeln, selbst wenn der kurze Aufenthalt in London Eliots Darstellung der Stadt beeinflusst haben sollte: A. David Moody weist darauf hin, daß Eliots Heimatstadt St. Louis oft neblig und als Industriestadt wie London smoggeplagt war,²⁴⁸ und Eric Sigg erkennt in den über Michelangelo plappernden Frauen Prototypen der Bostoner Intelligenzler.²⁴⁹ Prufrocks Ausgangs- und Endpunkt, das Meer, kann ebenfalls ohne Schwierigkeiten mit der Küstenstadt Boston in Verbindung gebracht werden. Und schließlich erläutert A. David Moody, warum es möglich ist, Eliots frühe Dichtung aufgrund der in ihr verwendeten amerikanischen Satzmelodien und Worte eindeutig im amerikanischen Sprachraum zu verorten.²⁵⁰ Allerdings sei der Versuch, den im Gedicht beschriebenen Ort auf eine in der realen Welt existierende Stadt festzulegen, ein, wie William Carlos Williams geradezu wütend und vollkommen zu Recht anmerkt, müßiges Unterfangen, da Eliot in "Prufrock" mit Hilfe des Stadtbildes universelle Wahrheiten transportiere: "Prufrock is a masterly portrait of a man just below the summit but the type is universal [...]," zürnt Williams.²⁵¹ In der Tat vermittelt Eliot in "Prufrock" eine distanzierte Vertrautheit mit der Materie und evoziert mit Hilfe der Bilder eine Stimmung und Atmosphäre, die jeder wiederzuerkennen glaubt, der schon einmal aufmerksam durch Großstädte gewandert ist: Seine Stadt ist Prototyp aller Städte, in deren inhärenter Diversität sich das Individuum zu verlieren droht, und so durchstreift Prufrock an einem einzigen Abend verschiedene, deutlich voneinander abgegrenzte Stadtviertel und begegnet Menschen verschiedener sozialer Klassen und Hintergründe.²⁵² Von Relevanz für die vorliegende Arbeit ist dabei die Tatsache, daß sich Eliot, der sich bereits in Amerika, das er ebenfalls aus der Distanz des *Fremden* betrachtet,²⁵³

²⁴⁸ Moody 78.

²⁴⁹ Sigg, "Eliot" 18-20.

²⁵⁰ A. David Moody identifiziert "lot" (Z. 8) als Amerikanismus und weist darauf hin, daß die "broken blinds" in Zeile 10 ein Südstaatenausdruck für Fensterläden sind, die im amerikanischen Standard üblicherweise "shutters" genannt werden (79-80).

²⁵¹ Williams, "Prologue" 94.

²⁵² Prufrock führt den Leser nicht nur durch die ärmeren Viertel der Stadt, in denen sich "one-night cheap hotels" an "sawdust restaurants with oyster-shells" reihen (Z. 4-7) und in denen sich einsame Männer in Unterhemden aus den Fenstern lehnen, sondern bewegt sich auch in den sogenannten besseren Kreisen, in denen gute Kleidung eine Selbstverständlichkeit und *ennui* eine Lebenseinstellung ist.

²⁵³ In einem Brief an Herbert Read beklagt Eliot, daß er sich schon in frühester Jugend nirgends hätte zu Hause fühlen können, da er sich in St. Louis, seiner Heimatstadt, als Neuengländer, und in Neuengland, wo die Eliots die Sommer verbrachten, aufgrund seiner durch den Süden gefärbten

mit dem Gegensatz zwischen dem eigenen inneren Selbst (der *primordialen* Identität) und dem nach außen gewandten, in der Gesellschaft agierenden sozialen Selbst (der *optionalen* Identität) beschäftigt, in dem Moment seine Überlegungen zu diesem Thema zum Ausdruck bringt, in dem er, der Amerikaner, sich in Europa mit dem Anderen konfrontiert seiner eigenen Identität bewußt wird. Dabei zeigt "Prufrock," welche Konsequenzen es für das Individuum hat, wenn dieses so wie J. Alfred Prufrock seine eigene Identität nicht zu bestimmen vermag, und veranschaulicht damit Eliots später im Zusammenhang mit Kulturen vorgebrachte These, daß eine intakte eigene Identität Voraussetzung für geglückte Kommunikation ist. Denn J. Alfred Prufrock ist, hin- und hergerissen zwischen zentralem und sozialem Selbst, zu keinerlei zwischenmenschlichem Kontakt in der Lage, und seine Sicht der Welt wird bestimmt durch seine eigene zerrissene Identität, die es ihm unmöglich macht, seinen Platz in der ihn umgebenden Welt zu finden. Um diese Verlorenheit des modernen Menschen zu veranschaulichen, greift der amerikanische Dichter Eliot zum einen mit der negativen Darstellung der Stadt ein in der amerikanischen Literatur weit verbreitetes Bildinventar auf, zum anderen knüpft er, der zu diesem Zeitpunkt die französische Literatur als Lehrmeisterin ansieht, an Baudelaires Stadtbeschreibungen an. Anders als dieser ist Eliot jedoch nicht bereit, den in der Stadt stets präsenten Wandel und Mangel an Kontinuität als gegeben zu akzeptieren.²⁵⁴ Denn im Gegensatz zum *flâneur* des 19. Jahrhunderts, auf den Eliot mit seinem Buchtitel *Prufrock and Other Observations* [meine Hervorhebung] anspielt, der wie Prufrock die Stadt durchwandert und seine dabei gesammelten bewußt distanzierten Beobachtungen in Feuilletons und in *Physiologies* genannten Büchern niederlegt, leidet Prufrock daran, überall ein Fremder zu sein. Wie ein *flâneur* versucht er zwar, den Eindruck zu erwecken, die in einer Stadt existierende Vielfalt in einen logischen Zusammenhang bringen zu können; tatsächlich gelingt ihm selbst dies jedoch nicht. Erst dem Leser, der bereit ist, in der Vielfalt der Eindrücke, Anspielungen und Beschreibungen, die Prufrock scheinbar zusammenhanglos aneinanderreicht, eine *logic of imagination* zu entdecken, gelingt es, dem mit Hilfe von Stadtbildern veranschaulichten Chaos Einhalt zu gebieten.

Aussprache als Außenseiter wahrnahm. Zudem ist er zu diesem Zeitpunkt davon überzeugt, daß ihm nützliche literarische Vorbilder nur in Europa, insbesondere in Frankreich, zu finden seien.

²⁵⁴ Vgl. Brand, *Spectator* 4-8.

Gleich in der ersten Zeile ("Let us go then, you and I") wird der Leser mit der Doppelung des Ichs konfrontiert, wenn er sich fragt, wer mit dem "us" gemeint ist, das noch in derselben Zeile in "you and I" aufgespalten wird. Ist es ein Freund, den Prufrock einlädt, ihn auf seinem Gang durch Boston zu begleiten, oder fordert Prufrock sich selbst auf, endlich am Leben teilzunehmen? Beide Möglichkeiten sind plausibel, werden von Eliot selbst zu verschiedenen Zeiten ins Spiel gebracht²⁵⁵ und veranschaulichen, wie sich Identität nach innen und außen konstituiert, da der *homo duplex* J. Alfred Prufrock zwischen seinem zentralen (dem "I") und seinem sozialen Selbst (dem "you") unterscheidet. Bereits der Name weist auf diese Doppelung hin: J. Alfred Prufrock. Der abgekürzte erste Vorname steht dem Individuum am nächsten und erinnert an das französische "je" für "Ich." Daß Prufrock mit Ausnahme des Lesers niemandem einen Blick in sein Innerstes, auf sein zentrales Selbst erlaubt und dieses hinter einem sozialen Selbst versteckt, spiegelt sich in der Schreibweise: Niemand weiß, wofür das "J"="je" steht, es verbirgt sich hinter der Abkürzung, die Prufrocks ersten Vornamen quasi verstümmelt und damit sein verstümmeltes zentrales Selbst symbolisiert, das auch im Französischen, da das "e" fehlt, unvollständig bleibt. Englisch ausgesprochen bezeichnet "jay" [djei] einen Eichelhäher, und im übertragenen Sinn ein Lästernaule oder eine Klatschtante – eben genau das, wovor Prufrock sich fürchtet und was er selbst ist. Den Augen der Welt stellt sich dagegen "Alfred," Prufrocks soziales Selbst. Da ihm die Meinung der anderen über die Maßen wichtig ist, bestimmt das soziale Selbst sein Leben. Und obwohl er darin eine Maske erkennt, wagt er es nicht, sich gegen dieses soziale Selbst aufzulehnen und seine Umgebung mit seinem zentralen Selbst zu konfrontieren, das auf diese Weise von den anderen kontrolliert wird, da die Angst vor sozialer Ablehnung sein Leben und damit nicht nur sein soziales, sondern auch sein zentrales Selbst bestimmt. Letzteres tritt schließlich vollkommen hinter dem sozialen Selbst zurück, wie die Zeilen 113-121 zeigen, in denen sich Prufrock nur noch über sein Verhältnis zu seinem sozialen Umfeld definiert:

²⁵⁵ In den 1950ern stellte Eliot fest: "[...] anything I say now must be somewhat conjectural, as it was written so long ago that my memory may deceive me; but I am prepared to assert that 'you' in *The Love Song* is merely some friend or companion [...]." In einem Interview aus dem Jahre 1962 dagegen behauptet er, daß Prufrock eine gespaltene Persönlichkeit sei, zum Teil ein Mann um die vierzig und zum Teil er selbst, weshalb es auch nicht überrascht, daß Eliot sich ein andermal auf Prufrock als "jungen Mann" bezieht, der er zum Zeitpunkt der Entstehung ja tatsächlich gewesen ist (zit. Southam, *Guide* 49).

No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;
 Am an attendant lord, one that will do
 To swell a progress, start a scene or two,
 Advise the prince; no doubt, an easy tool,
 Deferential, glad to be of use,
 Politic, cautious, and meticulous;
 Full of high sentence, but a bit obtuse;
 At times, indeed, almost ridiculous –
 Almost, at times, the Fool.

(Z. 113-121)

Das Subjekt tritt in diesen Zeilen nur als Verneinung auf ("No! I am not Prince Hamlet") und wird in den folgenden Zeilen, obwohl grammatisch notwendig, nicht mehr genannt. Statt dessen verschwindet Prufrocks zentrales Selbst hinter einer Vielzahl von Funktionen: er ist Diener, Gehilfe, ein Werkzeug, das andere gebrauchen und das sich freudig in seine Rolle fügt. Die Welt, so wie Prufrock sie wahrnimmt und in ihr agiert, ist eine Bühne,²⁵⁶ und wie ein Schauspieler versteckt er sein zentrales Selbst hinter der Maske des sozialen Selbsts, das vom Publikum unbarmherzig kritisiert wird und das wie ein Schauspieler darunter leidet, wenn es vom Publikum nach kritischer Betrachtung (Z. 55-58) abgelehnt wird (Z. 41, 44). In Zeile 115 ("To swell a progress, start a scene or two"), mit der Eliot auf die häufig auf Elisabethanischen Bühnen dargestellte zeremonielle Fahrt von Hochwohlgeborenen in vollem Staat anspielt, ist die Analogie zum Theater ganz offen angelegt. Darüber hinaus nennt Prufrock mit "Prince Hamlet" (Z. 113) und "the Fool" (Z. 121) zwei Schlüsselfiguren des Shakespearschen Werkes: Anders als Hamlet verfügt Prufrock jedoch nicht über die Kraft "to force the moment to its crisis" (Z. 80), und obwohl das Gedicht selbst wie der Narr im Elisabethanischen Theater dem Leser einen Spiegel vorhält und ihn damit mit sich selbst konfrontiert, lehnt Prufrock auch diese Rolle für sich ab, wenn er sich in Zeile 121 als "almost, at times, the Fool" bezeichnet. Während Prufrocks zentrales Selbst, das im Gedicht als "I" konkrete Gestalt annimmt und gegenüber der Stadt und ihren Bewohnern die von Eliot so gepriesene distanzierte Position des Fremden einnimmt, vermag Prufrocks soziales Selbst sich nicht von der Gesellschaft zu distanzieren und möchte im Gegenteil derselben Gesellschaft gefallen, die sein zentrales Selbst verachtet:

²⁵⁶ Diese Metapher wird nicht zuletzt durch die Anspielungen auf das Elisabethanische Theater und Shakespeares Charaktere nahegelegt, von wo aus es nur noch ein gedanklicher Katzensprung ist zu dem Satz "All the world's a stage" aus Shakespeares Komödie *As You Like It*.

The central self regards with suspicion the social self's role-playing, performance-oriented gestures, undercutting its ability to play a social part with any conviction. By contrast, the social self, always aware how theatrical sincerity appears, derisively deflates the central self's *endimanché*, metaphysical seriousness. From either point of view, the other self looks a bit absurd, and their inhibiting, mutual mockery clinches Prufrock's psychological deadlock. He can neither ignore society nor enjoy it: All he can do is fear it.²⁵⁷

Aus dieser festgefahrenen Situation vermag sich das zentrale Selbst nicht zu lösen, da es ohne das soziale Selbst nicht existieren kann, das wiederum abhängig ist von der – vermeintlichen – Meinung der Mitmenschen. Da Prufrock sich in der von ihm so gefürchteten Gesellschaft schon seit längerem bewegt (sonst könnten "they" seine körperliche Veränderungen wie z.B. ausdünnendes Haar oder altersbedingte Magerkeit kaum erkennen), meint er zu wissen, wie sie ihn beurteilen, und daß sie ihn verurteilen wird. Letztlich handelt es sich dabei aber um seine eigene Projektion – denn das ganze Gedicht gibt ausschließlich Prufrocks Gedanken wieder: Es ist sein zentrales Selbst, das sich selbst verurteilt, da es nicht in der Lage ist, sich von den Zwängen der Gesellschaft zu befreien. Daß es in der Tat Prufrock selbst ist, der sich geißelt, veranschaulichen die Homophone in den Zeilen 55 und 56:²⁵⁸

And I have known the eyes already, known them all –
 The eyes that fix you in a formulated phrase,
 And when I am formulated, sprawling on the wall,
 When I am pinned and wriggling on the wall,
 (Z. 55-58)

Nicht die Gesellschaft, sondern Prufrock selbst schätzt sich gering ein: Es ist sein eigenes zentrales Selbst ("I"), das sein soziales Selbst ("you") mit Argusaugen ("eyes") beobachtet. Und es sind die Formulierungen seines eigenen zentralen Selbsts ("eyes" = "I's") in dem Gedicht selbst, die ihn ("you") beschreiben und auf immer in dieser hoffnungslosen Situation fixieren. Selbst der Hoffnungsschimmer, der in Zeile 126 in Gestalt der Meerjungfrauen für einen Augenblick aufkommt, wird von seinem überkritischen zentralen Selbst in der nächsten Zeile sofort beiseite gewischt: "I do not think that they will sing to me" (Z. 127).

Auch die zweite Möglichkeit, das "you and I" der ersten Zeile zu deuten, ist mit dem Gedanken des *homo duplex* verbunden. In dieser Lesart vermag der sich selbst entfremdete Prufrock keine Beziehung zu den ihn umgebenden

²⁵⁷ Sigg, *American* 93.

²⁵⁸ Vgl. Sigg, *American* 92.

Mitmenschen aufzubauen – mit einer Ausnahme, auf die Eliot selbst verweist, als er das "you" der ersten Zeile als Freund oder Begleiter interpretiert. Dieser mysteriöse Begleiter, der Prufrocks privateste Momente miterlebt, z.B. kurz bevor Prufrock mit der Frage ringt, ob er als von den Toten auferstandener Lazarus nun endlich die Krise heraufbeschwören und sich der Angebeteten offenbaren soll (Z. 75-99), ist der Leser, dem gegenüber Prufrock seine Maske ablegt und dem er wie ein Fremdenführer seine Welt zeigt. Von seinen Mitmenschen jedenfalls ist Prufrock weit entfernt, ihnen gegenüber wahrt er die von Eliot so sehr geschätzte Distanz des Fremden und betrachtet sie (und sich) wie ein Entomologe "sprawling on a pin, [...] pinned and wriggling on a wall" (Z. 57-58). Dabei gesteht er den anderen nicht zu, woran es ihm selber mangelt: ein vollständiger, in sich geschlossener Charakter zu sein. Nur Einzelheiten werden wahrgenommen: Augen (Z. 55), leicht flaumige Arme (Z. 62-64) oder ein Kopf, unter dem ein Kissen zurechtgerückt wird (Z. 97), seine Mitmenschen werden in der dritten Person auf Abstand gehalten: "the women" (Z. 13; 35) und "they" (Z. 41; 44). Selbst die Frau, der gegenüber er sich offenbaren möchte, wird von ihm mit dem anonymen "one" (Z. 97) bezeichnet, das nahelegt, daß aus beiden niemals "two" werden könne.

Innere Zerissenheit und äußere Isolation hängen unmittelbar zusammen: Als sich selbst entfremdeter Mensch²⁵⁹ driftet Prufrock bindingslos durch eine Welt, in der er sich nicht mehr zu verorten vermag. Da es in der Stadt weder praktisch möglich noch für die eigene geistige Gesundheit ratsam ist, jeden seiner Mitmenschen so intensiv kennenzulernen, daß man hinter dem sozialen das zentrale Selbst entdeckt, muß sich der Stadtbewohner so wie Prufrock im Umgang mit seinen Mitmenschen zumeist auf deren soziales Selbst beziehen, d.h. auf das Gesicht, das die anderen von sich aus zu zeigen gewillt sind. Im flüchtigen Kontakt bedeutet das, daß der überwiegende Teil der Mitmenschen in einer Stadt nur über die von ihnen ausgeübte Funktion wahrgenommen wird, z.B. als Büroangestellter, Hausmädchen, Fabrikarbeiter oder, wie Prufrock, als "überflüssiger Mensch."²⁶⁰ Obwohl Prufrock unter der Oberflächlichkeit seines

²⁵⁹ Sigg, *American* 91.

²⁶⁰ Barbara Everett verweist auf eine mögliche Verbindung zwischen Turgenyevs "Tagebuch eines überflüssigen Menschen" und Eliots "Prufrock" ("In Search of Prufrock" 108). Die Hilfsfunktionen, in denen sich Prufrock in den Zeilen 114-121 sieht, sind wohl kaum dazu

Daseins leidet, verhält er sich wie alle anderen in einer Stadt, wenn er in Zeile 27/28 sagt: "There will be time, there will be time / To prepare a face to meet the faces that you meet." Durch das hier verwendete "you" wird offensichtlich, daß das soziale Selbst eine Maske ist. Da auch Prufrocks Mitmenschen ihr Innerstes hinter ähnlichen Masken verbergen, kann kein echter zwischenmenschlicher Kontakt stattfinden. In einer derart anonymisierten Gesellschaft ist es nur verständlich, daß der Einzelne (in diesem Fall Prufrock) nicht wagt, sein Innerstes nach außen zu kehren und die Gesellschaft mit der schrecklichen Wahrheit zu konfrontieren, daß ihre der Natur entfremdete Welt die Hölle auf Erden ist.²⁶¹ Seinem zentralen Selbst versucht Prufrock einen letzten Rest Würde zu bewahren, indem er das ständige Zögern seines sozialen Selbsts rationalisiert: sollte er sich der Menge stellen, so würde diese nur hinter seinem Rücken über seine körperlichen Defizite spotten (Z. 40-44), oder, falls sie ihm doch zuhörte, ihn ohnehin nicht verstehen (Z. 98-99; 111-112). Er sei eben kein Prophet (Z. 84), sondern nur ein Diener.²⁶² In einer Stadt, die sich als Hölle darstellt, würde die Wahrheit zu sagen nichts an der Welt ändern, dafür aber J. Alfred Prufrocks sicheren gesellschaftlichen Tod bedeuten.

Die Analogie der Stadt als Hölle wird in "Prufrock" durch den Epigraph nahegelegt und in den darauffolgenden Zeilen durch die Schilderung der Stadtwelt intensiviert: Wie die Schwefeldämpfe der Hölle wabern die gelben, schmutzigen Nebelschwaden in den Zeilen 15-24 durch die Straßen der Stadt. Der Nebel ebenso wie das Labyrinth der Straßen veranschaulicht dabei Prufrocks Orientierungslosigkeit und Isolation in einer Welt, in der der einzelne seinen angestammten Platz verloren hat und zu der er keinen Kontakt aufbauen kann;

geeignet, der eigenen Existenz Sinn zu verleihen: Lakaien sind austauschbar und der Rat eines Narren wird vielleicht zur Kenntnis genommen, verändert jedoch nur selten die Gesellschaft.

²⁶¹ Der Epigraph, gesprochen vom Grafen Guido da Montefeltro in Dantes *Inferno* xxvii, 61-66, der im achten Höllenkreis für seinen Verrat an Papst Bonifatius büßt, stimmt den Leser darauf ein, daß er – ähnlich wie Dante – in den folgenden Zeilen des Gedichts Wahrheiten aus der Hölle erfahren wird, die normalerweise nicht die Oberfläche unseres täglichen Lebens berühren, da Guido Dante seine Geschichte nur deshalb erzählt, weil er annimmt, daß Dante einer der Toten ist und nicht mehr zur Erde zurückkehren kann, um den Menschen von Guidos Schmach zu erzählen.

²⁶² Auch wenn sich Prufrock in den Zeilen 82-83 mit Johannes dem Täufer vergleicht. Doch Prufrock erinnert nicht an dessen Prophezeiungen, sondern an Johannes' grausames Ende und argumentiert ähnlich wie Abraham, der die Bitte des nach seinem Tode in der Hölle Qualen leidenden reichen Mannes, den armen Lazarus auf die Erde zurückzuschicken, um die Brüder des reichen Mannes zu einem gottgefälligeren Leben anzuhalten, mit folgenden Worten ablehnt: "Wenn sie auf Mose und die Propheten nicht hören, werden sie sich auch nicht überzeugen lassen, wenn einer von den Toten aufersteht" (Lukas, 16, 19-31). Darüber hinaus versteht sich Johannes der Täufer als Diener Jesu Christi.

ohne wirkliche Kommunikation ist der Raum erfüllt von dem sich ständig wiederholenden Geplapper der Damen über Michelangelo (Z. 13-14; 35-36), und statt echter Zuneigung und einem Zuhause erfahren die Menschen nur die Einsamkeit gekaufter Liebe in billigen Absteigen (Z. 6: "one-night cheap hotels"). Auch der Leser ist zunächst orientierungslos, da Eliot die einzelnen Bilder und Bildelemente nicht logisch verbindet: im Durcheinander der Eindrücke muß er kraft seiner Imagination (wie der moderne Mensch auch) Logik und Sinn suchen. Scheinbar übergangslos stellt Eliot das Zitat aus Dantes *Inferno* neben imagistische Stadtbeschreibungen, wie z.B. den eindringlichen Vergleich zwischen einem über den Himmel ausgestrecktem Winterabend und einem auf dem Operationstisch liegenden narkotisierten Patienten (Z. 1-2), detaillierte Beobachtungen menschlicher Eigenarten und Prufrocks assoziative Gedanken (Z. 65: "Is it perfume from a dress / That makes me so digress?") und veranschaulicht damit auch für den Leser, daß in der verwirrenden Vielfalt des modernen Stadtlebens lineares Denken unmöglich ist. Als Stadtmensch ist Prufrock nicht nur sich selbst und seinen Mitmenschen, sondern auch dem natürlichen Rhythmus des Lebens entfremdet. In schlaflosen Nächten (Z. 5: "restless nights") streift er rastlos durch die Straßen, über denen der Abend wie ein narkotisierter Patient regungslos daliegt (Z. 2-3). Während die Stadt als eine lebensfeindliche Umgebung geschildert, und das moderne Leben im wörtlichen und übertragenen Sinn als ein Leben in Dunkelheit entlarvt wird, ist die Natur, auch wenn sie im Stadtdschungel erstickt, durchgehend positiv konnotiert:

The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,
 The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes,
 Licked its tongue into the corners of the evening,
 Lingered upon the pools that stand in drains,
 Let fall upon its back the soot that falls from chimneys,
 Slipped by the terrace, made a sudden leap,
 And seeing that it was a soft October night,
 Curled once about the house, and fell asleep.
 (Z. 15-22)

Diese berühmte Beschreibung des Nebels, der wie eine Katze um die Häuser streicht, besticht durch ihre Schönheit. Doch der Nebel ist verschmutzt: schon in Zeile 15 ist er gelb und in der darauffolgenden Zeile nur noch gelber Rauch.²⁶³

²⁶³ Susan M. Felch argumentiert, daß Eliot in seinen frühen Gedichten Naturbilder nicht im Sinne der Romantik, sondern "emblematisch" einsetzt, um aufzuzeigen, daß der Sündenfall der Menschheit für Kultur und Natur gleichermaßen negative Auswirkungen hatte ("Nature as Emblem" 90, 93).

Unfähig, die ihn umgebende Nebelwand zu durchbrechen und Kontakt zu seinen Mitmenschen aufzubauen, wünscht sich Prufrock an einen Ort zurück, an dem sein zentrales Selbst noch eine Einheit mit seinem sozialen Selbst bildete: Wie eine Krabbe möchte er rückwärts gehen (Z. 73-74) zu seinem Ursprung, den "chambers of the sea," in denen er nicht gespalten war in ein "you and I," sondern sich selbst noch als "we" wahrnehmen konnte (Z. 131). Mit anderen Worten: Eine Antwort auf Prufrocks Frage ist nicht in der Stadt, sondern in der Natur zu finden, denn Eliot bezieht sich am Ende des Gedichts auf den vertrauten Archetypus Wasser, den er wie ein Romantiker mit der Stadt als lebens- und sinnfeindlicher Umwelt kontrastiert:

For the romantics the city-dweller became a type of the man isolated not only from his fellows, but from those forms of nature which might lead him to a transcendental sense of unity with the universe [...]; for the order, the harmony which the Romantic poets assert is not one of society, but a transcendental harmony which the individual can attain only through communion with fit symbols, with what is beautiful and permanent, finding 'religious meanings in the forms of Nature.'²⁶⁴

Als eines der vier Grundelemente symbolisiert der Archetypus Wasser das Leben und den Lebenskreislauf, sowie auf einer höheren Ebene den Sinn des Lebens aber auch Wahrheit oder Weisheit.²⁶⁵ Während der Lauf des Lebens oft mit einem Fluß verglichen wird, steht das Meer als Anfang allen Lebens häufig für die Geburt, als Endpunkt der Flüsse aber auch für den Tod. Ertrinken bedeutet Tod und Leben zugleich, denn es symbolisiert Sühne (Sintflut) und Reinigung, durch die eine Wiedergeburt erst möglich wird.²⁶⁶ Eine Wiedergeburt in die Hölle der modernen Welt ist dagegen gleichbedeutend mit dem Tod und keineswegs erstrebenswert:

I have heard the mermaids singing each to each.

I do not think that they will sing to me.
I have seen them riding seaward on the waves
Combing the white hair of the waves blown back
When the wind blows the water white and black.

We have lingered in the chambers of the sea
By sea-girls wreathed with seaweed red and brown
Till human voices wake us, and we drown.

(Z. 131-133)

²⁶⁴ Foakes, *Romantic Assertion* 47-48.

²⁶⁵ Lurker 817.

²⁶⁶ Am augenfälligsten ist diese Mehrdeutigkeit wohl am Beispiel der Taufe, bei der 'Wasser' sowohl Tod, Reinigung als auch Wiedergeburt versinnbildlicht (Weirick 100).

Überzeugt, daß wahre Liebe zwischen Fremden nicht existieren kann, kommentiert Prufrock das Singen der Meerjungfrauen²⁶⁷ und das Liebesversprechen der zu Schaum geschlagenen Wellen, die an die schaumgeborene Göttin der Liebe, Aphrodite, erinnern, lediglich mit den nüchternen Worten: "I do not think that they will sing to me" (Z. 127). Und damit schließt sich der logische Kreis dieses auf den ersten Blick so unstrukturiert erscheinenden "Liebesliedes." Denn bereits im Titel wird die Liebe als Ausweg aus Prufrocks Misere genannt – doch Prufrock weist diese – und mit ihr auch seine eigene Erlösung – zurück. Da der von Prufrock favorisierte Ausweg unmöglich ist – schließlich kann er sich nicht mehr in die Geborgenheit vor seiner Geburt zurückziehen – muß er als lebender Toter²⁶⁸ in der Hölle der modernen Welt ausharren, wodurch "Prufrock" trotz der romantischen Verwendung der Bilder doch wieder zu einem modernen Gedicht wird:

The moderns tend to accept the urban environment and the metaphysical chaos of which it is expressive as inevitable and inescapable. In that sense they have outgrown the outside view of the romantics. Yet even when one center cannot hold, mental hygiene and the sheer instinct mentally to survive dictate that another one is looked for. So within the city and fully aware of the metaphysical chaos it stands for, the moderns search for regenerative possibilities [...]. The city is not ignored or, conversely, its horrors are not uncritically succumbed to. Courageously, manfully, the city is traversed. In the midst of an urban *Umwelt* that is fractured and incoherent, the typical modernist will set out on a quest, trying to find new bearings and new values.²⁶⁹

In der Tat sucht Prufrock, obwohl ihm alle Fluchtmöglichkeiten abgeschnitten sind – wenn auch vergeblich und nicht unbedingt "courageously" – nach einem Ausweg. Daß die Suche auch Erfolg haben kann, deutet sich in Eliots Gedichten schon bald an, spätestens als der Wanderer in "The Waste Land" die Wüste hinter sich läßt und wie in vorromantischer Zeit den durch Wasser symbolisierten Glauben als sinnstiftendes Element wiederentdeckt. Am Ende des Eliotschen

²⁶⁷ Southam verweist auf die Homerischen Sirenen, die Odysseus ins Verderben locken wollen, und die im Elisabethanischen Theater als Meerjungfrauen dargestellt werden (57). Tatsächlich ist das Singen der Meerjungfrauen hier nicht ausschließlich ironisch: Folgte Prufrock ihrem Ruf und legte er der Angebeteten aus den Zeilen 97-112 sein zentrales Selbst zu Füßen, so riskierte er mit der Ablehnung auch die Zerstörung seines Innersten. Natürlich könnte er – ließe er sich auf die Herausforderung ein – mit der Liebe die Möglichkeit gewinnen, sich selbst wieder als Ganzes zu erleben, doch bei Ablehnung würde ihm der letzte Rest seines Ichs geraubt. Der Lockruf der Meerjungfrauen ist somit tatsächlich mit dem gefährlichen Lockruf der Sirenen zu vergleichen.

²⁶⁸ In der letzten Zeile setzt Prufrock die Geburt ("Till human voices wake us, [...]") gleich mit dem Tod durch Ertrinken ("[...] and we drown."). Daß Geburt tatsächlich gleichbedeutend ist mit dem Tod, bestätigt der finale Punkt am Ende des Gedichts.

²⁶⁹ Versluys, *Poet* 18.

oeuvre gelingt seinen *personae* schließlich, was Prufrock verwehrt ist: In "East Coker" an seinen Ausgangspunkt zurückzukehren: "In my end is my beginning."

Robert Frost: "Into My Own"

Dem Sonett "Into My Own," dem Frost erst in der 1930er Ausgabe der *Collected Poems* "The Pasture" voranstellt, kommt als erstem Gedicht des ersten von Frost veröffentlichtem Gedichtbandes eine ähnlich programmatische Bedeutung zu wie Eliots "Prufrock" und dem im vierten Kapitel dieser Arbeit analysierten Gedicht "The Pasture," in dem der Sprecher ebenfalls im Begriff ist, eine Schwelle zu überschreiten, um in der Natur neue Erfahrungen zu machen. Doch während in "The Pasture" eine idyllisch anmutende Szene die unterschwellige Gefahr fast vollständig vergessen läßt, ist der Sprecher von "Into My Own" fasziniert von der Unergründlichkeit einer unberührten Naturlandschaft. Der vor ihm liegende und ihn lockende Wald kann ihm nicht dunkel und unheimlich genug sein – er wünscht sich sogar, daß der Wald sich grenzenlos "unto the edge of doom" (Z. 4) erstrecken möge.²⁷⁰ Für den Fall, daß dieser im ersten Quartett geäußerter Wunsch in Erfüllung ginge und der Wald nicht nur von außen den Anschein erweckte, unendlich zu sein, antizipiert der Sprecher, daß es unmöglich sein werde, ihn davon abzuhalten, sich eines Tages in diesen unermeßlich großen Wald davonzustehlen. Doch die Wirklichkeit sieht anders aus: der Wald ist nur "the merest mask of gloom," begäbe man sich hinein, hätte man ihn schnell durchquert und würde wieder auf offenes Land oder an eine befahrene Straße geraten (Z. 7-8). Warum aber fürchtet sich der Sprecher davor, einer Situation zu entkommen, die üblicherweise als Bedrohung empfunden wird? Symbolisiert doch der Wald in der Literatur die Verlockungen des Lebens, die den Protagonisten vom rechten Weg abkommen lassen.²⁷¹ Und auch in Frosts Gedicht lockt der Wald den Sprecher fort von den Seinen und der ihm vertrauten Umgebung in eine unbekannte Welt. Dennoch ist er positiv konnotiert, denn der Sprecher ist zuversichtlich, daß weder er, noch diejenigen, die ihm in den Wald

²⁷⁰ Eine Anspielung auf Shakespeares Sonett #116, "Let me not to the marriage of true minds."

²⁷¹ Man denke nur an Märchen wie z.B. Rotkäppchen, oder an Nathaniel Hawthornes "Young Goodman Brown." In tiefenpsychologischer Sicht symbolisiert der Wald das Unbewußte, in Mythos, Märchen und Volksglauben ist er die Grenze zwischen dem Bekannten und der Fremde (Lurker, "Wald," in Lurker 811).

folgen, um zu erfahren, ob er sie noch immer liebe (Z. 11-12), jemals das Bedürfnis verspüren würden, an ihren Ausgangspunkt zurückzukehren:

I do not see why I should e'er turn back,
 Or those should not set forth upon my track
 To overtake me, who should miss me here
 And long to know if still I held them dear.
 (Z. 9-12)

Doppelte Verneinungen, Konditionalsätze und uneindeutige grammatische Bezüge verwirren.²⁷² Unabhängig davon, ob man das "not" der Zeile 9 auf "to set forth"²⁷³ bezieht oder die Ellipse in Zeile 10 durch "turn back"²⁷⁴ ergänzt, signalisiert bereits der Titel "*Into My Own*" [m.H.], daß es sich in diesem Gedicht um die Erforschung des eigenen Unterbewußtseins, oder, um in der bereits verwendeten Diktion zu bleiben, des eigenen zentralen Ichs handelt. Die um die Beziehung Bangenden können sich zwar ebenfalls auf den Weg machen, um zu erfahren, ob der Sprecher sie immer noch liebe, sie müssten dazu aber ihren eigenen Weg gehen und könnten nicht seinen Spuren folgen. Denn der Wald symbolisiert hier weit mehr als nur die Grenze zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten: "Here" (Z. 11), außerhalb des Waldes, und auf offener Flur (Z. 7) weithin sichtbar präsentiert sich den anderen nur die Maske des sozialen Ichs, hinter der sich das zentrale Ich verbirgt, das die anderen – selbst wenn sie es wollten – niemals vollständig begreifen würden. Die Seinen können ihm folgen – allerdings nicht in *sein* Unterbewußtsein. Sie müssen sich in ihren eigenen imaginären Wald wagen, um ihr eigenes Selbst zu erforschen – und werden dabei ebenso wie er erkennen, daß ein Leben im Einklang mit dem eigenen zentralen Selbst lohnender ist, als sich ständig äußeren Zwängen zu beugen. Judith Oster kommentiert dies wie folgt:

Explicit in this poem is an analogy between self and trees or woods. So is the desire to escape. If we put these two ideas together, we find that to escape into those woods is to escape into self, and consequently that escape means withdrawal into self. Perhaps this is into the natural, wild irresponsible area of the self; perhaps only into solitude, seeking

²⁷² Vgl. auch Richard Poirier (*Knowing* 80-81) und Judith Oster (*Toward Robert Frost* 99-102), die beide hervorheben, daß sich in "*Into My Own*" Bedeutung hinter verschlungenen grammatischen Strukturen verbirgt.

²⁷³ Übersetzt hieße dies: "Ich sehe weder, warum ich jemals umdrehen sollte, noch, warum diejenigen, die mich hier vermissen, mir nicht folgen sollten..."

²⁷⁴ Auch hier zum besseren Verständnis die Übersetzung: "Ich sehe nicht, warum ich jemals umdrehen sollte, noch warum diejenigen, die mich hier vermissen, umdrehen sollten, die nicht losgegangen sind, weil sie mich überholen wollten, sondern weil sie wissen wollten, ob ich sie noch liebe."

renewal from within, replenishing what has been eroded by contracts and obligations and the demands of others.²⁷⁵

Allerdings ist der vor dem Sprecher liegende Wald nicht undurchdringlich, vergebens wird man in ihm "the natural, wild irresponsible area of the self" suchen, denn die Bäume erwecken nur den Anschein unheimlich zu sein (Z. 3). Und zu Recht weist Donald T. Haymes darauf hin, daß der jugendliche Protagonist des Gedichts, anders als Frosts Untertitel glauben lassen möchte,²⁷⁶ mitnichten der Welt entsagt, sondern lediglich mit dem Gedanken spielt, dieses zu tun.²⁷⁷ Tatsächlich betritt der Sprecher den vor ihm liegenden Wald nicht, weshalb ihn auch niemand vermissen wird. Und selbst wenn er sich auf den Wald einließe – da dieser nur in seiner Vorstellung grenzenlos ist, könnte er sich kaum im Dickicht des Waldes verlieren. Allerdings wäre der Sprecher gerne wie ein undurchdringlicher Wald, fürchtet jedoch (zu Recht, da der Wald nicht undurchdringlich ist), hinter seiner Maske des sozialen Selbsts kein zentrales Selbst zu finden (zumindest keines, das ihm gefiele). Und *das* ist in der Tat eine beängstigende Vorstellung und erklärt, warum der Sprecher offenes Land oder auch einen den Wald durchschneidenden Weg fürchtet: Wenn man den Wald als Symbol für das eigene Selbst liest, in dem sich der Sprecher auf die Suche machen kann nach seinem zentralen Ich, belegen diese von ihm gefürchteten Situationen, daß sein zentrales Ich nicht unergründlich und *primordial*, sondern von außen beschränkt und seinem sozialen Ich untertan ist, denn solange er von anderen gesehen, beobachtet und bewertet werden kann – und dies ist möglich, sobald er den Wald verläßt, der ihn vor kritischen Blicken schützt – verhält er sich so, wie es von ihm erwartet wird, d.h. er präsentiert sein soziales Ich. Statt nach seinem eigenen Weg zu suchen, wird er einer Straße (als Lebensweg) folgen, die schon viele vor ihm gegangen sind: "the slow wheel pours the sand" spielt an auf das Rad des Schicksals, das sich von ihm unbeeinflusst weiterdrehen wird, und der abwärts rieselnde Sand zeigt das unaufhörlich verrinnende Ablaufen der Lebenszeit an. Doch der Sand tut noch viel mehr: er steckt in den Rädern und verhindert, daß der Wagen schnell vorankommt. Der Suchende, der sich dem Weg

²⁷⁵ Oster, *Toward Robert Frost* 101-2.

²⁷⁶ In der ersten Fassung hatte er im Inhaltsverzeichnis den Titeln Erläuterungen hinzugefügt: "Into My Own" trug den Untertitel: "The Youth is persuaded that he will be rather more than less himself for having forsworn the world." Wie Eliots Fußnoten zu "The Waste Land" sind auch die Frostschen Untertitel mit Vorsicht zu genießen.

²⁷⁷ Haymes, "Narrative Unity" 454-55.

folgend von seiner eigentlichen Lebensaufgabe abbringen läßt, wird niemals sein zentrales Ich finden, sondern wie die meisten Menschen sein Leben so leben, wie es die Gesellschaft von ihm erwartet: auf ausgetretenen Pfaden bleibend, sich mühend und plagend, die eigenen Bedürfnisse mißachtend. Der "rechte" Weg ist somit ein Irrweg, zugleich aber auch bittere Realität. Ähnlich wie in "Prufrock" dominiert das soziale das zentrale Ich, das damit nicht mehr unergründlich, sondern im Gegenteil, wie ein gepflegtes Waldstückchen leicht zu durchschauen ist. Die Zuversicht, die aus dem das Sonett beschließenden Paarreim spricht, ist daher nur aufgesetzt. Der Sprecher hofft, daß sein zentrales Ich deckungsgleich ist mit seinem sozialen Ich und ähnelt damit einem im dunklen Wald Pfeifenden, wenn er fast trotzig verkündet, daß ihn die Begegnung mit seinem zentralen Ich nicht ändern, sondern lediglich seine bereits bestehenden Überzeugungen bestätigen würde: "They would not find me changed from him they knew – / Only more sure of all I thought was true." (Z. 13-14).²⁷⁸ Jede Erforschung seines Ich würde, so hofft er, ergeben, daß das, was man sieht, also sein soziales Selbst, deckungsgleich ist mit seinem zentralem Selbst, also dem, was er in Wahrheit ist. Der Sprecher ist jedoch nicht gewillt, die Probe aufs Exempel zu machen, da er die Antwort ahnt: der Wald und damit sein zentrales Ich ist nicht so unergründlich wie erhofft, bei genauerer Betrachtung müßte er einsehen, daß auch er sich, wie Prufrock, den Anforderungen, welche die Gesellschaft an ihn stellt, gefügt hat.

Robert Frost: "For Once, Then, Something"

Auch im Fünfzehnzeiler "For Once, Then, Something" veranschaulicht Frost mit Hilfe einer alltäglichen Szene als zentraler *metaphor* die Schwierigkeit, hinter dem nach außen gerichteten sozialen Selbst eines Menschen das eigene zentrale Selbst zu erkennen: Der Sprecher sitzt am Rand eines Brunnens und versucht, durch die Oberfläche des Wassers hindurchzuschauen. Da er jedoch immer "wrong to the light" (Z. 2) sitzt, erkennt er nur immer wieder sein eigenes Spiegelbild, "a shining surface picture" (Z. 4). Nur ein einziges Mal, als er am

²⁷⁸ Poetischer drückt dies Shakespeare aus, auf dessen Sonett #116 die Formulierung "unto the edge of doom" (4) verweist: "Love alters not with his brief hours and weeks, / But bears it out even to the edge of doom" (Z.11-12). Nichts anderes versichert der Frostsche Sprecher den Seinen in den Zeilen 13-14.

Brunnen niederkniet und sein Kinn auf den Brunnenrand legt, gelingt es ihm beinahe, durch die spiegelnde Wasseroberfläche hindurchzusehen und in der Tiefe etwas zu erkennen, "a something white, uncertain, / Something more of the depths" (Z. 9-10). Daß es in diesem Gedicht um mehr geht, als auf den Grund eines Brunnens zu schauen, wird dem Leser nicht erst durch das als erstes Wort der letzten Zeile in exponierter Stellung plazierte Schlüsselwort "Truth" nahegelegt, das auf einen Satz des antiken Philosophen Demokritos anspielt²⁷⁹ und den Leser mit diesem fragen läßt, welche Wahrheit der Sprecher am Grunde der Quelle zu erkennen glaubt. Tatsächlich legen bereits die Konnotationen nahe, die das Bild des spiegelnden Wassers in der Literatur und im Kontext des Gedichtes aufweist, daß sich der Sprecher in "For Once, Then, Something" darum bemüht, die Wahrheit über sein zentrales Ich zu erfahren, da spiegelndes Wasser häufig als Spiegel der Seele gesehen, und das Blicken in Wasser als Analogie für "inward contemplation" gelesen wird.²⁸⁰ Die in der Literatur auf eine lange Tradition zurückblickende Spiegelmetapher basiert dabei auf der Annahme, daß ein Spiegel nicht nur das äußere Erscheinungsbild wiedergibt, sondern dem Betrachter sein inneres Wesen offenbart. Darüber hinaus war "bereits der Antike die Vorstellung vertraut, daß die sichtbare Schöpfung ein Spiegel Gottes sei"²⁸¹ – worauf die Beschreibung des Spiegelbildes in den Zeilen 3-5 verweist, in denen der Sprecher sich in dem gespiegelten Sommerhimmel²⁸² als gottgleich zu erkennen meint:

where the water
Gives me back in a shining surface picture
Me myself in the summer heaven godlike
Looking out of a wreath of fern and cloud puffs.
(Z. 3-5)

Abgesehen von der offensichtlichen – wenn auch spielerisch verbrämen – Hybris, ist der Dichter tatsächlich eine Art Schöpfer, der den von ihm in seinen Gedichten dargestellten Personen Leben einhaucht. Doch ist dies tatsächlich die "Wahrheit"? Ist der Dichter ein gottgleicher Schöpfer? Oder ist dies nur das soziale Ich des

²⁷⁹ "Of truth we know nothing, for truth lies at the bottom of a well" (Demokritos, zit. in Cramer 79). Wie der Sprecher in "For Once, Then, Something" mißtraute der antike Philosoph dem Erkenntnisgehalt der sinnlichen Wahrnehmung (Dörrie, "Demokritos," *Der Kleine Pauly* 1:1479).

²⁸⁰ De Vries, "water" 493.

²⁸¹ Lurker, "Spiegel," in Lurker 693.

²⁸² Eine Deutung, welche durch die Verwendung des Begriffs "heaven" statt "sky" eine weitere Bestätigung erfährt.

Dichters, die Rolle, die ihm von anderen zugeschrieben wird, in der er sich selbst gerne sieht und auch anderen gegenüber präsentiert? Zumal es sich bei dem in den Zeilen 5-6 entworfenen Bild lediglich um ein "surface picture" (Z. 4) handelt, eine Reflektion seines sozialen Selbsts, hinter dem der Sprecher eine andere "Wahrheit" (über sich selbst) vermutet. Um das zu erkennen, muß der Sprecher seine Perspektive verändern und Unannehmlichkeiten in Kauf nehmen:

*Once, when trying with chin against a well-curb,
I discerned, as I thought, beyond the picture,
Through the picture, a something white, uncertain,
Something more of the depths – and then I lost it.*
(Z. 7-10)

Nur ein einziges Mal sei es ihm, so meint er, gelungen, einen Blick auf sein eigenes zentrales Selbst zu erhaschen. Ähnlich wie in Eliots "Prufrock" wird damit aufgezeigt, wie schwierig es ist, das eigene Ich, das zentrale Selbst, hinter dem von der Welt bestimmten und der Welt präsentierten sozialen Selbst zu erkennen. Die Erkenntnis des eigenen Ichs wird durch den Satz "as I thought" sogleich wieder in Frage gestellt. Was der Sprecher zu erkennen glaubt, ist "a something white, uncertain, / Something more of the depths" (Z. 9-10). In der christlichen Lehre steht die Farbe weiß für Unschuld und Jungfräulichkeit. Aufgrund des bereits erläuterten synonymen Gebrauchs der Begriffe "soul" und "self" wäre es deshalb durchaus möglich, die Zeilen 9-10 als Beschreibung der tief im Inneren des Menschen verborgenen Seele zu deuten. Ebenso plausibel ist aber auch eine andere Deutung, die sich auf die bereits diskutierte Zeile 5 bezieht ("Me myself in the summer heaven godlike"), in der sich der Sprecher mit einem Gott vergleicht. Denn schon der Göttervater Zeus hatte das Epitheton *leukaíos*, der Weiße, und auch Tiere als Offenbarungsträger der Gottheit sind weiß.²⁸³ Wenn also der Sprecher auf dem Boden des Brunnens etwas Weißes zu erkennen glaubt, dann zeigt dies, daß sein nach Außen gewandtes Gesicht auch Ausdruck seines inneren Ichs ist – der Mensch als Spiegel des Göttlichen ist selbst bis zu einem gewissen Punkt göttlich. Nur einen winzigen Moment lang glaubt der Sprecher, unter der Oberfläche etwas erkennen zu können – und muß doch sofort feststellen, daß er sich seiner Sache nicht sicher ist ("uncertain"). Von einem Moment auf den anderen verliert das, was er zu erkennen glaubte und doch nicht bezeichnen konnte, an Kontur und verschwindet:

²⁸³ Lurker, "Weiß," in Lurker 824.

Water came to rebuke the too clear water.
 One drop fell from a fern, and lo, a ripple
 Shook whatever it was lay there at the bottom,
 Blurred it, blotted it out. [...]

(Z. 11-14)

Die Unsicherheit, die sich in den Zeilen 7-10 in den durch Interpunktion verstärkten Lesepausen, durch Einschübe, unvollständige Sätze und mehrdeutige Bezüge ausdrückte, weicht hier erneut klaren Sätzen, denn im Umgang mit der äußeren Welt hat der Sprecher keine Schwierigkeiten, da diese äußere Welt den Gesetzen von Ursache und Wirkung gehorcht: ein herunterfallender Wassertropfen verhindert, daß er dem Brunnen auf den Grund gehen kann; Satzlänge und Zeilensprung (Z. 12-13) verknüpfen diesen Teil mit der Beschreibung in den Zeilen 1-6. Die Ungewißheit aber bleibt, und so sucht der Sprecher wie schon zuvor in den Zeilen 14-15 nach den richtigen Worten: "Blurred it, blotted it out. What was that whiteness? / Truth? A pebble of quartz? For once, then, something." Unbeeindruckt von dem, was wir von ihr erwarten, wirft die Natur in Form der spiegelnden Wasseroberfläche den Suchenden auf sich selbst zurück, der einen kurzen Moment lang die Wahrheit über sich zu erkennen meint – bevor die Natur wieder zu einer Projektionsfläche für seine eigenen Gedanken wird.

3. Gestaltung von Identität durch Erinnerung

Bis in die Gegenwart hinein definieren sich die Vereinigten Staaten von Amerika als Einwanderungsland. Die höchsten Zuwanderungsquoten lagen in den rund hundert Jahren zwischen 1820 und 1917, wobei es um die Jahrhundertwende, ausgelöst durch die Industrialisierung und die damit angestiegene Nachfrage nach Arbeitskräften, zu einem sprunghaften Anstieg an Zuwanderern, der sogenannten *new immigration*, kam.²⁸⁴ Ca. 75% der um 1900 ins Land kommenden Einwanderer waren ungelernte Arbeiter, von 1905 bis 1914 lag die jährliche Zuwachsrate bei rund einer Million.²⁸⁵ Aber nicht alle Einwanderer wurden mit offenen Armen empfangen: Bereits in den 1880er Jahren, in denen Emma Lazarus in ihrem 1883 entstandenen Sonett "The New Colossus" den Müden und Armen dieser Welt eine goldene Zukunft in Amerika versprach,²⁸⁶ war versucht worden, die Einwanderung von Chinesen, Japanern und Indonesiern durch eine restriktive Gesetzgebung weitgehend zu unterbinden. Und obwohl Lazarus' Sonett seit 1903 den Fuß der Freiheitsstatue schmückt, wurden zu Beginn des 19. Jahrhunderts Einwanderer aus Süd- und Osteuropa von Organisationen wie der *Immigration Restriction League* regelrecht bekämpft, welche davon ausgingen, daß die neuen Einwanderer den alten Einwanderern aus dem Norden und Westen Europas unterlegen waren.²⁸⁷

Eine der dringlichsten Fragen um die Jahrhundertwende und während der ersten beiden Dekaden des 20. Jahrhunderts war deshalb die, ob und wie Einwanderer integriert werden; an ihr entzündeten sich bald die Diskussionen um eine unter Umständen notwendige Neudefinition der amerikanischen Identität. Dabei zeigen der Umgang mit den Erinnerungen der Einwanderer und die Art und Weise, wie eine kontinuierliche Tradition konstruiert wird, wie sich Amerika in der Abgrenzung nach außen konstituiert. Als Teil des Ganzen spielen die Einwanderer aber auch eine Rolle bei der Integration nach innen, da sie entweder

²⁸⁴ Avery/Steinisch 96.

²⁸⁵ Hoerder 363.

²⁸⁶ [...] "Give me your tired, your poor,
Your huddled masses yearning to breathe free,
The wretched refuse of your teeming shore.
Send these, the homeless, tempest-tost to me,
I lift my lamp beside the golden door!" (*The Poems I* : 203, Z. 10-14)

²⁸⁷ Avery/Steinisch 96-7.

zu Amerikanern werden oder separate und identifizierbare Segmente innerhalb der amerikanischen Gesellschaft bleiben.

Je nachdem, ob ein optionales oder ein primordiales Identitätskonzept zugrundeliegt, wird die Frage nach dem Umgang mit den Neueinwanderern und damit nach der amerikanischen Identität unterschiedlich beantwortet: Während einerseits die Erinnerungen und Geschichten großer Teile der Bevölkerung ausgeblendet wurden, um das Konstrukt einer geeinten Nation nicht durch die Vielfalt der unterschiedlichen Geschichten zu gefährden, wurde andererseits den Integrationswilligen die Teilhabe an der gemeinsamen Erinnerung und damit an der Nation verweigert – sie wurden, wie der norwegisch-amerikanische Autor Waldemar Ager 1916 beklagt, "denationalisiert." Eine Einstellung, die zunächst einmal ein primordiales Identitätskonzept zugrundelegen scheint, da sie davon ausgeht, daß sich Einwanderer die amerikanische Identität nicht bewußt aneignen könnten. Solange man aber Identität als primordiales Konzept begreift, braucht eine Gesellschaft nur zu befürchten, daß sie von den anderen majorisiert, nicht aber, daß ihre Identität durch die Neueinwanderer verändert würde. Dennoch wurden Neueinwanderer angehalten, ihre Vergangenheit zu vergessen, um eine Gegenwart "frei von Klassenkämpfen, Rassenhaß und regionalen Feindseligkeiten" zu konstruieren, eine gemeinsame Geschichte und Tradition zu begründen und auf diese Weise neue Immigrantenströme zu assimilieren.²⁸⁸ Assimilation aber setzt voraus, daß Identitäten optional und wandelbar sind. Ist man von letzterem überzeugt, muß man sich Gedanken darüber machen, ob und in welchem Umfang man zulassen möchte, daß sich die eigene Identität durch Neueinwanderer verändert. Daß beide Konzepte in amerikanischen Identitätsdebatten häufig unreflektiert nebeneinander verwendet werden, läßt Philip Gleason vermuten, daß die Unfähigkeit der Amerikaner, das Wesen von Identität zu verstehen, und damit auch ihr mangelnder Sinn für die eigene nationale Identität auf den undifferenzierten Umgang mit beiden Konzepten zurückzuführen ist.²⁸⁹

Zu unterscheiden sind vier Positionen, mit denen um die Jahrhundertwende die Frage nach der amerikanischen Identität beantwortet wurde: der sogenannte *Schmelztiegel*, die *Amerikanisierung*, der

²⁸⁸ Heideking, "Constitution" 251.

²⁸⁹ Gleason, "Identifying Identity" 133.

Kulturpluralismus, und der aus dem *Anglo-Saxism* entstandene *Anglo-Saxon Racialism*.²⁹⁰ Alle diese Konzepte orientieren sich am amerikanischen Motto *e pluribus unum* und wägen Einheit gegen Vielfalt ab. Sie unterscheiden sich voneinander in dem Maße, in dem die Waage stärker zugunsten der Einheit oder zugunsten der Vielfalt ausschlägt und werden bis heute zeitgleich nebeneinander und gegeneinander verwendet.²⁹¹ Während das wohl bekannteste Bild des *Schmelztiegels*, welches Jean de Crèvecoeur in seinem 1782 erschienenen Essay *Letters from an American Farmer* zum ersten Mal verwendet und Israel Zangwill mit seinem erfolgreichen Theaterstück *The Melting Pot* (1908) einem breiteren Publikum zugänglich macht,²⁹² von einer Verschmelzung der unterschiedlichen Kulturen ausgeht,²⁹³ heißen Vertreter der *Amerikanisierung* Einwanderer unter der Bedingung willkommen, daß sie die Bräuche und Werte derer, die bereits da sind, als die ihren übernehmen. Welche Bräuche und Werte indes als "amerikanisch" gelten, darüber herrschte zunächst noch Uneinigkeit. Der Beginn der *new immigration* sollte dies jedoch bald ändern: Als zwischen 1880 und 1920 vorwiegend Einwanderer aus Ost- und Südeuropa nach Amerika kamen, fühlten sich die in Anlehnung an das indische Kastensystem von Oliver Wendell Holmes als Brahmanen bezeichneten alteingesessenen Familien von den Neuankömmlingen überrollt und versuchten, den angelsächsischen Charakter der amerikanischen Gesellschaft und Kultur als amerikanischen Standard zu etablieren. Zu diesem Zweck griffen sie mit der "Mayflower" und "Plymouth Rock"²⁹⁴ anglo-amerikanische Gründungsmythen auf versuchten auf der

²⁹⁰ Vgl. Gleasons Beitrag zur *Harvard Encyclopedia of American Ethnic Groups*, in der er unter dem sprechenden Titel "American Identity" alle Konzepte kurz beschreibt und voneinander abgrenzt.

²⁹¹ Vgl. Freese, der beschreibt, wie sich das Assimilationskonzept zu Beginn des Ersten Weltkrieges neuer Aktualität erfreute, da Politiker und Werbefachleute angesichts des gemeinsamen Feindes, der die Nation von außen bedrohte, im Inneren ein nationales Gefühl der Zusammengehörigkeit zu propagieren suchten ("Assimilation" 265), oder Michael Walzer, der 1990 auf die Frage "What does it mean to be an 'American'?" eine Zwischenposition zwischen Kulturpluralismus und Amerikanisierung einnimmt.

²⁹² Frost selbst erwähnt Zangwill 1923 in einem Interview, wenn er davon spricht, daß anders als die Amerikaner die Engländer kein Problem damit hätten, englische Werke, die von Angehörigen anderer Kulturen verfaßt wurden, als "englisch" anzuerkennen (*Poetry & Prose* 296).

²⁹³ Noch um 1880 war jeder Einwanderer unabhängig von Rasse, Sprache oder Religion aufgerufen, im "Neuen Kanaan" an der Gestaltung eines besseren und erfüllteren Lebens mitzuarbeiten. "'Savage' Indians and black slaves, however, are excluded on principle [...]" (Freese, "Assimilation" 250).

²⁹⁴ So beschloß man z.B. 1920 anlässlich der 300-Jahr-Feier den Bau des heutigen Plymouth-Rock-Denkmal, das 1921 fertiggestellt wurde. Obwohl die Authentizität des Steines bis heute angezweifelt wird, gewinnt Plymouth Rock, das nach Cape Cod die zweite Station der Pilgerväter

politischen Ebene mit einer in den *Immigration Acts* von 1921 und 1924 festgelegten strikten Quotenregelung für die Einwanderung aus europäischen Ländern und mit einer sich am Anteil der jeweiligen Nationalitätengruppe an der amerikanischen Bevölkerung im Jahre 1920 orientierenden Quotierung der Einwanderungsvisa die anglo-amerikanische Dominanz innerhalb der amerikanischen Kultur zu erhalten.²⁹⁵ Um diese – konstruierte – angelsächsische Kultur fortschreiben zu können, wurden Einwanderer angehalten, ihre eigenen Sprachen, Traditionen und Geschichten zu vergessen.²⁹⁶ Zugleich wurde aber auch denjenigen Einwanderern, die um der angestrebten Integration willen bereit waren, ihre eigene Vergangenheit auszublenden und sich der angelsächsischen Norm anzupassen, die Teilnahme an der angelsächsischen Erinnerung ihres neuen Heimatlandes verwehrt.²⁹⁷ Als z.B. Mary Antin, eine jüdische Immigrantin, die ihre Einwanderungserfahrung *The Promised Land* (1912) niederschreibt, die Pilgerväter auch als ihre Vorfahren ansieht, erntet dies Spott von einem Rezensenten des *Atlantic Monthly*,²⁹⁸ und der Harvard-Professor Barrett Wendell zeigt sich befremdet ob der Begeisterung, mit der Antin sich als Amerikanerin bezeichnet:

[Mary Antin] has developed an irritating habit of describing herself and her people as Americans, in distinction from such folks as Edith and me, who have been here for three hundred years.

Anzumerken ist, daß öffentliche und die Meinung der Intellektuellen häufig im direkten Widerspruch zueinander stehen oder Positionen neu aufgegriffen werden, die schon einmal die Diskussion beherrschten: Ein nationaler Politiker wie Theodore Roosevelt redete z.B. einer restriktiven Amerikanisierung das Wort,

war, als mythischer Ursprung des alten Amerikas um 1900 an Bedeutung (Sollors, "Konstruktionsversuche" 551, 553).

²⁹⁵ Avery/Steinisch "Industrialisierung" 97. Bereits 1882 war der *Chinese Exclusion Act* verabschiedet worden, der bis 1943 in Kraft bleiben sollte, obwohl es in Amerika niemals so viele chinesische Einwanderer gab, daß eine "Überfremdung" wirklich zu befürchten gewesen wäre (Freese "Assimilation" 258).

²⁹⁶ Jane Addams erinnert sich in einer Vorlesung an der Universität von Chicago im Jahre 1905 an ein italienisches Einwandererkind, das, als es eine Analogie sieht zwischen dem amerikanischen Bürgerkrieg und der Teilnahme seines Vaters an Garibaldis Kampagne in Italien, vom vortragenden Bürgerkriegsveteranen "scharf" zurechtgewiesen wird: Der Junge müsse dies alles vergessen, da er nun nicht mehr Italiener, sondern Amerikaner sei. Den norwegisch-amerikanischen Autoren Waldemar Ager veranlasst dieser "Eliminierungsprozeß" den Schmelztiegel, der nicht-angelsächsische Amerikaner nicht integriere, sondern "denationalisiere," in einem 1916 erschienenen Aufsatz als "Metapher der Zerstörung" zu bezeichnen (Øverland, "Homemaking Myths" 17).

²⁹⁷ Øverland, "Homemaking Myths" 16-17.

²⁹⁸ Sollors, "Foreword."

wenn er sich, um die Einheit der Amerikaner zu beschwören, wiederholt emphatisch gegen sogenannte Bindestrich-Amerikaner aussprach,²⁹⁹ während ein progressiver Intellektueller wie Randolph Bourne zur selben Zeit fasziniert war von den aus seiner Sicht vitaleren Kulturen der Immigranten³⁰⁰ und 1916 in dem Essay "Trans-National America" ein "Versagen des Schmelztiegels" (248) konstatierte, weil dieser das in der Einwanderung inhärente Erneuerungspotential ignoriert habe.³⁰¹ Auch das von Horace Kallen entwickelte Konzept des *Kulturpluralismus* propagiert ein tolerantes Mit- und Nebeneinander der verschiedenen Kulturen, deren Verhältnis zueinander er einem Orchester vergleicht, in dem jede Gruppe ihr eigenes Instrument spielt und alle Töne zusammen eine amerikanische Symphonie ergeben.³⁰² Entwickelt in einer Zeit, als der Erste Weltkrieg und die damit aufflammenden Loyalitätskonflikte in Amerika das Bewußtsein für die inhärente Diversität des eigenen Landes in den Vordergrund treten ließen, wurden Kallens und Bournes Ideen in dieser Blütezeit des restriktiven Amerikanismus und des sich aus dem *Anglo-Saxonism* entstehenden *Anglo-Saxon Racialism*³⁰³ indes kaum wahrgenommen und sollten

²⁹⁹ "[O]ur citizens should act as Americans; not as Americans with a prefix and qualification – not as Irish-Americans, German-Americans, Native Americans – but as Americans pure and simple" (Roosevelt (1891), *Works* 10: 361). Während des Ersten Weltkrieges, dessen Beginn in Amerika je nach nationaler Herkunft der Bevölkerungsgruppe ein geteiltes Echo hervorgerufen hatte (Schwabe, "Erster Weltkrieg" 118), beschwor Roosevelt am 12.10.1915 erneut die nationale Einheit: "There is no room in this country for hyphenated Americanism [...]. [A] hyphenated American is not an American at all" (*Works*, 18: 392).

³⁰⁰ Ickstadt, "(Re)Construction" 208.

³⁰¹ "All our elaborate machinery of settlement and school and union, of social and political naturalization, however, will move with friction just in so far as it neglects to take into account this strong and virile insistence that America shall be what the immigrant will have a hand in making it, and not what a ruling class, descendant of those British stocks which were the first permanent immigrants, decide that America shall be made" (Bourne, "Trans-National America" 249).

³⁰² Vgl. Kallen, der 1915 in "Democracy versus the Melting Pot" zum ersten Mal den Begriff des "cultural pluralism" verwendet: "The common language of a commonwealth, the language of its great tradition, would be English, but each nationality would have for its emotional and involuntary life its own peculiar dialect or speech, its own individual and inevitable esthetic and intellectual forms. The political and economic life of the commonwealth is a single unit and serves as the foundation and background for the realization of the distinctive individuality of each *natio* that composes it and of the pooling of these in a harmony above them all. Thus 'American civilization' may come to mean [...] a multiplicity in a unity, an orchestration of mankind." Kallen spricht sich hier ausdrücklich gegen den Schmelztiegel aus, verwendet aber mit dem Bild des Orchesters ein Bild, das Zangwill ebenfalls in seinem Drama anlegte, in dem der Protagonist David an einer "Amerikanischen Symphonie" arbeitet.

³⁰³ Was zunächst nur ein ausgeprägter Stolz auf das eigene Wertesystem war, wurde um die Jahrhundertwende mit einem sich auf Vererbungslehre und Evolutionstheorie stützenden biologischen Überlegenheitsgefühl gepaart. Eine der einflußreichsten amerikanischen Stimmen war die Madison Grants, der 1916 in *The Passing of the Great Race* den Versuch als "töricht und albern" bezeichnet, aus dem minderwertigen Menschenmaterial der *new immigration* akzeptable

erst wieder aufgegriffen werden, als die strengen Einwanderungsgesetze den Zustrom von Neueinwanderern so gut wie abgeschnitten hatten. Denn solange die Einheit der Nation als gefährdet wahrgenommen wird, haben, wie Gleason beobachtet, restriktive Konzepte Hochkonjunktur, während Amerika in Zeiten der Konsolidierung eher gewillt ist, Vielfalt als inhärenten Teil der Nation zu akzeptieren.³⁰⁴ Allerdings fordern auch Amerikanisierung oder der von Horace Kallen vertretene Kulturpluralismus vom Integrationswilligen selektives Vergessen, und nur Randolph Bourne's Utopie eines transnationalen Amerikas, in das jeder Einwanderer sich und seine Kultur voll einbringt, ließe alle Erinnerungen gleichberechtigt nebeneinander bestehen – und mit jedem Einwanderer ein neues Amerika entstehen.

3.1 Robert Frost: Amerika – eine Nation der Ideale

Frost geht davon aus, daß Assimilation möglich und notwendig ist, um den Neueinwanderer zu einem Teil Amerikas werden zu lassen und von dessen Individualität zu profitieren. Er vertritt damit eine Position, die zwischen *Schmelztiegel* und *Amerikanisierung* anzuordnen ist. Deutlich wird dies in einem als programmatisch anzusehenden Interview aus dem Jahre 1923, in dem Frost mit der Erwähnung der Unabhängigkeitserklärung, George Washingtons und Abraham Lincolns politische und mit dem Verweis auf die allen Amerikanern gemeinsame Sprache und den von ihm geschätzten Dichter Ralph Waldo Emerson kulturelle Eckdaten in Erinnerung ruft, um sich dem Konzept "Amerika" anzunähern:

Bürger der Vereinigten Staaten machen zu wollen (Gleason, "American Identity" 42; Freese, "Assimilation" 263).

³⁰⁴ "Generally speaking, tolerant and inclusive versions of the melting pot, Americanization, and Anglo-Saxonism dominated during most of the 19th century, when national unity did not seem threatened by ethnic diversity. Uneasiness grew in the 1890s, however, as the flood of new immigration was coupled in the public mind with various forms of social, economic, and political unrest; during the crisis of World War I uneasiness became deep concern and was specifically linked with the dangers posed to national unity by the divided loyalties of 'hyphenated Americans.' In these circumstances faith in the automatic processes of the melting pot gave way, first to an active commitment to Americanization and then to racist-tinged despair over the nation's capacity to integrate the immigrants. Once restriction had been accomplished, Americans could afford to relax about national unity. They even became a little embarrassed about their former anxiety-induced narrowness and took a more benign view of cultural differences still existing. At this point, cultural pluralism began to gain general acceptance, but in a hazy form that differentiated it from assimilation much less sharply than when it was introduced by Horace Kallen" (Gleason, "American Identity" 46).

The alien who comes here for something different, something ideal, something that is not England and not France and not Germany and finds it, knows this to be America. When he becomes articulate and raises his voice in an outburst of song, he is singing an American lyric. He is an American. His poetry is American. He could not have sung that same song in the place from where he hails; he could not have sung it in any other country to which he might have emigrated. Be grateful for the individual note he contributes and adopt it for your own as he has adopted the country.

America means certain things to the people who come here. It means the Declaration of Independence, it means Washington, it means Lincoln, it means Emerson – never forget Emerson – it means the English language, which is not the language that is spoken in England or her provinces. Just as soon as the alien gets all that – and it may take two or three generations – he is as much an American as is the man who can boast of nine generations of American forebears. He gets the tone of America, and as soon as there is tone there is poetry.³⁰⁵

Überzeugt, daß Amerika bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf eine eigene Geschichte zurückblicken kann und damit auch eine eigene Identität besitzt, die sich nicht zuletzt aus dem Kontrast zur europäischen Identität konstituiert, stellt Frost dem Neueinwanderer ("alien") Teilhabe an einer Nation in Aussicht, die vor allem anders ist als England, Frankreich und Deutschland, von denen sich Amerika politisch wie kulturell deutlich abgrenzt. Als "native" bezeichnet Frost den amerikanisierten Westeuropäer.³⁰⁶ Wirkliche *Native-Americans* und Sklaven, die sich nicht aus freien Stücken für Amerika und die amerikanischen Ideale entschieden hatten, berücksichtigt Frost in seinem Konzept einer amerikanischen Nation dagegen nicht.³⁰⁷ Darüber hinaus bleiben gerade diejenigen Bevölkerungsgruppen, deren Einwanderung um die Jahrhundertwende besonders umstritten war, in Frosts Aufzählung unerwähnt: Asiaten, vornehmlich Chinesen, und Einwanderer aus Ost- und Südeuropa.³⁰⁸ Eine Auslassung, die verdeutlicht, daß Frost England, Frankreich und Deutschland als geistige Eltern der amerikanischen Kultur betrachtet,³⁰⁹ wobei er der besonderen Beziehung

³⁰⁵ Frost, "Courage" 293-4.

³⁰⁶ "He is either a European, or the descendant of a European [...]," antwortete bereits Michel-Guillaume Jean de Crèvecoeurs 1782 im dritten seiner *Letters from an American Farmer* auf die Frage, was ein Amerikaner sei.

³⁰⁷ Werner Sollors stellt fest, daß "konservative wie liberale Vertreter des Assimilationismus (wie Antin), des Pluralismus (wie Kallen) und selbst des transnationalen Weltbürgertums (wie Bourne) vor dem Ersten Weltkrieg wenig Interesse daran [zeigten], die afroamerikanische Gruppe in ihre ethnischen Überlegungen miteinzubeziehen" ("Konstruktionsversuche" 564).

³⁰⁸ Auch wenn er für letztere die Lanze bricht: "There can be nothing invidious to new comers, emigrant Russians Italians and the like, in singling out for notice or even praise any trait or quality as specially American. Many of *them* must have it as much as the older stock. It is by what they have of it that they are drawn to what we have of it" (Frost, *Selected Letters* 266). Maßgeblich ist der Wertekanon des "older stock," den zu besitzen eine besondere Auszeichnung ist und Ost- und Südeuropäer quasi aufwertet.

³⁰⁹ Bereits um 1900 ist dies eine eingeengte, die Wirklichkeit ausblendende Sicht, da zu diesem Zeitpunkt bereits ca. 9 Millionen Schwarze, ca. 237.000 Indianer und 11 Millionen im Ausland geborene Einwanderer mit 14 Millionen im Lande geborenen Kindern die amerikanische Nation

zwischen Amerika und England Rechnung trägt, wenn er England zuerst nennt. Wie selbstverständlich geht Frost davon aus, daß der Neueinwanderer auf der Suche nach einem "Ideal" seinem Heimatland auch emotional den Rücken kehrt und nun, vom Überschwang der Gefühle für Amerika als Verkörperung des Ideals überwältigt, ein amerikanisches Lied singt. Er betont aber auch, daß Amerika "dankbar" sein müsse für jeden das amerikanische Lied bereichernden "individuellen Ton," und gibt sich damit als Vertreter einer liberalen Amerikanisierung zu erkennen. Wie Randolph Bourne erklärt er die Einbeziehung des Fremden zum institutionellen Bestandteil einer sich immer wieder neu definierenden amerikanischen Kultur und versteht es als Bereicherung, daß jeder einzelne Einwanderer seine individuellen Geschichten und Erinnerungen in die Gemeinschaft einbringt und damit Anteil hat an der Konstruktion einer amerikanischen nationalen Identität. Denn die Notwendigkeit und Fähigkeit, sich stets neuen Gegebenheiten anzupassen, betrachtet Frost als Garanten für die ständige Verjüngung der amerikanischen Nation, welche die Stärke, Potenz und ewige Jugend ebendieser Nation ausmacht. Anders als Horace Kallen geht Frost dabei nicht von Einwanderergruppen aus, sondern zeigt mit dem Begriff des "individuellen Tons" oder "Liedes," daß er den Einwanderer nicht als Teil einer ethnischen Gruppe, sondern, wie die Verfassung der Vereinigten Staaten von Amerika, vor allem als Individuum sieht.³¹⁰ Nicht die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe, sondern die Einwanderungserfahrung an sich mache den "fremden" Europäer ("alien") zum "echten" Amerikaner ("native"). In dem Moment, in dem der Einwanderer begreift, "was Amerika bedeutet" und die amerikanischen Ideale als die eigenen akzeptiert, wird er zum Amerikaner und seine Worte zu amerikanischen Worten,³¹¹ wobei Frost wie selbstverständlich

ausmachen. Die Einwanderergruppe setzt sich dabei wie folgt zusammen: ½ Million stammt aus Rußland, 1 Million aus Skandinavien, 1 ½ Millionen aus Irland, 3 Millionen aus Deutschland und Österreich, 23.000 aus Japan und 85.000 aus China. Aufgrund der Annexionen waren außerdem noch Bürger französischer und spanischer Abstammung dazugekommen (Sollors, "Konstruktionsversuche" 542).

³¹⁰ Die Verfassung der USA sieht den Staat als Produkt eines Vertrages zwischen freien und unabhängigen Individuen, ohne eine Mittlerinstanz zwischen Individuum und Staat einzuplanen (vgl. Pole, "Individual" 9-10).

³¹¹ Mit dem in dieser liberalen Position gegenüber den Neueinwanderern enthaltenen demokratischen Element greift Frost Ideen des Historikers Frederick Jackson Turners auf, der 1893 in dem Essay "The Significance of the Frontier in American History" den Geist sozialer Gleichrangigkeit und Selbstverwaltung, verbunden mit einem starken Individualismus, auf dem die spezifische Ausprägung der amerikanischen Demokratie basiert, als Produkt des *frontier*-Erlebnisses interpretierte (Nagler, "Territoriale Expansion" 59; vgl. auch Ostendorf, "Geschichte").

davon ausgeht, daß das "Ideal", das der Einwanderer in Amerika zu finden glaubt, identisch ist mit den amerikanischen Idealen, die Frost mithilfe geschichtlicher und kultureller Eckdaten zu umreißen sucht. Eine lange Anwartschaft hält Frost, auch wenn er einräumt, daß der Prozeß der Amerikanisierung nicht von heute auf morgen geschehen könne, deshalb nicht für eine Voraussetzung, sich "Amerikaner" nennen zu dürfen, da er Identität an einer freiwilligen, auf kultureller Zustimmung basierenden Gruppenzugehörigkeit festmacht, die nicht notwendigerweise durch Biographie, Geschichte oder Tradition bestimmt wird. Gerade die Neueinwanderer, die ihr Heimatland verlassen haben, um in Amerika ein neues Leben zu beginnen, teilen diese grenzüberschreitende Erfahrung mit den ersten Siedlern, weshalb man ihnen auch dieselbe gesellschaftliche Anerkennung zubilligen sollte. Anders dagegen die Brahmanen, die sich gerne auf ihre langjährige amerikanische Geschichte berufen, denn sie haben diese Erfahrung nicht gemacht und müssen sich nun eigentlich die Frage stellen, ob nicht die Neueinwanderer mehr mit den Gründervätern gemein haben als sie selbst, und ob vor diesem Hintergrund ihr Gefühl der Überlegenheit gegenüber den Neueinwanderern zu rechtfertigen ist.

Schon in der *Grand Federal Procession*, die im Jahre 1788 anlässlich der Ratifizierung der Verfassung der Vereinigten Staaten stattfand, hatte man sich bemüht, den Verlauf der amerikanischen Geschichte als Resultat eines linearen Entwicklungsprozesses zu interpretieren,³¹² und auch Frost beginnt die Auflistung dessen, was Amerika ausmacht, mit der "Geburtsurkunde" der Nation,³¹³ der *Declaration of Independence*, und damit mit dem Moment der Trennung von England als dem logischen Beginn der amerikanischen Geschichte. Die

Eine Idee, die der aus Kalifornien stammende Frost 1915 in einem Brief an John W. Haines aufgreift:

Our faces are not that way [towards Europe] or should not be.

Our future is in the West on the other sea. (*Collected Poems* 895)

³¹² Heideking, "Constitution" 242. Der sogenannte Stadialismus unterscheidet vier Stadien, in denen sich eine Gesellschaft entwickelt: Das Stadium der Sammler, Jäger und Fischer wird von dem in der Literatur oft als "pastoral" bezeichneten Stadium der Kuhhirten und Schäfer abgelöst, auf das in einer dritten Stufe eine landwirtschaftlich geprägte Gesellschaftsform folgt, der in Amerika besonderer Stabilität zugeschrieben wird. Sie muß schließlich in einem vierten Stadium der vom Handel geprägten Industriegesellschaft weichen (vgl. Buchenau 167-8).

³¹³ Noch 1960 vergleicht Frost in einem Interview das Leben einer Nation mit den Lebensaltern eines Menschen (*Interviews* 227) und verwendet damit eine Metapher, die zum ersten Mal bei Hesiod belegt ist. Um dem im Bild angelegten unvermeidlichen Verfall zu entgehen, bedarf es eines Jungebrunnens – den Frost in den Neueinwanderern zu erkennen glaubt.

Verfassung der Vereinigten Staaten erwähnt Frost dagegen nicht, wofür Jürgen Heideking eine Erklärung liefert, wenn er auf das "irgendwie gespannte, aber im Allgemeinen konstruktive" Spannungsverhältnis zwischen diesen beiden Schlüsseldokumenten der USA verweist, in dem Reformen und Kritiker der etablierten Ordnung, angefangen bei der Frauenbewegung und den Anti-Imperialisten bis hin zu den Intellektuellen des Progressivismus, sich eher auf die Unabhängigkeitserklärung beziehen, "Freunde der Regierung," d.h. Verteidiger von Eigentumsrechten, Vertreter einer liberalen Wirtschaftsordnung sowie Patrioten und Nationalisten sich eher um die Verfassung scharen.³¹⁴ Indem Frost sich auf die *Declaration of Independence* bezieht, spricht er sich gegen die Gängelung durch einen übermächtigen Staat aus und betont Eigenverantwortung³¹⁵ sowie die Souveränität des Individuums ("the individual note"). Er bekennt sich damit zu einem offenen Kulturkonzept und präsentiert sich als unabhängiger Geist. Denn die Unabhängigkeitserklärung ist weit mehr als die Geburtsurkunde Amerikas, sie symbolisiert auch den Willen zur selbstbestimmten Unabhängigkeit, für die Männer wie George Washington zu kämpfen bereit waren, und den Frost als zweiten Eckpunkt nennt, wobei sich mit dem Namen für den amerikanischen Zuhörer nicht nur Washingtons Qualitäten als militärischer Führer, sondern vor allem ein vorbildhafter Charakter verbinden.³¹⁶ Frosts Aufzählung der für die Nationenwerdung bedeutsamen historischen Eckpunkte endet mit Abraham Lincoln, mit dem sich die schmerzhafteste Erfahrung des Bürgerkrieges und damit das Erwachsenwerden der eigenen Nation verbindet: Denn der Krieg um die Einheit der Nation, in dessen Verlauf es am 1. Januar 1863 zur Emanzipationserklärung kam, wurde von vielen Amerikanern als Prüfung begriffen und sein Ausgang als Bestätigung für die von der Vorsehung bestimmte Rolle und Mission des amerikanischen Volkes angesehen.³¹⁷ Auch heute noch steht er für das selbstbewußte Bekenntnis zu einem geeinten Amerika und für die Freiheit des Individuums.³¹⁸ Sein gewaltsamer Tod am 14. April 1865

³¹⁴ Heideking, "Constitution" 248-9.

³¹⁵ Vgl. z.B. Frosts "A Lone Striker" oder "Two Tramps in Mud Time."

³¹⁶ "Untadelige Charakterfestigkeit, Organisationstalent und nie erlahmende persönliche Einsatzbereitschaft" verschafften Washington laut Guggisberg "den ungeteilten Respekt der Soldaten und mit der Zeit der ganzen Bevölkerung" (*Geschichte der USA* 40).

³¹⁷ Heideking, "Constitution" 249.

³¹⁸ Lincoln, der in der *Gettysburg Address* die "neue Geburt der Freiheit" verkündete, berief sich darin wie Frost nicht auf die Verfassung, sondern auf die Unabhängigkeitserklärung und das Volk

ließ ihn zum nationalen Märtyrer werden,³¹⁹ zu dessen Ehren 1922 in Washington D.C. das Lincoln Memorial als steingewordenes Zeichen einer nunmehr existierenden amerikanischen Geschichte eingeweiht worden war. Die Feierlichkeiten zur Einweihung, die von europäischer Seite teils bewundernd und teils verwundert zur Kenntnis genommen wurden,³²⁰ demonstrierten Amerikas nach der erfolgreichen Teilnahme am Ersten Weltkrieg gestiegenes nationales Selbstbewußtsein und werden Frost 1923, zum Zeitpunkt des Interviews, in guter Erinnerung gewesen sein.

Die Erwähnung geschichtlicher Eckdaten dient in Frosts Interview nicht nur dazu, die amerikanische Geschichte als Abfolge verschiedener Stadien einer sich beständig weiterentwickelnden Gesellschaft zu beschreiben, sondern erinnert die amerikanischen Zuhörer an Ideale, die als religiös-politische Glaubenssätze das Fundament bilden, auf dem die amerikanische Gesellschaft basiert. Diese als *American Creed*³²¹ oder *Civil Religion*³²² bezeichneten Grundsätze sollen die heterogene Gesellschaft Amerikas einen³²³ und Amerika, das als moderne Nation Religion und Staat trennen wollte, quasi religiös legitimieren. Obwohl es sich bei Amerika, wie Berndt Ostendorf betont, um ein "durch und durch 'ideologisches' Konstrukt, sicher keine 'ethnische' und keineswegs eine 'kirchliche' Nation" handelt, in der "neben der Nation keine umfassende Ideologie als einigendes Prinzip geduldet wird, beziehungsweise keine gemeinsamen Traditionsbestände vorhanden sind,"³²⁴ waren theologische Gründungsmythen geschaffen, um ein

als die "Quellen hinter und vor der Verfassung" (Goetsch, "Presidential Rhetoric" 336; Heideking, "Constitution" 249).

³¹⁹ Heideking, "Constitution" 248.

³²⁰ Heideking, "Constitution" 252.

³²¹ Der Begriff "American Creed" wurde 1647 von dem Geistlichen Nathaniel Ward geprägt, der damit das englische Christentum in Neuengland meint (Sollors, "Konstruktionsversuche" 541). Der schwedische Soziologe Gunnar Myrdal bezeichnet damit den amerikanischen "nationalen Wertefetisch, der heute als 'Judeo-Christian tradition' evoziert wird" (Ostendorf, "Geschichte" 211).

³²² Ein Begriff, der 1967 von Robert N. Bellah geprägt wurde und seitdem heftig diskutiert wird. Bellah selbst präziserte ihn 1975 in *The Broken Covenant* und war 1980 laut eigener Aussage "ready to drop the term" (*Covenant* x). Zur Beziehung von Religion und Politik in Amerika und Autoren, die mit den Termini "Civil Religion" bzw. "Zivilreligion" argumentieren, siehe Hagenbüchle, "Common" 14.

³²³ Ostendorf, "Geschichte" 211.

³²⁴ Ostendorf, "Geschichte" 211.

Nationenkonzept zu legitimieren, das dem neuen Gebilde eine Identität geben sollte.³²⁵

Daß auch Frost die Nation als spirituelles, fast religiöses Konzept begreift, wird deutlich, wenn er 1930 Dichtung als Lehrmeisterin bezeichnet, die dem aufmerksamen Rezipienten Erkenntnisse über sich selbst ("self-belief"), über die Liebe ("belief of love"), über das Wesen von Literatur ("literary belief"), über das Verhältnis des Menschen zu Gott ("God-belief") und schließlich über seine nationale Zugehörigkeit ("national belief") vermittelt.³²⁶ Mit typologischer Referenz auf Jesus Christus, der unter den Gläubigen weilt, sobald 'zwei oder drei in seinem Namen versammelt sind,' argumentiert Frost, daß der "nationale Glaube" aus der Interaktion der 'Gemeinschaft der Gläubigen' entstehe:

[T]he national belief we enter into socially with each other [...] to bring on the future of the country. We cannot tell some people what it is we believe, [...] partly because we are too proudly vague to explain.³²⁷

Derjenige, der das Wesen Amerikas nicht intuitiv erfassen und an Amerikas stolze Zukunft glauben kann, sondern nach rationalen Erklärungen verlangt, wird somit zum Außenseiter, zum Ungläubigen, während die Eingeweihten nicht zu fragen brauchen, da sie um 'das Geheimnis des nationalen Glaubens' wissen. Während in dem kleinen Wörtchen "vague" die Schwierigkeit, die Nation zu definieren, erneut anklingt, verweisen die Schlüsselwörter "future" und "proudly" auf eine zukunftsorientierte, sich stolz präsentierende Nation und den amerikanischen Glauben an den Fortschritt innerhalb einer heilsgeschichtlichen Fügung, den Bernd Ostendorf als einen der fünf Grundpfeiler des *American Creed* neben Demokratie, Freiheit (von Unterdrückung und zum persönlichen Glück), Opposition (gegen Tyrannei und Zentralgewalt), sowie starken basisdemokratischen Lokalismus und Individualismus definiert.

Um sich aber nicht nur politisch, sondern auch kulturell von England und Europa zu lösen, bedarf es der Kunst, auf die Frost mit dem Namen des von ihm zeit

³²⁵ So sollte z.B. die Anwesenheit von Geistlichen, biblisch inspirierte Rhetorik der Ansprachen und symbolische Handlungen, die einem Gottesdienst glichen (die Verfassung und die Unabhängigkeitserklärung wurden auf den "Altar der Freiheit" bzw. in einen "föderalen Tempel" gelegt), anlässlich der 1788 stattfindenden *Grand Federal Procession* das neue politische System mit "moralischer Würde und religiöser Legitimität" ausstatten (Heideking, "Constitution" 242).

³²⁶ Frost, "Education" (1930), *Collected Poems* 726-7.

³²⁷ Frost, "Education" (1930), *Collected Poems* 727. Fast unverändert veröffentlicht Frost diese Gedanken ein zweites Mal 1944 unter dem Titel "The Four Beliefs" (*Collected Prose* 198, 454).

seines Lebens verehrten Transzendentalisten Ralph Waldo Emerson verweist.³²⁸ Emerson hatte am 31. August 1837 die Debatte um die kulturelle Unabhängigkeit Amerikas eröffnet, als er vor der Phi Beta Kappa Society Harvards die Rede "The American Scholar" hielt, die Oliver Wendell Holmes 1884 als "Amerikas intellektuelle Unabhängigkeitserklärung" ("our [i.e. America's] intellectual Declaration of Independence") bezeichnen sollte.³²⁹ In dieser Rede fordert Emerson die im Dialog mit der sie umgebenden Natur, der Vergangenheit und ihren Mitmenschen ausgebildeten amerikanischen Intellektuellen auf, sich als "Man Thinking" aktiv an der Gestaltung einer amerikanischen Gesellschaft zu beteiligen.³³⁰

Robert Frost: "The Gift Outright"

"The Gift Outright," das Frost zum ersten Mal am 5. Dezember 1941 bei einer Phi Beta Kappa-Feierlichkeit vortrug, d.h., zwei Tage vor dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor und damit nur drei Tage, bevor die USA in den Zweiten Weltkrieg eintraten, ist Frosts dichterischer Beitrag zur Gestaltung der amerikanischen Nation, deren Einheit er angesichts der das Land von außen bedrohenden Gefahren zu beschwören sucht, indem er seine Mitbürger an ihre Verpflichtung gegenüber Amerika erinnert:

And that, I take it, is the whole thing. Lately I've been thinking more and more about it. All there is belonging and belongings; belonging and having belongings. You belong and I belong. The sincerity of their belongings is all I have to measure people by.³³¹

Hatte Frost während des Ersten Weltkrieges seiner Loyalität zu Amerika in Briefen und mit seiner Rückkehr nach Amerika Ausdruck verliehen, so betätigt er

³²⁸ "Emerson's presence in Frost's thought is so solidly established that there is no need to review the points of contact. Frost's essay on Emerson is the clearest statement of the influence; the Harvard seminar he taught on Emerson is academic evidence of a lifelong interest" (D'Avanzo, *Cloud* 10). "On Emerson" ist eine Dankesrede Frosts, die dieser am 8. Oktober 1958 vor der *American Academy of Arts and Sciences* anlässlich der Verleihung der *Emerson-Thoreau Medal* hielt. In dieser Rede erinnert sich Frost daran, wie ihm seine Mutter Emersons Werke vorgelesen hatte und bezeichnet Emerson neben George Washington, Thomas Jefferson und Abraham Lincoln als einen der "four greatest Americans" (Frost, "On Emerson," *Collected Poems* 860).

³²⁹ Holmes 88.

³³⁰ Er nimmt damit Überlegungen vorweg, die sich sowohl in Frosts These, daß eine amerikanische Kultur aus der Interaktion von Mensch (people) und Raum (place) entsteht, als auch in Eliots in "Tradition and the Individual Talent" geäußerte Überzeugung, daß ein zeitgenössischer Autor im Dialog mit allen Vorgängern schreibe, wiederfinden.

³³¹ Frost, "Speaking of Loyalty" (1948), *Collected Poems* 800. Frost hatte in diesem nach dem Zweiten Weltkrieg über Loyalität gehaltenen Vortrag "The Gift Outright" vorgelesen und anschließend mit den zitierten Worten kommentiert.

sich mit diesem für ihn eigentlich untypischen, da mit wenig konkreten Bildern und statt dessen mit der Kolonialzeit, dem Kampf um die Unabhängigkeit und der Westexpansion auf Schlüsselereignisse der amerikanischen Geschichte rekurrierenden Gedicht als "amerikanischer Barde," indem er seine Landsleute daran erinnert, wie aus dem Land Amerika die Nation Amerika, und wie aus den eingewanderten Europäern Amerikaner werden konnten.

Veröffentlicht wurde "The Gift Outright" 1942, zunächst in der Frühlingsausgabe des *Virginia Quarterly Review*, und noch im selben Jahr in *A Witness Tree*, Frosts siebter Gedichtsammlung in Buchform. Nationale Bekanntheit sollte es knapp zwanzig Jahre später erlangen, als Frost "The Gift Outright" anlässlich der Inauguration John F. Kennedys am 20. Januar 1961 auf den Stufen des Kapitols vortrug.³³² Zuvor hatte Frost in einem Interview anlässlich seines 85. Geburtstages vorausgesagt, daß Kennedy der nächste Präsident der Vereinigten Staaten würde und ihn, den Katholiken, als einen der letzten Puritaner bezeichnet. Diese Bemerkung eines Dichters, der sich zu diesem Zeitpunkt bereits fest als Verkörperung amerikanischer Ideale in das Bewußtsein der amerikanischen Nation eingeschrieben hatte,³³³ fand landesweite Beachtung. Die damit verbundene Werbewirkung wußte John F. Kennedy geschickt einzusetzen, wenn er sich während des Wahlkampfes zuweilen mit der Schlußzeile "And miles to go before I sleep" aus einem der bekanntesten Frostschen Gedichte, "Stopping by Woods on a Snowy Evening," verabschiedete und bereitwillig auf den Vorschlag einging, Frost bei seiner Inauguration ein Gedicht vortragen zu lassen. Der zu diesem Zeitpunkt jüngste Präsident der Vereinigten Staaten hatte die Wahlen nur knapp gewonnen – nun galt es, sich bei der Inauguration als Präsident aller Amerikaner zu präsentieren, wobei ihm die Unterstützung durch Frost und dessen bewußt konstruierte öffentliche *persona* als "hardworking farmer, pastoral visionary, New England stoic, fiery and loyal patriot, and cracker-barrel

³³² Frost sollte "The Gift Outright" noch ein weiteres Mal veröffentlichen: Gut vierzehn Monate später in seinem letzten Buch, *In the Clearing*, in dem er es zusammen mit der von ihm anlässlich der Inaugurationszeremonie geschriebenen "Preliminary History in Rhymes" gruppierte. Letztere hatte er während der Zeremonie wegen der auf sein Papier fallenden gleißenden Sonne nicht lesen können, was Louis Untermeyer erleichtert aufatmen ließ: "It was a good thing he couldn't read the dedication poem – it was the worst thing he ever wrote!" (Ambrozic/Duncan 119). Harold K. Bush, Jr., weist darauf hin, daß Frost "The Gift Outright" in *In the Clearing* mit anderen Gedichten gruppierte, die sich ebenfalls mit dem Mythos Amerika befassen, z.B. "Pod of the Milkweed," "Away!", "A Cabin in the Clearing," und "America is Hard to See" (Bush, "Writing the Myth" 54).

³³³ Bush, "Writing the Myth" 47.

philosopher"³³⁴ gut zupaß kam. Daß Frost, an dessen Loyalität gegenüber Amerika niemand zweifelte, sich öffentlich hinter den Präsidenten stellte, verlieh diesem zusätzliche Legitimität und demonstrierte Kontinuität mit einem Idealbild Amerikas, das sich in Frosts Gedichten und seiner konstruierten *persona* zu manifestieren schien. Auch Frost profitierte von dem Auftritt, bei dem er sich einmal mehr nicht nur als Dichter Neuenglands, sondern als nationaler Dichter präsentieren konnte:

Summoning artists to participate
In the august occasions of the state
Seems something artists ought to celebrate.
Today is for my cause a day of days.
And his be poetry's old-fashioned praise
Who was the first to think of such a thing.³³⁵

Man einigte sich darauf, daß Frost "The Gift Outright" vortragen sollte, ein Gedicht über den amerikanischen Unabhängigkeitskrieg und das amerikanische Streben nach einer eigenständigen Nationalität, mit dem Frost seine Mitbürger an die bedingungslose Hingabe der Gründerväter erinnert, ohne die das Streben nach einer eigenständigen amerikanischen Nationalität ein Traum geblieben wäre:

Well, take one of my poems to begin with, a little poem. [...] Suppose I say: this is what I was talking about – our Revolutionary War, you know. Was it an escape or a pursuit? Pursuit of nationality – as simple as could be. Not an escape at all. [...] It wasn't [the beginning of a world revolution]; it was a pursuit of nationality. Wanting to be, feeling that we were, something.³³⁶

Wie so oft beschreibt Frost eine Grenzsituation – wobei es sich diesmal allerdings nicht um eine persönliche Lebensentscheidung handelt, sondern um die Anfänge der amerikanischen Nation und damit um eine Entscheidung, die das Schicksal ganzer Gesellschaften bestimmen würde: In "The Gift Outright" fängt Frost den Moment ein, in dem sich Amerika von England zu lösen beginnt, seine Unabhängigkeit gegenüber dem Mutterland durchsetzt und schließlich eine neue, amerikanische Nation begründet. In diesem Zusammenhang ist auch die ursprüngliche Positionierung des Gedichts in der von Frost wie üblich sorgfältig zusammengestellten Gedichtsammlung *A Witness Tree* von Bedeutung. Während das erste Kapitel den Titel "One or Two" trägt und – wie schon in früheren Gedichten – die Identitätskonstruktion des Individuums im Wechselspiel mit einer übermächtigen, schweigsamen Natur (z.B. "The Wind and the Rain," "The Most

³³⁴ Bush, "Politics" 286.

³³⁵ "For John F. Kennedy His Inauguration" Z. 1- 6.

³³⁶ Frost "On Taking Poetry" (1955), *Collected Poems* 822.

of It," "Come In") oder eines menschlichen Gegenübers (z.B. "The Silken Tent," "The Subverted Flower," "Never Again Would Birds' Song Be the Same") thematisiert, ist "The Gift Outright" das erste Gedicht des Kapitels "Two or More," in dem sich das Individuum innerhalb der Gesellschaft zu verorten sucht, und Gesellschaften ihr Verhältnis zueinander bestimmen (z.B. "Triple Bronze," "Our Hold on the Planet," "The Lesson for Today"). Nicht mehr ein die Gesellschaft anderer meidender Sprecher, sondern "wir, das Volk"³³⁷ begegnen dem Leser in "The Gift Outright." Ein Volk, das noch bevor es Amerika als Nation verwirklichen konnte, bereits ein Bewußtsein dafür hatte, nicht mehr zu England zu gehören. Dieses Bewußtsein, an das Frost seine Mitbürger zu erinnern sucht, sieht er als Keimzelle für das amerikanische Streben nach einer eigenständigen amerikanischen Nationalität, die sich in der Unabhängigkeitserklärung und der Verfassung manifestieren sollte. In ihm ist seiner Meinung nach die amerikanische Identität begründet, die optional in der Auseinandersetzung der Gründerväter mit dem Land, das sie bearbeiteten, und mit England, von dem sie sich abzugrenzen suchten, entstand.

Im ersten Teil (Z. 1-7) des sechzehnzeiligen Gedichts erläutert der Sprecher, der sich mit dem Personalpronomen "wir" als Amerikaner zu erkennen gibt, das Verhältnis zwischen dem Land Amerika und seinen Kolonisten. Nach dem 1763 beschlossenen Frieden von Paris und der erfolgreichen Niederschlagung der *Pontiac's Rebellion* beherrschte die britische Krone den amerikanischen Kontinent östlich des Mississippi von der Hudson Bay bis hinunter zum Golf von Mexiko.³³⁸ Kolonien und Kolonisten "gehörten England" (Z. 5), schufen aber bereits, indem sie sich das Land untertan machten, die Voraussetzung dafür, Amerika als ihr eigenes Land in Besitz zu nehmen: "The land was ours before we were the land's." Laut Frost sagt diese erste Zeile des Gedichts bereits alles: "I tried to say in fourteen lines the history of the Revolutionary War. Maybe I should have left it in one line – one line there tells it all [...]."³³⁹ Da die amerikanische Identität in der Auseinandersetzung der

³³⁷ Auch wenn die Formulierung "We the people" der Präambel der Verfassung der Vereinigten Staaten nicht direkt auftaucht, so ist die Anspielung auf dieses wichtige Dokument meines Erachtens eindeutig.

³³⁸ Guggisberg 33.

³³⁹ Frost in Mertins 399. Daß selbst Frost sich hier verzählt, mag erklären, warum "The Gift Outright," das 16 gereimte Zeilen hat, zuweilen als Sonett mit einem abschließenden Paarreim

Menschen mit dem Land entsteht, das sie tagtäglich bearbeiten, existiert die amerikanische Nation bereits, noch bevor sich die Kolonien vom Mutterland lossagen. Der Samen für die spätere Nationenwerdung wird demnach schon während der Kolonialzeit gesät, als sich die Kolonisten das Land untertan machten. Um etwas wirklich und wahrhaftig zu besitzen, reicht es nicht aus, eine Besitzurkunde die Hände wechseln zu lassen. Nach dem Unabhängigkeitskrieg waren die ehemaligen Engländer und Noch-nicht-Amerikaner zwar die rechtmäßigen Besitzer des amerikanischen Grund und Bodens, doch war dies erst ein legales Besitzen und noch nicht die emotionale Zugehörigkeit, die notwendig ist, um eine Nation zu gründen. Diese Grenzsituation beschreiben die auf den ersten Blick rätselhaften Zeilen 5-7:

But we were England's, still colonials,
Possessing what we still were unpossessed by,
Possessed by what we now no more possessed.
(Z. 5-7)

Zeile 5 und 6 werden noch gesprochen von Kolonisten, die das Land, das der Kolonialmacht England gehört, bearbeiten. Sie sind noch nicht "besessen" von der Idee, dieses Land zu ihrem Land, ihrer Nation zu machen. Erst in Zeile 7 hat die Besessenheit von ihnen Besitz ergriffen, was sich militärisch in der Auseinandersetzung mit dem Mutterland und rechtlich in der Unabhängigkeitserklärung niederschlagen wird. Amerika befindet sich zu diesem Zeitpunkt in einer Art Vakuum: Es gehört nicht mehr England, besitzt aber auch noch keine eigenständige, von England unabhängige, nationale Identität. Denn um diese zu erschaffen, reicht ein verfassungsgebender Akt nicht aus:

Something we were withholding made us weak
Until we found out that it was ourselves
We were withholding from our land of living,
And forthwith found salvation in surrender.
(Z. 8-11)

Damit aus Kolonien wie Virginia und Massachusetts die amerikanische Nation und aus Kolonisten Amerikaner werden, müssen sich die Menschen dem Land vollkommen hingeben: "we gave ourselves outright" (Z. 12). Erst wenn Land und Leute eine emotionale Einheit bilden, können sie ein Bewußtsein für ihre eigene nationale Identität entwickeln und in der Hingabe Erlösung finden (Z. 11). In der dem religiösen Wortfeld angehörenden Formulierung "salvation in surrender"

gelesen wird. Und am 23. Dezember 1956 behauptet er "It all lies in the first line [...]" ("Frost in Gerber, *Critical Essays* 119).

klingt die amerikanische Zivilreligion an und damit das Bemühen, die amerikanische Nation und das Verhältnis zwischen Land und Leuten als gottgegeben zu legitimieren. Indes fordert wahrer Glaube Taten: es gilt, sich das Land aktiv anzueignen, indem man es als Farmer bearbeitet oder als Soldat erobert bzw. verteidigt: Die "many deeds of war" der Zeile 13 sind äußeres Zeichen dieser Hingabe, der Unabhängigkeitskrieg Beweis für das aktive Streben nach Nationalstaatlichkeit, "the pursuit of nationality." In der Gedichtsammlung *In the Clearing* stellt Frost "For John F. Kennedy His Inauguration" und "The Gift Outright" das Gedicht "Escapist – Never" voran, das mit den Worten schließt:

His life is a pursuit of a pursuit forever.
It is the future that creates the present.
All is an interminable chain of longing.
(Z. 10-12)

Das amerikanische Streben nach einer eigenständigen Nationalstaatlichkeit schlägt sich im zweiten Teil von "The Gift Outright" nieder in der aktiven Gestaltung der Zukunft: "Such as we were we gave ourselves outright [...] / To the land vaguely realizing westward" (Z. 12, 14). Zeile 14 deutet die Westexpansion als Schlüsselerlebnis, das den Traum einer eigenen Nation Wirklichkeit werden läßt,³⁴⁰ und bezieht sich auf die von Frederick Jackson Turner 1893 aufgestellte These, in welcher dieser davon ausgeht, daß die Grenzerfahrung der Westexpansion die gesamte Entwicklung der amerikanischen Gesellschaft in Vergangenheit und Gegenwart maßgeblich bestimmt habe.³⁴¹ Vor diesem Hintergrund gewinnt der vor den Unabhängigkeitskriegen schwelende Konflikt zwischen den britischen Kolonien in Amerika und Großbritannien eine neue, symbolisch bedeutsame Qualität. Denn England, das neue Indianerkriege fürchtete, hatte noch im Jahre 1763 alle privaten Landkäufe verboten und das Gebiet westlich des Appalachenkamms unter militärische Kontrolle gestellt,³⁴² obwohl es zu diesem Zeitpunkt bereits den gesamten Kontinent östlich des Mississippi beherrschte. Die Kolonien dagegen, deren Siedler ein Anrecht auf das eroberte Land zu haben meinten, sahen nicht ein, warum England sie davon abhalten sollte, sich bis an den Mississippi auszudehnen. Vor dem Hintergrund

³⁴⁰ Der Traum wird angedeutet durch das Wort "vaguely," daß er in der Tat durch den Prozeß der Westexpansion Wirklichkeit wird, davon zeugt das Wort "realizing." Jay Parini dagegen meint in dem Wort "vaguely" die willkürliche, ungeplante Qualität der Westexpansion wiederzuerkennen, während er "realizing" als Beleg für deren historische Zwangsläufigkeit liest (*Life* 336).

³⁴¹ Vgl. Guggisberg 83.

³⁴² Guggisberg 33-4.

der Turner-These, welche die Westexpansion als Voraussetzung für das Entstehen einer eigenständigen amerikanischen Nation interpretiert, kam eine Einschränkung der Westbewegung einem letzten verzweifelten Versuch der Kolonialmacht gleich, das amerikanische Streben nach nationaler Unabhängigkeit aufzuhalten.

Ein weiterer, eng mit dem Symbol und Mythos des amerikanischen Westens verknüpfter Mythos wird in Zeile 15 des Gedichts aufgegriffen, in der das sich westwärts erstreckende Land mit den Worten "still unstoried, artless, unenhanced" beschrieben wird. Das Bild eines jungfräulichen Landes, das darauf wartet, von seinem Liebhaber, den europäischen Siedlern, erobert und besessen zu werden,³⁴³ ist in seiner Eurozentriertheit nicht nur vollkommen blind für Geschichte und Kultur der *Native Americans*, sondern entwertet diese zusätzlich mit dem Wort "unenhanced." *Native Americans* oder *African Americans* spielen noch zu Beginn der 1960er Jahre, fast zwanzig Jahre nach dem programmatischen Interview, im Frostschen Weltbild keine Rolle. Daß er in einer Zeit, in der Protestbewegungen mit dem Interesse an Minderheitenkulturen ein Bewußtsein für die Belange der *First Nations* geschaffen hatten,³⁴⁴ zur Inauguration des Präsidenten aller Amerikaner mit "The Gift Outright" ein Gedicht vorträgt, welches mit der Formulierung "salvation in surrender" das Konzept einer bedingungslosen Amerikanisierung zu vertreten scheint, muß als Reaktion eines überzeugten Amerikaners auf ebendiese Tendenzen innerhalb der amerikanischen Bevölkerung gelesen werden. Geschrieben von jemandem, der sich seiner nationalen Loyalität absolut sicher ist, erinnert "The Gift Outright" die Amerikaner an ihre Pflichten gegenüber der amerikanischen Nation.³⁴⁵ Pflichten, die zu Beginn der fünfziger Jahre durch den McCarthyismus fragwürdig geworden waren. Mitte der fünfziger Jahre war durch die beginnende *Black Revolution* das Bewußtsein für die Vielfalt innerhalb der amerikanischen Gesellschaft in den Vordergrund getreten; *Native Americans* hatten ihren

³⁴³ Diese Interpretation wird bestätigt durch den konsequenten Gebrauch des Personalpronomens "she" für "das Land." Das weibliche Land wird von Männern erobert und in Besitz genommen, so wie dies dem damaligen Rollenverständnis entsprach, als sich Männer der Idee einer amerikanischen Nation als Soldaten opferten, um sich des vollkommenen Geschenks Amerika in "many deeds of war" würdig zu erweisen.

³⁴⁴ Erst in den siebziger Jahren wurden Gesetze verabschiedet, die den *Native Americans* grundlegende Rechte sicherten (Bolz 383).

³⁴⁵ Vgl. Parini, *Life* 336: "The poem is written from the point of view of a poet deeply confident in his own identity."

Interessen unter anderem durch den gerade gegründeten *National Congress of American Indians* Gehör zu verschaffen begonnen. Zugleich war ein Rückzug in das Private zu verzeichnen, während die Literatur "Komfort, Konsensus und Konformität im wachsenden allgemeinen Wohlstand" kritisierte.³⁴⁶ Als Dichter reagiert Frost auf die immer wiederkehrenden Identitätskrisen der amerikanischen Nation mit einem Gedicht, das als poetische Umsetzung des bereits als programmatisch bewerteten Interviews aus dem Jahre 1923 gelten kann. Von seinen Mitbürgern verlangt Frost wie damals von den Neueinwanderern, sich die von den Gründervätern als richtig erkannten Ideale (Z. 8-11) ins Bewußtsein zu rufen, als die ihren zu akzeptieren und im täglichen Leben deren Umsetzung aktiv anzustreben – Forderungen, die John F. Kennedy in seiner Inaugurationsrede wie folgt aufgreift: "And so, my fellow Americans: ask not what your country can do for you – ask what you can do for your country."³⁴⁷ Kennedys Programm der *New Frontier* knüpft dabei an die in Zeile 14 beschworene Westexpansion an. Und indem Kennedy an den Idealismus der Amerikaner appelliert und "einen neuen Aufbruch zu den alten Zielen der Nation [proklamiert], der von den Angehörigen seiner eigenen, im 20. Jahrhundert geborenen Generation getragen werden sollte,"³⁴⁸ bekräftigt er in seiner Inaugurationsrede die von Frost in "The Gift Outright" konstruierte Kontinuität der amerikanischen Geschichte. Ob allerdings seine Zeitgenossen den an sie gestellten Ansprüchen gerecht werden würden, läßt Frost in seinem Gedicht bewußt in der Schwebe:

Such as we were we gave ourselves outright
 (The deed of gift was many deeds of war)
 To the land vaguely realizing westward,
 But still unstoried, artless, unenhanced,
 Such as she was, such as she would become.
 (Z.12-16)

Das Wort "vaguely" der Zeile 14 und der von ihm in der letzten Zeile verwendete Konjunktiv zeigen, daß die weitere Entwicklung Amerikas nicht zwangsläufig den heroischen Anfängen der Nation gerecht würde. Legenden und Mythen basieren auf historischen Fakten und Taten, den "deeds" der Zeile 13, so interpretiert Richard J. Calhoun die rätselhafte letzte Zeile.³⁴⁹ Da der Frostsche Konjunktiv das Prozeßhafte der amerikanischen Identitätsfindung betont und somit die

³⁴⁶ Guggisberg 281-3.

³⁴⁷ Kennedy, "Inaugural Address."

³⁴⁸ Guggisberg 284.

³⁴⁹ Calhoun 136.

Möglichkeit des Scheiterns mit einschließt, bat Kennedy darum, die letzte Zeile abzuändern. Frost fügte sich, schränkte die Absolutheit der von Kennedy erbetenen Änderung aber sogleich wieder dadurch ein, daß er sie nur auf den Moment der Inauguration bezog: "Such as she *would* become, has become – and, for this occasion, let me change that to *will* become."³⁵⁰

3.2. T.S. Eliot: Tradition im Wandel

1919 verknüpft Eliot in dem programmatischen Essay "Tradition and the Individual Talent" den Begriff "Tradition"³⁵¹ mit dem des "historischen Bewußtseins" und verortet sich damit, wie Armin Paul Frank erläutert, innerhalb eines spezifisch amerikanischen typologischen Geschichtsverständnisses, das sich aus einer vornehmlich von den Puritanern Neuenglands praktizierten spezifischen Form der Bibelauslegung ableitet:³⁵² Korrespondenzen zwischen vergangenen und gegenwärtigen Ereignissen werden als Beleg einer göttlichen Fügung gedeutet und ermöglichen dem Menschen dadurch, die ihn umgebende Welt und sein Schicksal als Teil einer göttlichen Ordnung wahrzunehmen.³⁵³ Auch Eliots Traditionskonzept basiert nicht auf einer chronologischen Abfolge von Ereignissen, sondern auf Analogien:

³⁵⁰ Frost, zit. in Calhoun 136.

³⁵¹ Den Begriff *Tradition* hatte Eliot schon zuvor diskutiert. Relevante Passagen zitiert Frank in "Concept" 155-156 und in den dazugehörigen Fußnoten 19 und 20. Zuweilen finden sich in diesen früheren Definitionen bereits Anklänge der späteren Eliotschen Traditions- und Kulturkonzepte: So weist Eliot z.B. 1916 darauf hin, daß Mythologie niemals von einem Individuum allein, sondern ausschließlich von einem Kollektiv geschaffen werden könne, spricht 1917 in "Reflections on *Vers Libre*" von einer "lebendigen Tradition" oder fordert 1918 in "Observations" einen kritischen Dialog zwischen Vergangenheit und Gegenwart, um zu verhindern, daß der zeitgenössische Autor zum Sklaven der Tradition würde (Frank, *Sehnsucht* 131).

³⁵² Frank, "Concept" 154-161. Das ursprünglich theologische Konzept hatte Cotton Mather in seiner *Magnalia Christi Americana* auf die amerikanische Geschichte übertragen, von wo es, wie Ursula Brumm am Beispiel von Nathaniel Hawthorne und Herman Melville zeigt, als ästhetisches Prinzip in die Literatur der *American Renaissance* einging (vgl. *Religiöse Typologie* 20-23). Die Tatsache, daß Eliot den Begriff "historical sense" zum ersten Mal in einem Essay über Hawthorne und dessen Verhältnis zu Henry James benutzt und ihn in diesem Zusammenhang selbst als "spezifisch amerikanisch" bezeichnet, bestätigt, so Frank, wie wichtig der amerikanische Kontext für das Verständnis des von Eliot 1919 entwickelte Traditionskonzept ist (Frank, "Concept" 161; *Sehnsucht* 122-25).

³⁵³ In der amerikanischen Literatur wurde dies sowohl positiv als auch negativ gedeutet: Fanden die einen Geborgenheit in der Gewißheit, Teil eines höheren Planes zu sein, so fühlten sich die anderen durch ebendiesen Plan, der ihr Leben diktiert, eingeschränkt. Eliot überträgt diesen Prädestinationsgedanken auf die Literatur, in welcher der Dichter gottgleich die Komposition seines Werkes bestimmt (Frank, *Sehnsucht* 124).

Tradition [...] cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, [...] and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity.³⁵⁴

Das Besondere an diesem mit dem historischen Bewußtsein verknüpften Traditionskonzept ist die Gleichzeitigkeit von Zeitlosigkeit und Zeitgebundenheit. Denn das historische Bewußtsein verlangt von einem Dichter, daß er sich und sein Werk innerhalb einer Tradition verortet. Zu diesem Zweck muß er sich Wissen um das Vergangene, das nicht ererbt werden kann, durch "harte Arbeit" aneignen. Schreibt nun ein Dichter im Bewußtsein der "Gegenwärtigkeit des Vergangenen,"³⁵⁵ so wird er die Literatur seiner Vorgänger produktiv nutzen und zugleich wissen, daß die Existenz des Gegenwärtigen (seine eigene Arbeit) das Verständnis des Vergangenen (das Werk seiner Vorgänger) verändert, wobei der Dichter, indem er literarische Traditionen bewußt erinnert und sich gegenüber seinen Vorgängern positioniert, sich auch seiner eigenen literarischen Identität bewußt wird. Allerdings betont das bewußte Erinnern die einer jeden Kultur innewohnende Vielfalt und ist deshalb dem mythischen Konstrukt einer geeinten Nation eher abträglich, welches James Clifford als symptomatisch für die konzeptionelle Welt des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ansieht, in der die Vorstellung einer geeinten Nation mit klaren kulturellen Grenzen vorherrschend war, die als unentbehrlich für die Verfestigung von Identität angesehen wurden. Jede Andeutung von Vermischung oder Austausch wurde dagegen gleichgesetzt mit Verwässerung, Entwurzelung und einem Zusammenbruch von Kulturen.³⁵⁶

Fünfzehn Jahre später waren diese Ideen auch bei Eliot auf fruchtbaren Boden gefallen, der seinen Traditionsbegriff in einer Vorlesungsreihe revidiert, die 1934 unter dem Titel *After Strange Gods* erscheint.³⁵⁷ In ihr plädiert Eliot für

³⁵⁴ Eliot, "Tradition" 14.

³⁵⁵ Eliot, "Tradition 22.

³⁵⁶ Balme 9.

³⁵⁷ *After Strange Gods* ist einer der Schlüsseltexte, auf den sich Anthony Julius in seiner Studie *T.S. Eliot, Anti-Semitism, and Literary Form* bezieht (z.B. 150-56). Julius argumentiert zurecht, daß die Tatsache, daß in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Antisemitismus "in der Luft lag,"

eine Welt, in der räumlich getrennte, homogene, eigenständige und selbstbewußte Kulturen ohne sich zu vermischen miteinander Kontakt haben und dennoch ihre Unterschiedlichkeit bewahren, die sie als Bereicherung verstehen. Obwohl solche autochthonen und homogenen Gesellschaften gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts weder in Amerika noch in Europa existieren, setzt Eliots neue Definition von Tradition Blutsverwandtschaft als verbindendes Element einer Gesellschaft voraus, aus der allen gemeinsamen Bräuche und Umgangsformen erwachsen:

What I mean by tradition involves all those habitual actions, habits and customs, from the most significant religious rite to our conventional way of greeting a stranger, which represent the blood kinship of 'the same people living in the same place.'³⁵⁸

In seinem Bemühen, charakteristische Merkmale zu bestimmen, die seiner Meinung nach eine "native culture" konstituieren und einen, zitiert Eliot, wie Craig Raine feststellt, einen Satz aus James Joyces *Ulysses*.³⁵⁹ Doch in *Ulysses* verwendet der Protagonist Leonard Bloom die von Eliot zitierten Worte als Argument gegen antisemitische Bemerkungen irischer Nationalisten und zielt damit ganz klar auf eine heterogene Gesellschaft ab, die durch den Ort ("the same place") geeint wird, während Eliots Definition eine homogene Gesellschaft ("the same people") als ideal postuliert, die religiöse ("significant religious rite") und ethnische ("blood kinship") Minderheiten ausschließt:

The population should be homogeneous; where two or more cultures exist in the same place they are likely either to be fiercely self-conscious or both to become adulterate. What is still more important is unity of religious background; and reasons of race and religion combine to make any large number of free-thinking Jews undesirable.³⁶⁰

Diese Passage, in der Eliot freidenkende Juden als Gefahr für die christliche Welt ansieht und dies rassistisch-religiös zu begründen sucht, ist angesichts des Holocaust nur schwer neutral zu kommentieren. Um die Jahrhundertwende hatten Migranten und aufkommender Nationalismus die Menschen in Europa und Amerika

keine Entschuldigung für Antisemitismus sein könne (32), doch auch er räumt ein, daß Eliot ein Kind seiner Zeit war (159). Obwohl Eliot *After Strange Gods* niemals wieder auflagen ließ und sich später wiederholt gegen den Vorwurf zur Wehr setzte, ein Antisemit zu sein, macht Julius auch in Eliots darauffolgenden Veröffentlichungen, *The Idea of a Christian Society* und *Notes Towards the Definition of Culture* antisemitische Tendenzen aus (162-65).

³⁵⁸ *After Strange Gods* 18.

³⁵⁹ Raine 323; Joyce, *Ulysses* 271-272.

³⁶⁰ Eliot, *After Strange Gods* 20. Zum Gebrauch von "race": laut Ostendorf wurde dieser Begriff erst während des Zweiten Weltkrieges von W. Lloyd Warner durch den Begriff "ethnicity" abgelöst, um das wissenschaftlich fragwürdige Konzept der Rasse zu ersetzen ("Inclusion, 208 FN 11).

sensibilisiert für die Heterogenität ihrer jeweiligen Gesellschaften, die von den einen als Gewinn, von den anderen – und diese Gruppe war ungleich größer – als Gefahr angesehen wurde. Eliots radikales Eintreten für homogene Gesellschaften entsteht nach dem Ersten Weltkrieg angesichts eines Europas, in dem aufflammende Nationalgefühle ein friedliches Zusammenleben unterschiedlicher Nationalitäten in Vielvölkerstaaten wie der Tschechoslowakei vereiteln. Bereits 1919 kritisiert Eliot die durch den Versailler Vertrag entstandene instabile politische Situation, die er mit der Situation auf dem Balkan zu Beginn des Ersten Weltkrieges vergleicht:

I suppose Americans realise now what a fiasco the reorganisation of nationalities has been: the 'Balkanisation' of Europe.³⁶¹

Angesichts einer solchen gesellschaftlichen Realität für die Schaffung homogener Gesellschaften zu plädieren, kam dem Aufruf gleich, nicht zur dominanten Kultur gehörige Gruppen im besten Fall zu marginalisieren oder durch Vertreibung und Vernichtung zu eliminieren. Doch Eliots Antisemitismus ist tief verankert in einem Kulturkonzept, das die Realität der Diversität sowohl der amerikanischen als auch der europäischen Kulturen zu ignorieren sucht. Und sein modifizierter Traditionsbegriff bietet dem Neueinwanderer nicht einmal mehr die Möglichkeit, sich bewußt in die "Leitkultur" zu integrieren, da Zugehörigkeitsgefühl zu einer bestimmten Gruppe abhängig sei von einem diffusen Unbewußten und nicht mehr, wie noch in "Tradition and the Individual Talent," bewußt geschaffen werden könne: "a *tradition* is rather a way of feeling and acting which characterizes a group throughout generations; and [...] it must largely be, or many elements in it must be, unconscious [...]."³⁶²

Eine bewußte Nationenbildung in konstruierten Staatsgebilden wie Amerika lehnt Eliot deshalb auch als "unnatürlich" und wenig wünschenswert ab, da seiner Meinung nach in einer solchen Situation die unterschiedlichen Kulturen

³⁶¹ Eliot (1919) *Letters* 351.

³⁶² *After Strange Gods* 31-2. Eliot unterscheidet hier zwischen einem unbewußten Kulturstrom, für den er den Begriff *Tradition* verwendet, und einem bewußten Kulturstrom, der *Orthodoxie*. Letztere ist die intelligente Auseinandersetzung mit der geistigen Kultur eines Landes, sozusagen der Leitfaden für das Geistesleben und Kontrollorgan für Lebensgewohnheiten (vgl. Frank, *Sehnsucht* 157). Auch später, wenn es Eliot z.B. darum geht, in *American Literature* näher zu definieren, was eine nationale Literatur ausmache, verknüpft Eliot "lokalen Geschmack" mit "unbewußter Universalität" und behauptet, daß ein wahrhaft nationaler Autor daran zu erkennen sei, ob ein fremder Leser in seinem Werk "perhaps unconsciously, identity as well as difference" zu entdecken vermag (*American Literature* 20).

entweder so darauf bedacht wären, ihre eigene Identität nicht zu verlieren ("fiercely self-conscious"), daß sie sich von anderen Kulturen abschotteten, oder sie sich, die Gesetze der Natur mißachtend, mit diesen vermischten, wodurch sie ihre charakteristischen Merkmale verlören und zu einer Einheitskultur würden, in der gegenseitige kulturelle Bereicherung unmöglich wäre. Da zudem Kulturen niemals in ihrer Gesamtheit umsiedeln, sondern lediglich Einzelgruppen aufgrund von sozialen, religiösen, ökonomischen sowie politischen Gründen ihre vertraute Umgebung verlassen, seien die von Migranten in den Kolonien begründeten Kulturen ohnehin nicht identisch mit den Kulturen der Kolonialmächte,³⁶³ was für die Einwanderernation Amerika bedeutet, daß alle Gruppen, die in ihrer Gesamtheit die amerikanische Nation ausmachen wollen, nicht nur den anderen, sondern auch sich selbst fremd sind.

Noch während des Zweiten Weltkrieges sollte Eliot das in *After Strange Gods* vertretene elitäre Kulturkonzept modifizieren und definiert 1943/45 in "The Social Function of Poetry" Kultur an der Schnittstelle von Isolation und Verschmelzung wie folgt:

A general *autarky* in culture simply will not work: the hope of perpetuating the culture of any country lies in communication with others. But if separation of cultures within the unity of Europe is a danger, so also would be a unification which led to uniformity. The variety is as essential as the unity.³⁶⁴

In *Notes Towards the Definition of Culture (Notes)* verweist Eliot die Idee von in sich geschlossenen Kulturen endgültig in den Bereich der Theorie und erläutert, daß es sich dabei – ähnlich wie bei der Idee einer Weltkultur – um theoretische und im realen Leben nicht vorstellbare Ideale handele:

[...] culture has an area, but no definite frontiers; and you cannot build Chinese walls. The notion of a purely self-contained European culture would be as fatal as the notion of a self-contained national culture: in the end as the notion of preserving a local uncontaminated culture in a single county or village of England: We are therefore pressed

³⁶³ Schon 1940 hatte Eliot behauptet: "One thing that Civilisation has never done yet, is to pass from a parent to a colonial society" ("On Going West" *New English Weekly* 16 (Feb 15, 1940): 251; zit. in Sigg, "Product/America" 27). Die Begründung dafür liefert er acht Jahre später in *Notes*: "The people who migrated have never represented the whole of the culture of the country from which they came, or they have represented it in quite different proportions. They have transplanted themselves according to some social, religious, economic or political determination, or some peculiar mixture of these. There has therefore been something in the removals analogous in nature to religious schism. The people have taken with them only a part of the total culture in which, so long as they remained at home, they participated. The culture which develops on the new soil must therefore be bafflingly alike and different from the parent culture: it will be complicated sometimes by whatever relations are established with some native race, and further by immigration from other than the original source" (Eliot, *Notes* 64).

³⁶⁴ Eliot, "Social Function" (1943/44) 23.

to maintain the ideal of a world culture, while admitting that it is something we cannot imagine.³⁶⁵

Da zwischen Kulturen zumeist ein hierarchisches Gefälle existiere, würden sie in Wirklichkeit nur selten gleichberechtigt nebeneinanderstehen. Das Verhältnis allerdings könne sich jederzeit umkehren, so daß es im Idealfall zu einer für beide Seiten fruchtbaren Wechselbeziehung komme.³⁶⁶ 1946 rechnet Eliot in "The Unity of European Culture" ("Unity") mit Israel auch ausdrücklich die jüdische Religion zum Fundament, auf dem die Kultur der westlichen Welt aufbaue, da das Christentum, das die Einheit der europäischen Kultur ausmache, auf den Zivilisationen Griechenlands, Roms und Israels basiere. Niemand – auch nicht derjenige, dem das Christentum nichts bedeute – könne sich in Europa dem christlichen Erbe entziehen, da die ihn umgebende Kultur nur innerhalb des christlichen Wertesystems verständlich sei – die europäische Kunst und die europäischen Sitten und Gebräuche, das europäische Rechtssystem ebenso wie das europäische Verständnis von privater und öffentlicher Moral.³⁶⁷ Dennoch bleibt auch diese modifizierte Definition von Kultur exklusiv, da Eliot, der den alle Mitglieder einer Gesellschaft verbindenden Glauben als wichtigste Grundlage bei der Entstehung einer gemeinsamen Kultur ansieht, in den *Notes* Gruppen, deren Sitten, Gebräuche, oder Religion nicht vom Christentum geprägt sind, weiterhin die Möglichkeit abspricht, sich das Wissen um eine christlich geprägte Kultur bewußt anzueignen.

Auch wenn es sich bei den USA nicht um eine "kirchliche" Nation handelt, so knüpfen die Vereinigten Staaten, die sich in die Nachfolge der Puritaner stellen, welche Amerika als das "Gelobte Land" ansahen und die von ihnen dort geschaffene Zivilisation als die biblische "City upon a Hill" interpretierten, mit ihren Gründungsmythen an das christliche Erbe an. Und auch auf die von Eliot

³⁶⁵ Eliot, *Notes* 62.

³⁶⁶ Eliot, "Unity" (1946), 121: "But the cultures of different peoples do affect each other: in the world of the future it looks as if every part of the world would affect every other part. [...] I have suggested that the national culture which isolates itself voluntarily, or the national culture which is cut off from others by circumstances which it cannot control, suffers from this isolation. Also, that the country which receives culture from abroad, without having anything to give in return, and the country which aims to impose its culture on another, without accepting anything in return, will both suffer from lack of reciprocity.

There is something more than a general exchange of culture influences, however. You cannot even attempt to trade equally with every other nation: there will be some who need the kind of goods that you produce, more than others do, and there will be some who produce the goods you need yourselves, and others who do not."

³⁶⁷ Eliot, "Unity" (1946), 122.

erwähnten Mittler des Christentums, die Zivilisationen Griechenlands und Roms, bezieht sich die amerikanische Nation, wenn sie beispielsweise in den Bauweisen von Regierungsvertretungen und Denkmälern antike Vorbilder nachahmt. Der Amerikaner Eliot kann sich deshalb ohne weiteres als Europäer definieren, da auch seine Sozialisation auf der Grundlage einer christlich geprägten Kultur stattfand.

Dies ist ihm auch deshalb möglich, weil er die politische Nation ausdrücklich von der kulturellen Nation abgrenzt, obwohl er einräumt, daß beide sich gegenseitig bedingen. Schließlich baue die politische Struktur einer Gesellschaft ("unity of organisation") auf deren Kultur ("unity of nature") auf und werde im Gegenzug von der Politik beeinflusst.³⁶⁸

I am not pretending that politics and culture have nothing to do with each other. If they could be kept completely apart, the problem might be simpler than it is. A nation's political structure affects its culture, and in turn is affected by that culture. [...] But culture is something that must grow; you cannot build a tree, you can only plant it, and care for it, and wait for it to mature in its due time [...]. And a political structure is partly construction and partly growth; partly machinery, and the same machinery, if good, is equally good for all peoples; and partly growing with and from the nation's culture, and in that respect different from that of other nations.³⁶⁹

Die kulturelle Nation versteht Eliot als organische Struktur, deren Gedeihen wie das Wachsen eines Baumes zwar von guter Pflege abhängig ist, aber nicht erzwungen werden kann, während er die politische Nation mit einer vom Menschen künstlich geschaffenen Maschine vergleicht. Die grundsätzliche Unterscheidung erklärt auch, warum Eliot eine auf kultureller Zustimmung basierende freiwillige Mitgliedschaft in einer Nation wie Amerika als "unnatürlich" ablehnt: So wie man an einen Baum keinen Ast ankleben kann, so ist es auch für den Einwanderer unmöglich, Teil der schon bestehenden Kultur zu werden. Die einzige Möglichkeit, mit dem Baum zu verwachsen, das Pflöpfen, verändert und zerstört die Vollkommenheit des zuvor unbeschädigten Baumes. Dabei hinterfragt Eliot nur den Begriff der Nation, während er Regionen als organisch gewachsene Strukturen begreift, die sich nicht über ihre politische,

³⁶⁸ Dies tut auch der Politikwissenschaftler Michael Walzer, wenn er in dem Aufsatz "What Does It Mean To Be an 'American'?" die Existenz eines Landes namens 'Amerika,' das einem europäischen *patria* vergleichbar wäre, bestreitet (23), da Amerika zwar ein politisches Zentrum besitze, in jeder anderen Hinsicht aber dezentralisiert sei (48-9).

³⁶⁹ Eliot, "Unity" (1946), 118-119.

sondern ausschließlich über ihre gemeinsame kulturelle Identität definieren.³⁷⁰

Eliot verhält sich insofern 1927, als er die britische Staatsangehörigkeit annimmt, nur scheinbar inkonsequent, da er als Amerikaner die britische Kultur als seine eigene Kultur betrachten kann und dieses Zugehörigkeitsgefühl mit dem politischen Akt der Einbürgerung lediglich bestätigt. Seine diversen regionalen Loyalitäten bleiben davon gänzlich unberührt:

The unity of culture, in contrast to the unity of political organisation, does not require us all to have only one loyalty: it means that there will be a variety of loyalties.³⁷¹

Trotz der Einbürgerung bestehen Eliots lokale Loyalitäten zu den Landschaften und Kulturen seiner Kindheit weiter, da diese nicht das Resultat einer bewußten Entscheidung sind, sondern innerhalb eines längeren Zeitraums wachsen konnten.³⁷²

T.S. Eliot: "The Waste Land"

Im Gegensatz zu Frost hat Eliot nicht das Bedürfnis, sich als nationaler Dichter zu präsentieren. Im Gegenteil – "The Waste Land" mit seinen detaillierten Beschreibungen des Londoner Alltags und den vielfältigen Anspielungen auf unterschiedliche Kulturen zumeist europäischer Provenienz ist sicherlich das

³⁷⁰ Auch wenn die Einheit der Nation insbesondere in den ersten Jahren der Unabhängigkeit umstritten war und man sich zunächst nicht einmal auf einen gemeinsamen nationalen Namen einigen konnte, wurde lediglich Mitte der 1780er Jahre ernsthaft die Möglichkeit in Betracht gezogen, daß auf der Basis der kulturellen Regionen Amerikas voneinander unabhängige politische Einheiten entstehen könnten. Die antizipierten Staatsgebilde hätten sich zusammengefügt aus (1) den Staaten Neuenglands, (2) den Mid-Atlantic States, (3) den Südstaaten und evtl. (4) einem Staat New York (Pole, "Individual" 4).

³⁷¹ Eliot, "Unity" (1946) 123.

³⁷² Dennoch hält es Eliot im allgemeinen für das Beste, wenn die Mehrzahl der Menschen an dem Ort lebt, an dem sie geboren wurde: "It is important that a man should feel himself to be, not merely a citizen of a particular nation, but a citizen of a particular part of his country, with local loyalties. [...] Certainly, an individual may develop the warmest devotion to a place in which he was not born, and to a community with which he has no ancestral ties. But I think we should agree that there would be something artificial, something a little too conscious, about a community of people with strong local feeling, all of whom had come from somewhere else. I think we should say that we must wait for a generation or two for a loyalty which the inhabitants had inherited, and which was not the result of a conscious choice. On the whole, it would appear to be for the best that the great majority of human beings should go on living in the place in which they were born" (Notes 52).

Gedicht, das Eliots Ruf als transnationaler Kosmopolit am meisten beförderte.³⁷³ Anders als Frost, der in "The Gift Outright" an Schlüsselereignisse der amerikanischen Geschichte erinnert, verdeutlicht Eliot in "The Waste Land," was er 1919 in "Tradition and the Individual Talent" theoretisch ausgeführt hatte: daß die kulturelle Vergangenheit der ganzen Welt das Fundament der eigenen Kultur und deren Kenntnis Voraussetzung für das Verständnis der eigenen Identität ist. Denn erst das hart erarbeitete Wissen um Geschichte und Kultur ermöglicht dem Dichter und dem Leser, Struktur in das zunächst nur chaotisch anmutende Gedicht zu bringen. Ohne dieses bewußte Erinnern dagegen bleiben alle historischen, literarischen und religiösen Anspielungen stumm.

"The Waste Land" entsteht in einer Zeit, als sich Eliot auf der Schwelle zwischen der Alten und der Neuen Welt befindet: Erste Passagen entstehen bereits 1914 in England, als Eliot mit einem Stipendium der Harvard University ein Jahr am Merton College in Oxford an seiner Dissertation arbeitet. Den ersten Teil beendet Eliot vermutlich im Oktober 1919, nur wenige Monate nach der Unterzeichnung des Versailler Vertrages. Den größten Teil des Gedichts schreibt Eliot allerdings erst während der Nachkriegsjahre in der Zeit vom November 1921 bis zum Januar 1922. Im Oktober desselben Jahres wird "The Waste Land" zunächst ohne die nachträglich für die Buchversion angefügten Endnoten im Londoner *Criterion* und im November im New Yorker *The Dial* veröffentlicht.³⁷⁴ Die Entstehungsgeschichte von "The Waste Land" fällt damit in eine Zeit, in der sich das durch den Ersten Weltkrieg und die wirtschaftlich schwierigen Nachkriegsjahre in seinen Grundfesten erschütterte Europa vor allem auch gegenüber den USA neu verorten muß. Denn Großbritannien gehört zu den "Verlierern auf der Siegerseite,"³⁷⁵ da es nicht nur 750 000 Tote und 2,5 Millionen Verwundete zu beklagen, sondern auch seine militärische und finanzielle Vormachtstellung eingebüßt hatte: Bei Kriegsende schuldete es den USA rund eine Milliarde Pfund und mußte auf der 1921/22 in Washington stattfindenden Konferenz hinnehmen, daß die USA fortan über eine ebenso große Flotte wie Großbritannien verfügten. Obwohl die USA nach 1919, wie Gottfried

³⁷³ Vgl. z.B. Delmore Schwartz, "T.S. Eliot as the International Hero."

³⁷⁴ Eliot verlor den amerikanischen Buchmarkt nie aus den Augen und hielt engen Kontakt zum amerikanischen Verleger John Quinn, so daß seine Publikationen sowohl in England als auch in Amerika veröffentlicht wurden (vgl. V. Eliot, Introduction passim).

³⁷⁵ Niedhart, *Geschichte Englands* 149.

Niedhart erläutert, "vordergründig in einem auf Amerika zurückgezogenen Isolationismus" verharren, sind sie tatsächlich nach dem Ersten Weltkrieg als "Gläubiger der Welt und als wirtschaftliche Großmacht, aber auch militärisch als Flottenmacht [...] global präsent und warfen ihr Gewicht in die Waagschale, was unausweichlich zu einer Neuverteilung der Rollen in der internationalen Hierarchie führte."³⁷⁶ Bereits zu diesem Zeitpunkt werden Frost und Eliots gegensätzliche Einstellungen deutlich: Während sich Frost 1915 den Kriegswirren entzieht und mit seiner Familie nach Amerika zurückkehrt, von wo aus er seinem englischen Freund John W. Haines in einem Brief erläutert, daß er den Ersten Weltkrieg als ein europäisches Problem ansieht, mahnt Eliot, der den Krieg und die Nachkriegsjahre in London durchlebt, Amerikas Verantwortung für Europa an:

The peace treaty seems to be held up indefinitely in America. I hope it will not prevent America from helping in Central Europe; the destitution, especially the starvation in Vienna, appears to be unspeakable.³⁷⁷

Mag auch das Elend und die Verzweiflung, derer er in Wien Zeuge wurde, unaussprechlich sein, den Dichter Eliot läßt es nicht verstummen, sondern ein Werk schaffen, in dem Zeitgenossen "the destruction of civilization, the decay of values, and the loss of hope as a result of the Great War" wiedererkennen.³⁷⁸ Der Erste Weltkrieg hatte alle bisherigen Werte in Frage gestellt und viele nicht nur im wörtlichen Sinn durch Flucht und Vertreibung heimatlos werden lassen. Diese Orientierungslosigkeit spiegelt sich in der Hilflosigkeit des Lesers, der, konfrontiert mit der Vielfalt der Szenen, Sprecher und Orte des "Waste Land" im Gedicht nach einer ordnenden Struktur sucht, die ihn Sinn erkennen läßt.

Schon im "Prufrock" hatte Eliot sich des Stadtbildes bedient, um die Orientierungslosigkeit des modernen Menschen zu veranschaulichen, die so detailliert beschriebenen Orte aber nicht benannt und es dem Leser damit erleichtert, die Beschreibungen mit eigenen erinnerten Stadtbildern zu verknüpfen und die Stadt als Symbol zu deuten. Der Leser des "Waste Land" sieht sich dagegen mit einer Vielfalt von namentlich genannten Orten und Plätzen aus

³⁷⁶ Niedhart, *Geschichte Englands* 157.

³⁷⁷ Eliot, "To His Mother" (1919), *Letters* 351. Und am 6. Januar 1920 schreibt er: "I wonder if America realises how terrible the condition of central Europe is. I can never ~~forget~~ [sic] quite put Vienna out of my mind. And I have seen people who have been in Germany and they are most pessimistic about the future, not only of Germany, but of the world. They say that there is no hope unless the treaty is revised" ("To His Mother" *Letters* 353).

³⁷⁸ Cuddy/Hirsch 10.

verschiedenen Zeiten und Kulturen konfrontiert, die auf den ersten Blick noch zusammenhangloser aneinandergereiht sind, als dies im "Prufrock" der Fall war. Erst der zweite Blick verrät, daß alle genannten Orte für Kulturen stehen, die den europäischen Kulturkreis entscheidend prägten und in ihrer Gesamtheit das sich im Niedergang befindende westliche Abendland umfassen.

Deutlich wird dies schon in Zeile 60, in der die Stadt als "Unreal City" angesprochen und durch Eliots Endnote mit Baudelaires Schilderung von Paris in dessen *Fleurs du Mal* (1857) auf eine Stufe gestellt wird. Es folgt die Beschreibung einer Menschenmenge, die "unter dem braunen Nebel eines Wintermorgens über London Bridge fließt:"

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.
Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine.
There I saw one I knew, and stopped him, crying: "Stetson!
You who were with me in the ships at Mylae!"

(Z. 60-70)

Spätestens in Zeile 62 ist offensichtlich, daß die vom Leser bis zu diesem Zeitpunkt nicht näher zu identifizierende *persona* London beschreibt, wo Eliot während des Ersten Weltkrieges zunächst als Lehrer und seit 1917 als Angestellter der Lloyds Bank im Finanzdistrikt, der "City," arbeitet. Das Bankgebäude befand sich gegenüber der Stadtkirche Saint Mary Woolnoth, deren Glockenschläge Eliot jeden Morgen hören konnte, wenn er pünktlich um 9:00 Uhr seinen Dienst in der Bank begann. In der beschriebenen Szene verbindet Eliot detaillierte Beobachtungen seines Alltagslebens mit literarischen und historischen Anspielungen, die den Leser dazu auffordern, die Szene nicht nur als eindrucksvolles Bild, sondern auch als Ausgangspunkt einer universellen Aussage zu lesen. Der Metapher der Menschenmenge, die sich wie ein träger Fluß über London Bridge und einen Hügel wälzt, um sich danach in die King Williams Street zu ergießen, spricht ebenso wie das Eingangsbild des unter der Last des braunen Nebels niedergedrückten Wintermorgens sowohl Gesichts- als auch Tastsinn des Lesers an und vermittelt diesem dadurch das Gefühl, Zeuge dieser Szene zu sein. Die Gedanken des Sprechers dagegen lassen den Leser erkennen,

warum die Stimmung so gedrückt ist: Wie schon im "Prufrock" werden die Stadtbewohner als lebende Tote charakterisiert (Z. 63), die, von ihren Mitmenschen isoliert (Z. 65), sich die Richtung ihres Lebens vom Strom vorgeben lassen – und deren Schicksal in dem Augenblick besiegelt scheint, in dem die Glocken der Stadtkirche neun mal schlagen: "with a dead sound on the final stroke of nine" (Z. 68).³⁷⁹ All dies kann der Leser, auch ohne die Anspielungen verstanden zu haben, begreifen – allein durch die Wortwahl und die aufgrund der Bildlichkeit greifbar gewordene Stimmung. Berücksichtigt der Leser die literarischen und historischen Bezüge jedoch nicht, verzichtet er auf wertvolle Hinweise, die ihm die Deutung des auf den ersten Blick so verwirrend erscheinenden Gedichts erleichtern. So verknüpft beispielsweise Eliot selbst die Zeilen 63 und 64 in den Endnoten mit Dantes *Inferno* und bestätigt und verstärkt damit die Interpretation der modernen Welt als Hölle auf Erden, während die historische Anspielung auf die Niederlage der Karthager 206 v. Chr. in der Seeschlacht von Mylae auf den Untergang der karthagischen Kultur verweist und damit die Zeilen 366-377 vorwegnimmt, in denen das Bild der orientierungslos durch die Welt streifenden Menschen wiederaufgegriffen (Z. 369-70: "Who are the hooded hordes swarming / Over endless plains, [...]") und der Niedergang Londons mit dem Schicksal einst berühmter und heute untergegangener Hochkulturen verknüpft wird: "Falling towers / Jerusalem Athens Alexandria / Vienna London / Unreal" (Z. 374-377). Jerusalem als Ursprung des judeo-christlichen Glaubens, der dem Suchenden in "The Waste Land" scheinbar³⁸⁰ keine Antworten mehr zu geben imstande ist, das antike Athen als Zentrum der Kunst und Ursprung unserer abendländischen Kultur, Alexandria, dessen Bibliothek das Wissen der Menschheit beherbergte und auf ewig verloren ging, als die Bibliothek ein Opfer der Flammen wurde,³⁸¹ werden in der nächsten Zeile (Z. 376) den modernen Städten Wien und London zur Seite gestellt. Die Parallele suggeriert, daß sowohl der Vielvölkerstaat Österreich-Ungarn als auch das Britische Empire wie die weltumspannenden Kulturen vor ihnen dem Untergang

³⁷⁹ Auch wenn Jesus Christus um drei Uhr nachmittags, also zur neunten Stunde des Tages starb, so ist die Anspielung auf seinen Tod offensichtlich.

³⁸⁰ Da die Menschen des "Waste Land" ohne aufzublicken ihres Weges gehen (65: "And each man fixed his eyes before his feet") erkennen sie wie die Emmaus Jünger (360-66) nicht, daß der christliche Glaube ihrer eigenen Kultur ihnen ebenso wie die Lehren Buddhas den Weg aus der Einsamkeit und stillen Verzweiflung weisen könnte.

³⁸¹ Ein Wissensverlust ist auch immer ein Traditionsverlust.

geweiht sind. Doch London und Wien repräsentieren nicht nur ihre jeweiligen Staaten, sondern sind, wie die bereits oben analysierten Zeilen zeigen, für Eliot auch als reale Städte präsent, deren Armut und Elend er mit Blick für das Detail aus der Distanz eines nicht unmittelbar in das Geschehen eingebundenen Beobachters, als *Fremder*, präsentiert. Auch wenn in London niemand verhungerte, so war dem kurzen Nachkriegsboom im Herbst 1920 ein Konjunktureinbruch und mit ihm sinkende Löhne und hohe Arbeitslosenzahlen gefolgt. Die sogenannte Kneipenszene in "A Game of Chess," dem zweiten Teil des "Waste Land," veranschaulicht die mit Galgenhumor ertragene Resignation der verarmten Zivilbevölkerung. Ohne die Mittlerposition des Sprechers wird der Leser dieser Passage wie ein unsichtbarer Beobachter Zeuge einer sehr privaten Unterhaltung zwischen zwei Frauen, die sich über Lil und ihren aus dem Krieg heimkehrenden Mann Albert unterhalten. Die Örtlichkeit erschließt sich dabei aus dem das Gespräch wiederholt unterbrechenden Ruf "HURRY UP PLEASE ITS TIME" (Z. 141, 152, 165, 168/9), der in England kurz vor der während des Ersten Weltkrieges eingeführten Sperrstunde die Gäste zum Austrinken ihrer Gläser und Verlassen des Lokals auffordert. Der Akzent der Kneipenszene verortet diese in der Arbeiterklasse, die aufgrund von Mangelernährung überwiegend schlechte Zähne und oft schon in jungen Jahren Zahnprothesen hatte (144f). Obwohl der Gesprächsgegenstand ernst ist, bewirkt der durch Dialekt, Wortwahl und Grammatik vorgegebene Tonfall der Sprecherin, die während ihrer Erzählung in die verschiedenen Rollen von Lil und Albert schlüpft, daß ihr Bericht lebendig und auch komisch wirkt: Die Sprecherin hatte Lil dazu angehalten, sich für den Kriegsheimkehrer Albert hübsch zu machen, vor allem da Lil diesem verschwiegen hatte, daß sie das von ihm erhaltene Geld nicht wie vorgesehen für eine Gebiß, sondern für eine Abtreibung ausgegeben hat. Wie viele Frauen hat auch Lil, ausgelaugt durch die Schwangerschaften, bei jedem Kind ein Zahn verloren, weshalb die Wahl – Abtreibung oder Gebiß – gar nicht mehr so abstrus ist, wie es auf den ersten Blick scheint. Zudem wäre für eine Frau, die mit 31 Jahren schon fünf Kinder ernähren muß, ein weiteres Kind eine Katastrophe. Auch war die Gefahr groß, eine weitere Geburt nicht zu überleben (Z. 160: "She's had five already, and nearly died of young George") – nicht nur im übertragenen

Sinn³⁸² muß Lil also Fruchtbarkeit fürchten. Konsequenterweise wird das in einem Moment der Lust gezeugte Kind abgetrieben (Z. 166-67: "Well, that Sunday Albert was home, they had a hot gammon, / And they asked me in to dinner, to get the beauty of it hot – "). Dennoch wird dieses allein von Triebhaftigkeit bestimmte menschliche Miteinander von keinem der Protagonisten hinterfragt, die ihre Lebensumstände als gegeben und unabänderlich hinnehmen: Wenn sich die Frau nicht hübsch genug für ihren Mann macht, ist es wahrscheinlich, daß sich dieser nach Ersatz umschaute, und der Sinn des Heiratens liegt ausschließlich in der Kinderproduktion: "What you get married for if you don't want children?" (Z. 164). Dem Leser, der sich unbeeinflusst, aber auch ungeleitet durch Sprecherkommentare seinen eigenen Reim auf die Szene machen muß, präsentiert sich diese Situation nüchtern und distanziert.

Die das moderne Leben kennzeichnende Sprachlosigkeit und Sterilität finden sich in allen gesellschaftlichen Schichten. Der Kneipenszene vorangestellt ist eine Unterhaltung zwischen Mann und Frau der Oberschicht, die vergeblich versuchen miteinander zu kommunizieren: Während sie ihn zum Reden bringen will (Z. 111-12: "[...] Stay with me. / Speak to me. Why do you never speak. Speak."), hängt er morbiden Gedanken nach (Z. 115-16: "I think we are in rats' alley / Where the dead men lost their bones"). Ihre Verbindung ist unfruchtbar, denn wie Marie, die in Zeile 9 den Regen unter den Kolonnaden abwartet, vermeidet auch das Paar in den Zeilen 111-138 den Kontakt mit dem lebenspendenden Element (Z. 136: "And if it rains, a closed car at four."), während der Wunsch nach wahrer Liebe, die es dem Einzelnen ermöglichen würde, seine Isolation zu durchbrechen und in der Gemeinschaft mit anderen seine Einsamkeit zu überwinden, die Protagonisten in diesem wie auch im folgenden Teil III des "Waste Land" in oberflächliche Sexualität treibt. Fruchtbarkeit wird deshalb nicht als Segen, sondern wie schon zuvor in Teil I als Fluch empfunden (Z. 1: "April is the cruellest month, breeding").

Dabei kombiniert Eliot in "The Waste Land" wie schon im "Prufrock" scheinbar übergangslos konkrete Alltagssituationen mit Szenen aus der Literatur

³⁸² Angesichts der im Gedicht präsentierten Wirklichkeit ist es niemandem zu wünschen, geboren zu werden. Da die Welt eine Hölle auf Erden ist, wird in "The Waste Land" ebenso wie in "Prufrock" der vorgeburtliche Zustand als Ideal gesehen, vgl. Zeilen 5-7: "Winter kept us warm, covering / Earth in forgetful snow, feeding / A little life with dried tubers."

und der Mythologie, in denen Liebe auf reine Sexualität reduziert wird, und stellt durch diesen nationenübergreifenden kulturellen Kontext Isolation und Einsamkeit als die Zivilisation des westlichen Abendlandes beherrschende Krankheit dar: So erinnert der Titel "A Game of Chess" an Thomas Middletons satirische Komödie *A Game at Chesse*, in dem sich Spanier und Engländer als schwarze und weiße Schachfiguren gegenüberstehen, und in dessen Verlauf die Ehre eines schönen Mädchens, das als Bauer der weißen Königin auftritt, durch den Bauern des schwarzen Läufers, ihren Beichtvater, ernsthaft in Gefahr gerät. Und in einer Tragödie desselben Autors, *Women Beware Women*, veranschaulicht ein Schachspiel die Züge einer Intrige gegen die Protagonistin Bianca, der am Ende nur die Wahl zwischen einer Vergewaltigung und der Einwilligung in eine für sie sozial und finanziell vorteilhafte Liaison mit dem Herzog bleibt. Der griechischen Sagenwelt entnommen ist dagegen die in Zeile 99 erwähnte "Philomel": Vergewaltigt von ihrem Schwager, König Tereus, der ihr die Zunge herausschneidet, damit sie niemandem über die Tat berichten kann, wird sie auf der Flucht vor dem König in eine Nachtigall verwandelt, deren "Jug Jug" der Welt nun auf ewig von dem erlittenen Unrecht erzählt.³⁸³ Philomelas Sprachlosigkeit erfährt ihre moderne Fortsetzung in den darauffolgenden Szenen aus dem Alltag, in denen echte Zuneigung und Liebe auf den körperlichen Akt und (unerwünschte) Fortpflanzung reduziert sind, und wird in "The Fire Sermon" erneut aufgegriffen,³⁸⁴ in dem sich die Kombination aus detaillierten Stadtbeschreibungen mit historischen und literarischen Allusionen wiederholt:

Teil III schildert die Leidenschaften, die den Menschen verzehren: Das traditionelle Bild des Flusses als Lebensweg aufgreifend, symbolisiert die Themse als "dull canal" (Z. 189), an dessen Ufern sich im Sommer "[...] empty bottles, sandwich papers, / Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends / Or other testimony of summer nights [...]" (Z. 177-79) finden, den Lebensweg der modernen Menschen, die vergeblich Zuflucht in Sexualität ohne Liebe suchen und

³⁸³ Eigentlich ist es Philomelas Schwester Prokne, die von Zeus in eine Nachtigall, und Philomele, die in eine Schwalbe verwandelt wird, doch bereits antike Autoren vertauschten die Vögel. Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, 6. 426-7. Triebhaftigkeit und nicht Leidenschaft lassen Tereus die grausige Tat begehen, über dessen moralische Verwerflichkeit dieser keine Illusionen hat und die Tat geheimzuhalten versucht.

³⁸⁴ Das "Twit twit twit / Jug jug jug jug jug jug / So rudely forc'd. Tereu" der Zeilen 203-206 ahmt den Ruf der Nachtigall (Prokne), der Schwalbe (Philomela) und den Wiedehopf (Tereus) nach und erinnert erneut an Philomelas Schicksal.

Sterilität der Fruchtbarkeit vorziehen, denn die von den "nymphs" und ihren Freunden, den "heirs of City directors" am Themseufer zurückgelassenen "silk handkerchiefs" wurden in den 1920er Jahren als Präservative benutzt.³⁸⁵ Der Kontrast zu Spensers *Prothalamion*, an das der Refrain "Sweet Thames, run softly, till I end my song." (Z. 176, 183) erinnert, könnte nicht größer sein und läßt die Szene nur umso trister wirken. Von echter Liebe nirgends eine Spur: auch die Beziehung zwischen Mrs. Porter and Sweeney (Z. 198-201) ist vermutlich rein sexueller Natur (Z. 201: "soda water"), ebenso wie die Einladung von Mr. Eugenides (Z. 209-214), die 'Liebesszene' zwischen der Sekretärin und dem "young man carbuncular" (Z. 215-256) oder die kaum mißzuverstehenden Zeilen 294-5 ("By Richmond I raised my knees / Supine on the floor of a narrow canoe."). Die dem Leser in Teil III präsentierten Variationen auf das bereits in Teil II eingeführte Thema wirken umso stärker, je mehr Eliot Szenen nicht nur beschreibt, sondern mithilfe von Lautmalerei³⁸⁶ und visuellen Bildern hervorhebt. Den Lauf der Themse von London über Greenwich, vorbei an der Isle of Dogs, Highbury, Richmond, Kew und Moorgate bis hin zu Margate Sands, wo Eliot sich 1921 von einem Nervenzusammenbruch erholt und Teil III des "Waste Land" entwirft, imitiert Eliot mit kurzen Zeilen (Z. 266-270; 279-289; 300-302), die er so auf der Seite anordnet, daß sie optisch die lange, schmale Form eines Flusses ergeben (Z. 266-311),³⁸⁷ der in Teil IV in die See fließt. Da die körperliche Vereinigung allein die Menschen nicht befähigt, die Welt wieder als Ganzes zu begreifen, ist am Ende von Teil III keine sinnstiftende Struktur im Chaos der Welt zu erkennen: "On Margate Sands. / I can connect / Nothing with nothing." (Z. 300-303). Erst durch die *logic of imagination* erkennt der Leser, daß Teil III nicht

³⁸⁵ Frank, "The Waste Land" 42.

³⁸⁶ Z. 203-4: "Twit twit twit / Jug jug jug jug jug". Im "water-dripping song" (Z. 331-359) fällt der Begriff "water" wie ein Tropfen so lange auf die ausgedörrte Landschaft, bis die Vorstellung in Zeile 358 nicht nur als "sound of water" (Z. 353/356), sondern tatsächlich Wirklichkeit zu werden scheint: "Drip drop drip drop drop drop drop". Eliot selbst kommentierte diese Zeilen so: "There are I think about 30 lines in *The Waste Land* [...] The rest is ephemeral [...] They are the 29 lines of the water dripping song in the last part" (Eliot in Briefen an Ford Madox Ford vom 14. August und 4. Oktober 1923; zit. in Scofield, 121-2).

³⁸⁷ Auch hier zeigt sich die Verzahnung der Eliotschen Dichtung mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft: Als *pattern poems* schon im Altertum bekannt, nutzt die Literatur der Renaissance und des 17. Jahrhunderts in den *emblem poems* die Möglichkeit, Verse eines Gedichts so anzuordnen, daß sie das darin beschriebene Objekt optisch erkennen lassen (Kuester in Beck, *Terminologie* 133). Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war Ezra Pound, "il miglior fabbro," fasziniert von den Möglichkeiten, die die chinesische Sprache ihren Dichtern eröffnete, und seine sowie e.e. cummings Experimente mit visueller Dichtung nahmen die *concrete poetry* der 50er und 60er Jahre vorweg (Kuester in Beck 133).

nur eine weitere Variation auf das Thema Leidenschaft ohne Liebe ist, sondern die Aufforderung "HURRY UP PLEASE ITS TIME" ernstnehmend,³⁸⁸ eine schon in dem Untertitel "The Fire Sermon" enthaltene Anleitung zu einem sinnvollen Leben in Aussicht stellt. Eliot, der zu diesem Zeitpunkt mit dem Gedanken spielt, Buddhist zu werden, flicht mit "The Fire Sermon" eine Predigt Buddhas³⁸⁹ in das Gedicht ein, in der man den "learned and noble disciple" daran erkennt, daß er sich von dem die Menschheit verzehrenden Feuer der Leidenschaft, des Hasses, der Besessenheit, der Geburt, des Todes, der Sorgen, und der Klage über Unglück, Trauer und Verzweiflung zu lösen vermag – und durch die Abwesenheit von Leidenschaft zu wahrer Freiheit gelangen und den ewigen Lebenskreislauf durchbrechen kann: "[...] by the absence of passion he becomes free, [...] and he knows that rebirth is exhausted."³⁹⁰ Die Distanziertheit des *Fremden* ähnelt dieser von Buddha propagierten Leidenschaftslosigkeit, was nahelegt, daß der *Fremde* ein "learned and noble disciple" ist, der letztlich in der Lage sein wird, den Lebenskreislauf zu durchbrechen und sich nicht nur kreisförmig zu bewegen, sondern den Sinn des Lebens zu erkennen und somit am Endpunkt seiner Suche anzukommen – wie im "Waste Land" angedeutet und geschehen im fünf Jahre später veröffentlichten Gedicht "Journey of the Magi."

War im *Prufrock* nur angedeutet, daß sich die *ennui* durch alle Bevölkerungsschichten zieht, präsentiert Eliot in "The Waste Land" eine Vielzahl von voneinander isolierten *personae*, die sich in ihrer Einsamkeit und Sprachlosigkeit gleichen. Während der Leser das "I" im "Prufrock" noch als – wenn auch in sich zerissenes – Individuum identifizieren konnte, so wird er im "Waste Land" mit ständig neuen Szenen und Sprechern konfrontiert, wodurch er die von den *personae* erlittene Orientierungslosigkeit ganz konkret am eigenen Leibe erfährt: Verzweifelt (und zum Teil vergeblich) versucht der Leser die Kommentare und Gedanken ständig neuen Sprechern zuzuordnen, die ihn darüber hinaus auch noch in das Gedicht hineinziehen, indem sie ihn direkt ansprechen:

³⁸⁸ Der sich wiederholende Ruf wird immer dringlicher und zeigt nicht nur die nahende Sperrstunde an. Vielmehr verweist er auch auf die Notwendigkeit, sich angesichts des Zustandes, in dem sich die Welt befindet, endlich auf den Weg zu machen und ein wahrhaft sinnvolles Leben zu führen.

³⁸⁹ Aber auch St. Augustines *Confessions* können hier Pate gestanden haben. Auch ist es von einigen im "Waste Land" beschriebenen Orten aus möglich, das Denkmal des Großen Feuers von London im Jahre 1666 zu sehen – alles verzehrendes Feuer der Leidenschaft ist also kein Phänomen der Moderne, sondern ein menschlicher Zustand.

³⁹⁰ Zit. in Hands, *Sources* 93.

(Z. 76: "You! hypocrite lecteur! – mon semblable, mon frère!"). Erst in Anmerkung Nr. 218 teilt Eliot dem Leser mit, daß der hier zum ersten Mal namentlich erwähnte Tiresias die wichtigste Person des ganzen Gedichts sei, die alles verbindet: "Tiresias, although a mere spectator and not indeed a 'character,' is yet the most important personage in the poem, uniting all the rest. [...] What Tiresias *sees*, in fact is the substance of the poem." Tiresias, der sowohl Mann als auch Frau war, wurde von Hera geblendet und von Zeus die Gabe geschenkt, bis über seinen eigenen Tod hinaus in die Zukunft zu sehen. Während Prufrock eine einzelne, in sich zerissene Person ist, repräsentiert Tiresias damit die ganze Menschheit, von der er zugleich durch seine Erfahrungen getrennt ist. Die Distanz ist der des *Fremden* vergleichbar, da Tiresias wie dieser die ihn umgebenden und in den Situationen und zwischenmenschlichen Beziehungen gefangenen Menschen betrachtet, ohne sich zu involvieren, und der *Fremde* wie der Seher Tiresias aufgrund seiner Perspektive über besondere Einsichten verfügt.

Der Erste Weltkrieg hatte die europäische Zivilisation in ihren Grundfesten erschüttert und in Frage gestellt. Er hatte Familien auseinandergerissen und persönliche sowie (inter)nationale Machtverschiebungen verursacht, durch Vertreibung und Flucht waren ganze Völker entwurzelt worden. So wie die Menschen im Nachkriegseuropa nichts mehr haben, woran sie sich orientieren können, so stürzt auch Eliot den Leser ins Chaos, indem er ihn mit einer chaotisch anmutenden Vielfalt aus Bildern, Textfragmenten, Anspielungen und Zitaten konfrontiert, in denen sich die Orientierungslosigkeit der Nachkriegszeit spiegelt. Da aber jedes Ende auch die Möglichkeit zum Neubeginn enthält, liegt es nun am Einzelnen selbst, den "heap of broken images," als den die Welt sich ihm präsentiert, wieder zu einem kohärenten Ganzen zusammenzufügen. Wie seine Zeitgenossen steht dabei auch Eliot vor dem Problem, die Materialvielfalt, aus der später das "Waste Land" werden sollte, zu einem kohärenten Ganzen zusammenzufügen:

That's one way in which my mind does seem to have worked throughout the years poetically - doing things separately and then seeing the possibility of fusing them together, altering them, and making a kind of whole of them.³⁹¹

³⁹¹ Eliot in Unger, "T.S. Eliot" 213.

Dies gelingt Eliot mit Hilfe von Jessie L. Westons *From Ritual to Romance* und James G. Frazers *The Golden Bough*, die ihm mit der Gralslegende und den in allen Kulturen existierenden Fruchtbarkeitsmythen ermöglichen, die vielen Einzelbilder des "Waste Land" zu einem von der *logic of imagination* bestimmten Ganzen zusammenzufügen. Der Leser ist aufgefordert, die sinnstiftenden Verbindungsglieder selbst einzufügen, wodurch er Kontrolle über die Ausdeutung des Gedichts erlangt. Beide, Dichter und Leser, müssen sich der Aufgabe stellen, das Chaos zu deuten. Der Epigraph, in dem die Sibylle von Kyme ihren Todeswunsch äußert, dient dabei als Leseanweisung: Leichtfertig hatte sie Apollo gebeten, ihr ein so langes Leben zu gewähren, wie Sandkörner in ihre Hand passten, dabei aber vergessen, sich auch ewige Jugend zu erbitten. Während ihres Alterungsprozesses schrumpft sie auf die Größe einer Zikade, die in einem Käfig Platz hat. Um Rat gefragt, wirft sie Blätter mit Buchstaben in die Luft, die der Fragende auffangen und selbst in eine vernünftige Ordnung bringen muß. Um das Gedicht zu verstehen, muß der Leser so wie Eliot zuvor alle Teile des Gedichts "auffangen," bevor er sie zu einem sinnvollen Ganzen zusammensetzen kann.³⁹²

Daß es möglich ist, auch nach dem Ersten Weltkrieg das Chaos zu ordnen und erneut ein sinnvolles Leben zu führen, unterscheidet "The Waste Land" von Prufrock, dem es nicht vergönnt ist, die Hölle seiner irdischen Existenz zu verlassen. Der Leser, dem es gelingt, im Chaos des "Waste Land" Sinn zu entdecken, läßt damit wie der Suchende im fünften Teil des "Waste Land" die spirituelle Wüste der modernen Welt hinter sich. Enttäuscht von der Kultur des westlichen Abendlandes findet er im Osten die erhoffte Erlösung. Schon im ersten Teil hatte sich der Suchende gen Osten gewandt, wenn er in den Zeilen 28-29 seinen Schatten morgens hinter sich weiß und abends vor sich liegen hat. Im fünften Teil bringt das onomatopoetische Donnern des "Da" für "Datta" ("Give alms"), "Da" für "Dayadhvam" ("Be compassionate") und "Da" für "Damyata" ("Control Yourself") mit dem erlösenden Regen "Shantih shantih shantih" (Z. 434) den "Frieden jenseits aller Vernunft." Die Möglichkeit, Erlösung in der christlichen Tradition des eigenen Kulturkreises zu finden, schließt Eliot in "The Waste Land" jedoch nicht völlig aus: In den Zeilen 360-366 werden Sprecher und Begleiter (der Leser) von einer dritten Person begleitet, die sie nicht erkennen

³⁹² Hugh Kenner spricht deshalb von den "sibyllinischen Fragmenten" des "Waste Land."

können und Eliot selbst verweist in den Endnoten auf die Emmausjünger, die nach der Kreuzigung um Jesus trauern und dabei nicht erkennen, daß der auferstandene Christus sie bereits auf ihrem Lebensweg begleitet. Almosen zu geben, Mitgefühl zu empfinden, und sein Leben bewußt zu gestalten sind dieselben Forderungen, die auch die judeo-christliche Tradition des westlichen Abendlandes dem Menschen abverlangt – und so führt die Suche kreisförmig zurück zu ihrem Anfang: nicht die Botschaft ist neu, sondern der Wille sie wahrzunehmen. Es wäre also gar nicht notwendig gewesen, sich auf den Buddhismus zu beziehen, für den er, wie er in *After Strange Gods* feststellt, als Westler nur dann wahres Verständnis aufbringen könne, wenn er sich vollkommen auf ihn einließe und seine europäische Gedankenwelt auslösche. Da Eliot das weder will noch für praktisch möglich hält, wird er europäische Interpretationen "of Brahmin and Buddhist thought" in *After Strange Gods* als "romantische Mißverständnisse" ablehnen.³⁹³ In "The Waste Land" deutet sich diese spätere Überzeugung bereits an.

Spiegelt sich in den Beschreibungen des vom Krieg zerstörten Europa der europäische Kulturpessimismus, so zeigt der Wille, angesichts des Elends nicht aufzugeben und sich stattdessen auf die Suche nach einem sinnerfüllten Leben zu machen, den Mut der Verzweiflung der amerikanischen Pilgerväter. Wie sie macht sich der Amerikaner Eliot auf einen Weg, an dessen Ende ein Neuanfang in greifbare Nähe rückt. Daß "The Waste Land" dennoch als europäisches Gedicht gelesen wird, liegt an den detaillierten Beschreibungen des Londoner Alltags, die "nirgendwo anders zu keiner anderen Zeit oder in einer anderen Umgebung" hätten geschrieben werden können.³⁹⁴

³⁹³ Eliot, *After Strange Gods* (1934) 43-44.

³⁹⁴ "[A] literature as no other locality could produce, a literature that could not have been written in any other time, or among other surroundings" (Garland 26). Daß Hamlin Garlands Definition regionaler Literatur auch Eliots Beschreibungen zu beschreiben vermag, ist ein weiterer Anhaltspunkt dafür, daß die Tendenz, Eliot ausschließlich als transnationalen Kosmopoliten zu betrachten, zu kurz greift.

4. Gestaltung von Identität durch Abgrenzung

Das Gedicht "Mending Wall" von Robert Frost zeigt besonders deutlich die Verzahnung von *alterity construction* und *identity formation* auf, die sich im Moment der Begegnung manifestiert. Zudem läßt sich es sich auf verschiedenen Ebenen lesen und kommentiert somit (1.) Form und Freiheit in der Dichtung, (2.) das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft und damit die Fragen, ob Frost auch in England Amerikaner bleiben kann und ob Amerika Neueinwanderer im eigenen Land akzeptiert und (3.) das Verhältnis zwischen Nationen und somit auch das Verhältnis zwischen England und Amerika.

Robert Frost: "Mending Wall"

Das erste, lediglich "The Pasture" nachgeordnete Gedicht in *North of Boston*, thematisiert eine Grenzsituation. Zwei Männer, der Sprecher und sein Nachbar, schreiten die Grenzmauer zwischen ihren Grundstücken ab und reparieren Lücken, die während des Winters nicht von Menschenhand, sondern auf natürlichem Wege entstanden sind, da das im Boden enthaltene Wasser im Winter gefriert und die Steine aus der Mauer herausdrückt, so daß sie, sobald die Frühlingssonne das Eis zum Schmelzen bringt, herunterfallen:

Something there is that doesn't love a wall,
That sends the frozen ground-swell under it,
And spills the upper boulders in the sun;
And makes gaps even two can pass abreast.
(Z. 1-4)

Der Sprecher interpretiert dies als Versuch der Natur, Grenzen einzureißen, und nimmt dies zum Anlaß, über den Sinn der Mauer im besonderen und Grenzen im allgemeinen nachzudenken, die der Natur so offensichtlich ein Dorn im Auge sind, daß sie von ihr scheinbar mutwillig zerstört werden. Seiner These, daß "etwas" keine Mauern mag (Zeile 1 wird in Zeile 35 wiederholt), begegnet der Nachbar mit einem Sprichwort seines Vaters: "Good fences make good neighbors" (Z. 27 u. 45). Ein auf den ersten Blick etwas seltsam anmutender Satz, da es keinen rationalen Grund für eine Mauer zu geben scheint: während der Sprecher einen Apfelhain sein eigen nennt, besitzt der Nachbar ein Kiefernwäldchen – für das die Äpfel keine Bedrohung darstellen (Z. 25-26). Liest man jedoch genauer, so zeigt sich schnell, daß auch der Sprecher kein Gegner von

Grenzen ist und sein Kommentar ein für ihn durchaus untypisches Gedankenspiel (Z. 21: "an outdoor game") als wirkliche Überzeugung sind: Nicht er, sondern "etwas" möge keine Mauern. Während die von Jägern verursachten Lücken im Winter von ihm allein instand gesetzt werden (Z. 6-7), macht er im Frühling seinen Nachbarn darauf aufmerksam, daß es wieder einmal Zeit sei, die Mauer abzuschreiten und die von der Natur verursachten Schäden zu reparieren – mit anderen Worten, er ist derjenige, der darauf achtet, daß die Grenze unversehrt bleibt. Auch sucht er sich sogleich für seine in der ersten Zeile geäußerte Idee, daß da etwas sei, das keine Mauern möge, zu entschuldigen, indem er vorgibt, daß es der Teufel in Gestalt des Frühlings gewesen sein muß, der ihn dazu getrieben habe seinen Nachbarn zu provozieren: "Spring is the mischief in me, and I wonder / If I could put a notion in his head" (Z. 28-29).³⁹⁵ Keineswegs gefeit gegen überlieferte Worte beschwört er gemeinsam mit dem Nachbarn in den Zeilen 17-19 die Steine, damit diese zumindest so lange auf der Mauer liegen bleiben, bis die beiden ihnen den Rücken zugedreht haben: "We have to use a spell to make them balance: / 'Stay where you are until our backs are turned!'"

Sind also wirklich Grenzen die Voraussetzung für gute Nachbarschaft? Und um was für Grenzen handelt es sich hier überhaupt? Für wen steht der Sprecher, für wen der Nachbar? Welche Bedrohung ginge unter Umständen davon aus, der Natur ihren Lauf und die Mauer verfallen zu lassen? Offensichtlich geht es in "Mending Wall" um mehr als um zwei Nachbarn, die sich bei der alljährlichen Farmarbeit ein wenig necken: Mit Hilfe einer vertraut anmutenden, einfachen Szene als repräsentativer Synekdoche stellt Frost eine zentrale Debatte amerikanischer Kernkonzepte zur Disposition und überprüft – und darin unterscheidet sich der Sprecher vom Nachbarn – die Legitimität dieses Konzepts.³⁹⁶ "Mending Wall" wirft die Frage auf, ob Grenzen in der Tat Voraussetzung und Garant für ein friedliches Miteinander sind, bei dem niemand den anderen übervorteilt und jeder die Freiheit hat, innerhalb der von der Freiheit

³⁹⁵ So wie die Elfen, die er in Zeile 36 als Verursacher des Schadens ins Spiel bringt. Sie sind keine liebenswerte Märchengestalten, sondern Waldbewohner, die mit Menschen Schabernack treiben: "I could say 'Elves' to him, / But it's not elves exactly, [...]" (Z. 36-37).

³⁹⁶ Vgl. Barron, "Mending Wall" 203-4: "The debate over the meaning of the wall expresses the American debate between two principles, the freedom of the individual imagination to express itself without limitation and the pragmatic need to check a potentially dangerous extension of the rights of some over others."

des anderen gesetzten Grenzen seine Individualität zu entwickeln. Dieses grundsätzliche Problem läßt sich auf verschiedene Ebenen übertragen:

Es ist durchaus möglich, "Mending Wall" als Allegorie auf die in der Moderne geführte Debatte über Form und Freiheit in der Dichtung zu lesen. Mehr als einmal hat sich Frost gegen den *vers libre* ausgesprochen, den er mit einem Tennisspiel ohne Netz verglich. In der Frostschen Dichtung bestimmt dagegen der Inhalt, an welchen Stellen der Dichter von der gewählten Form abweicht. Und so unterbricht in "Mending Wall," einem dramatischen Monolog in Blankversen, der Punkt in Zeile 9 das regelmäßige Metrum und zwingt den Leser, genau dort eine Pause zu machen, wo die Mauer eine Lücke aufweist, die dadurch lautlich veranschaulicht wird: "But they would have the rabbit out of hiding, / To please the yelping dogs. The gaps I mean, [...]" (Z. 8-9). Frosts Gedichte loten die Möglichkeiten traditioneller Versformen aus, die ihm den Rahmen geben, von dem sich Außergewöhnliches abheben kann – als Dichter steht er damit weder auf seiten des Sprechers, den der Frühling dazu bringt, Grenzen als unnatürlich abzulehnen und dafür zu plädieren, der Phantasie freien Lauf zu lassen³⁹⁷, noch auf seiten des Nachbarn, der nicht in der Lage ist, Konventionen in Frage zu stellen und sie gegebenenfalls – wie der Sprecher in den Zeilen 24-34 vorschlägt – situationsangepaßt zu verwenden. Geradezu grotesk ist das Bild, in dem sich seine Äpfel über die Kiefernzapfen des Nachbarn hermachen, mit dem der Sprecher in den Zeilen 25-6 auf humorvolle und anschauliche Art die Unsinnigkeit der Grenze zwischen ihren beiden Grundstücken veranschaulicht. "Isn't it / where there are cows? But here there are no cows" (Z. 30-31) bestätigt die Sinnlosigkeit der Grenze erneut, legt allerdings auch nahe, daß Grenzen zuweilen sinnvoll sind, z.B. wenn einer der beiden Kühe besäße, die bestimmt Interesse an leckeren Äpfeln hätten. Insofern ist die sich in den Zeilen 32-34 anschließende Frage keineswegs mehr so spielerisch, wie der Sprecher uns mit den Zeilen 28-29 ("Spring is the mischief in me, and I wonder / If I could put a notion in his head") oder der Bemerkung "Oh, just another kind of outdoor game" (Z. 22) glauben lassen möchte. Denn die Antwort auf die Frage, ob Grenzen sinnvoll sind, ist abhängig von der Situation und deshalb niemals prinzipiell zu beantworten: "Before I built

³⁹⁷ So weiß er natürlich, daß es der Frost und nicht "something" ist, das die Steine aus der Mauer herausdrückt, und will dennoch in den Zeilen 36-7 sogar Elfen für den Schaden verantwortlich machen.

a wall I'd ask to know / What I was walling in or walling out, / And to whom I was like to give offense" (Z. 32-34).³⁹⁸

Indem es die Schwelle zwischen Individuum und Gesellschaft thematisiert, kommentiert "Mending Wall" wie schon zuvor "Into My Own" und "The Pasture" das Verhältnis zwischen zentralem und sozialem Ich, bzw. zwischen primordialer und optionaler Identität.³⁹⁹ Denn "Mending Wall" wirft die Frage auf, inwieweit der Einzelne sein zentrales Selbst ohne Rücksicht auf das Andere entwickeln darf. Ob es in der Tat besser wäre, dem zentralen Ich zu gestatten, ohne Rücksicht auf andere Menschen und soziale Konventionen zu dominieren, beantwortet "Mending Wall" in den bereits zitierten Zeilen 32-34: Immer wenn gesellschaftliche Konventionen das eigene Ich zu ersticken drohen, muß man sich gegen diese abschirmen. So argumentiert jedenfalls der Sprecher, der selbst nicht zögert, eine moralische Grenze zu überschreiten, wenn er seinen Nachbarn als Überbleibsel eines dunklen Zeitalters charakterisiert (Z. 41-42) und ihn sogar mit einem Steinzeitmenschen vergleicht (Z. 40). Er tut damit genau das, was "Prufrock" so sehr fürchtet: er be- und verurteilt das, was er sieht, d.h. des Nachbarn soziales Selbst.⁴⁰⁰ In der Tat scheint der Nachbar ganz soziales Selbst zu sein, ferngesteuert von einer Gesellschaft, deren Regeln er auch auf Aufforderung nicht zu hinterfragen gewillt ist. Er verrichtet seine Arbeit so, wie andere es von ihm erwarten – selbst die Initiative für das alljährliche Instandsetzen der Mauer geht nicht von ihm, sondern vom Sprecher aus.⁴⁰¹

"Mending Wall" fragt aber auch, ob es überhaupt möglich ist, die eigene *primordiale* Identität zu bestimmen, ohne dabei die Identitäten der Anderen im Auge zu behalten. Die Frage lautet also wieder einmal, ob Identität überhaupt *primordial* sein kann oder immer *optional* ist. Damit verarbeitet "Mending Wall" literarisch, womit sich der Dichter Frost plagt, der *North of Boston* wie schon zuvor *A Boy's Will* zuerst in England veröffentlichte: die Frage, ob es ihm auch in

³⁹⁸ Gesprochen ist "offense" (Z. 34) kaum oder gar nicht von "a fence" zu unterscheiden. Das Wortspiel beinhaltet, daß Zäune und Grenzen von der anderen Seite auch als Affront aufgefasst werden können.

³⁹⁹ Vgl. Frost, *Interviews* 257: "Maybe I was both fellows in the poem [...]."

⁴⁰⁰ Fritz Oehlschläger geht deshalb sogar davon aus, daß die Mauer dazu da sei, den Farmer vor seinem selbstsüchtigen Nachbarn zu schützen ("Fences Make Neighbors").

⁴⁰¹ Dies deutet darauf hin, daß ebenso wie die Position des Sprechers auch die des Nachbarn nicht so eindeutig zu sein scheint, wie man auf den ersten Blick glaubt. Beide Männer sind beides: "I've got a man there; he's both a wall builder and a wall toppler. He makes boundaries and he breaks boundaries. That's man" (Frost (1955) in Cook, *Living Voice* 82).

England möglich sein würde, seine amerikanische Identität zu bewahren. Die Entstehungsgeschichte von "Mending Wall" zeigt nämlich, wie sich die jeweilige Umgebung in Frosts Gedichte einschleicht⁴⁰² und somit, daß erst die Namen, die wir einer Sache, einem Menschen oder einer Gegend geben, ihre Identität bestimmen. Letztlich ist es nämlich nur deshalb möglich, "Mending Wall" als "quintessentially American poem"⁴⁰³ zu bezeichnen, weil Frost es selbst mit dem Titel seines Buches der Region *North of Boston* zuschreibt. Und obwohl das Sprichwort "good fences make good neighbors" franko-kanadischen Ursprungs ist,⁴⁰⁴ reicht dies allein wohl kaum aus, um im Antagonisten des Gedichts Frosts Nachbarn Napoleon Guay zu erkennen, dessen Farm an Frosts Grundstück angrenzte.⁴⁰⁵

In einer idealen Gesellschaft werden die Bedürfnisse des einzelnen respektiert, der wiederum Rücksicht auf die Bedürfnisse der Gesellschaft nimmt. "Mending Wall" kann insofern auch als literarischer Kommentar zu zeitgenössischen amerikanischen Debatten um die Integration der Neueinwanderer gelesen werden. Wenn diese prinzipiell gewillt sind, die Werte und Ideale des amerikanischen Staates mitzutragen, so kann, wird und sollte dieser Staat seine Grenzen öffnen und die Neueinwanderer mit ihren individuellen Eigenarten akzeptieren. Wo es notwendig ist, können allerdings nur Grenzen verhindern, daß die eine Seite auf das Territorium der anderen Seite übergreift. Es ist also nicht verwunderlich, daß "Mending Wall" auch als internationales Gedicht und als Kommentar zum Kalten Krieg und der Berliner Mauer gelesen wurde.⁴⁰⁶ Als man Frost daraufhin ansprach, erwiderte dieser: "I thought that I'd been fair to both sides – both national [and international]."⁴⁰⁷ Wieder gibt Frost die Antwort nicht vor, sondern möchte, wie der Sprecher des Gedichts, daß der Leser das in "Mending Wall" präsentierte Problem selbst beantwortet: "[...] I'd rather / He said it for himself. [...] (Z. 37-8). Es ist also nicht verwunderlich, daß die am häufigsten in der Sekundärliteratur diskutierte Frage die ist, ob "Mending Wall"

⁴⁰² Laut John Evangelist Walsh hatte Frost die Idee, "Mending Wall" zu schreiben, während er Freunde in Schottland besuchte, wo ihn die Steinmauern an die Mauern in Neuengland erinnerten (*Into My Own* 132-43).

⁴⁰³ Barron 204.

⁴⁰⁴ Barron 204.

⁴⁰⁵ Thompson, *Early Years* 284.

⁴⁰⁶ Monteiro, "Frost's Politics" 235-6.

⁴⁰⁷ Frost (1955) in Cook, *Living Voice* 82.

nun ein Gedicht ist, daß Grenzen befürwortet, diese ablehnt, oder die Waage hält zwischen beiden Extrempositionen. Da weder die Position des Sprechers noch die des Nachbarn so eindeutig ist, wie sie sich dem Leser zunächst präsentiert, kann man in diesem Fall wohl Frost selbst glauben, wenn er wiederholt darauf verweist, daß er beiden Seiten gegenüber fair gewesen sei: "Twice I say 'Good fences' and twice 'Something there is –.'" ⁴⁰⁸ Mit den Worten "[s]omething there is" beginnt das Gedicht, "[g]ood fences" beendet es und fast in der Mitte des 45-zeiligen Gedichts, in den Zeilen 18-20, mühen sich beide Männer darum, die Steine so auf der Mauer auszubalancieren, daß sie auf keiner Seite hinunterfallen. Der Sprecher ist genauso stolz auf den eben erdachten Satz wie der Nachbar auf das vom Vater übernommene Sprichwort, und keiner der beiden ist bereit, sich auf den anderen einzulassen. Andererseits arbeiten beide gemeinsam an der Mauer, die insofern auch als Symbol für die Beziehungen zwischen Menschen gelesen werden kann, die nur dann funktionieren – so glaubt es jedenfalls Frost – wenn sich beide der eigenen Identität bewußt sind und aus einer Position der Stärke dem anderen die Hand reichen. ⁴⁰⁹ Es ist nur natürlich, daß Grenzen zwischen Menschen ständig neu definiert werden müssen, da sich auch die Art ihrer Beziehung entweder durch äußere Einflüsse (die Jäger und Hunde der Zeilen 5-9) oder schlicht durch den Lauf der Zeit ändert (jeden Frühling stehen die Nachbarn vor Löchern in der Mauer, bei denen niemand gesehen hat, wie sie entstanden sind, vgl. Z. 9-11), und das Ergebnis ihrer Bemühungen niemals von Dauer ist (Z. 19). Damit Beziehungen funktionieren, muß unaufhörlich an ihnen gearbeitet werden, und diese Arbeit, und hier ist das Gedicht einmal eindeutig, ist nicht leicht: "We wear our fingers rough with handling them" (Z. 20). Daraus die Konsequenz zu ziehen, sein Leben ohne Rücksicht auf andere zu gestalten, ist jedoch weder möglich, noch erstrebenswert, wie das Gedicht "An Old Man's Winter Night" zeigt, das mit den Worten schließt: "One aged man – one man – can't keep a house, / A farm, a countryside, [...]" (Z. 21-22). Rückzug aus der Gesellschaft und Rückkehr in die Gesellschaft müssen einander, so Frost, die Waage halten.

⁴⁰⁸ Frost in Cook, "Asides" 355.

⁴⁰⁹ Da es sich bei diesem Konzept seiner Meinung nach um ein grundsätzliches Prinzip des menschlichen Miteinanders handelt, läßt es sich auch ohne weiteres von der persönlichen auf die nationale Ebene übertragen: "An instinct told me long ago that I had to be national before I was international. I must be personal before I can hope to be interestingly interpersonal. There must first be definite nations for the world sentiment to flourish between (Frost, "Japan" (1954), *Collected Poems* 817).

4.1. Amerikas literarische Unabhängigkeit

Im Jahre 1920 fragt sich Henry L. Mencken, was aus den hochfliegenden Prophezeiungen geworden ist, mit denen beispielsweise Emerson in "The American Scholar" (1837), Whitman in "Democratic Vistas" (1870) oder auch Van Wyck Brooks in "Letters and Leadership" (1918) den Beginn einer eigenständigen amerikanischen Literatur verkündet hatten, und fällt ein ernüchterndes Urteil: Er stellt fest, daß alle amerikanischen Autoren, deren Werk "genuine force and originality"⁴¹⁰ atmet, einen engen Kontakt mit England oder dem Kontinent pflegten, und begründet dies damit, daß den Dichtern im eigenen Land der intellektuelle Austausch fehlte. Denn die Einwanderer, die nach Amerika kamen, hätten – und hier deckt sich seine Meinung mit der Eliots – nur einen Teil ihrer Heimatkultur mitgebracht:

[T]he culture of the low caste Anglo-Saxons [...] that roughly corresponds to what the culture of England would be if there were no universities over there, and no caste of intellectual individualists and no landed aristocracy – in other words, if the tone of the national thinking were set by the non-conformist industrials, the camorra of Welsh and Scotch political scoundrels, and the town and country mob.⁴¹¹

Amerikanische Autoren seien deshalb gezwungen, in einer Art "sozialem und intellektuellem Vakuum" zu leben, einem Hawthorne vergleichbar, den Henry James als "'an alien everywhere, an aesthetic solitary'"⁴¹² bezeichnete. Während Van Wyck Brooks angesichts dieser amerikanischen Kulturwüste 1918 die Schaffung einer amerikanischen "verwendbaren Vergangenheit" einforderte,⁴¹³ sind Ezra Pound und T.S. Eliot wie Mencken davon überzeugt, diese nur in Europa finden zu können.⁴¹⁴ Ganz anders Robert Frost: Er zeigt sich empört über eine Rezension, in der John Alford 1913 die Existenz amerikanischer Dichtung und Kunst schlichtweg in Abrede stellt,⁴¹⁵ und macht seinem Ärger in einem Brief an John T. Bartlett Luft:

This is what makes it impossible that I should live under a criss-cross flag. Me for the three colors the bluebird wears. This cub [Alford] doesn't know how to find his way around American writers. No one he mentions is thought anything of on the other side –

⁴¹⁰ Mencken, "National Letters" 76.

⁴¹¹ Mencken, "National Letters" 78.

⁴¹² Zit. in Mencken, "National Letters" 82.

⁴¹³ V.W. Brooks. "On Creating a Usable Past." *The Dial* 64 (11. April 1918): 339.

⁴¹⁴ Frank, "Concept" 158.

⁴¹⁵ "Now it is just as well to state at the beginning that I can find no support to a belief that there is any such thing as American poetry; just as an examination of the Metropolitan Museum of New York finally destroyed my idea that there was any such thing as American art." (John Alford in *Poetry and Drama* (1913): 485; zit. in *Selected Letters* 105).

no one of recent date. Emerson is so American, so original, especially in form. I'll bet you five he couldn't read him if he tried. Whitman and Poe add stomach-ache.⁴¹⁶

An Amerika kritisiert Frost, daß sich die amerikanische Politik und Wirtschaft durchaus als selbstbewußte Vertreter der amerikanischen Nation präsentieren, während der eigenständige Charakter der amerikanischen Literatur in Frage gestellt und lieber reflexartig importierte, fremde Literatur der eigenen vorgezogen würde:

Isn't a literature any more to us for being our own? It is, whether you think so or not. No danger about or not insisting on our own nationality in business and diplomacy. But that is only on the material plane. My concern is that some day we shall go in to back ourselves on the intellectual and spiritual plane. Won't we seem poor stuff the way we whoop it up for anything imported in the arts? Other things being unequal, the visitor having all the advantage in other things, I should still make him feel if I were an American that, just because he was imported, he couldn't expect any more adulation than our own homegrown poet.⁴¹⁷

Statt anzuerkennen, daß Whitmans Dichtung eine der neuen Gesellschaft und der modernen amerikanischen Nation angemessene Ausdrucksform sei und damit die Forderungen nach intellektueller Unabhängigkeit der amerikanischen Literatur erfülle,⁴¹⁸ wäre sein Werk in Amerika erst akzeptiert worden, nachdem Whitman in Frankreich als "großer Dichter" und "literarischer Revolutionär" gepriesen wurde.⁴¹⁹ Daß der Ruf nach einer eigenständigen amerikanischen Literatur und intellektueller Unabhängigkeit somit lange Zeit ein reines Lippenbekenntnis bleibt und wirklich innovative Dichtung in Amerika selbst kaum Chance auf Erfolg hat, wird von Frost kritisiert, der die Ursache dafür, ähnlich wie Eric Sigg, in Amerikas Unfähigkeit begründet sieht, zu sich selbst zu stehen:

We seem to lack the courage to be ourselves. I guess that's it. We're still a bit afraid. America, for instance, was afraid to accept Walt Whitman when he first sang the songs of democracy. His influence on American poetry began to be felt only after the French had

⁴¹⁶ Frost, "To John T. Bartlett (1913), *Selected Letters* 105-6.

⁴¹⁷ Frost, "To Harriet Moody" (1919), *Selected Letters* 236.

⁴¹⁸ Vgl. Heinz Ickstadt, der das der amerikanischen Kultur innewohnende Experimentelle betont: "In American literature, the quest for cultural independence has consistently been linked to a need for aesthetic innovation. Originality and modernity in language and in form – what could they be but the natural expression of a new society and of a modern(izing) nation?" ("(Re)Construction" 206-7).

⁴¹⁹ Tatsächlich hatte Whitman sein 1855 erschienenes Buch *Leaves of Grass* geschickt beworben, indem er es selbst rezensierte und Kopien an Autoren und Herausgeber sandte. Wenig später war das Buch bereits in den einschlägigen britischen und amerikanischen Zeitschriften besprochen worden, so daß Whitman quasi über Nacht in den literarischen Kreisen der Zeit kein unbekannter mehr war (Greenspan, *Walt Whitman* 92-3). Allerdings war Whitman unzufrieden, da es ihm nie gelang, die "demokratischen Massen" mit seiner Dichtung zu berühren (Greenspan, *Walt Whitman* 216).

hailed him as a great writer, a literary revolutionist. Our own poet had to be imported from France before we were sure of his strength.⁴²⁰

Übereinstimmend plädieren Frost und Eliot dafür, daß jede Nation ihre eigene Dichtung haben sollte, wobei beide Sprache und Literatur als eine der wichtigsten konstituierenden und charakteristischen Merkmale einer "unified culture" anführen. Wie aber sollte sich angesichts einer gemeinsamen Sprache, die kulturelle Kontakte zwischen Amerika und Großbritannien erleichterte und förderte, eine vom Mutterland unabhängige und eigenständige nationale Literatur entwickeln? Spätestens seit dem Erlangen der politischen Unabhängigkeit, aber auch schon früher hatte diese Frage in Amerika die Gemüter bewegt und unterschiedliche Antworten provoziert.

Um die kulturelle Abhängigkeit von England und die Provinzialität der kolonialen Vergangenheit zu überwinden, hatten die Transzendentalisten versucht, sich mit Frankreich und Deutschland neuen kulturellen Einflüssen zu öffnen, von denen sie sich Hilfe bei der Schaffung einer originär amerikanischen nationalen Literatur versprochen⁴²¹ und hatten bewußt an der englischen Literatur vorbeigeschrieben⁴²² mit dem Ziel, die amerikanische Literatur "aus den Fängen der englischen literarischen Kultur zu befreien."⁴²³ Aber allein die Tatsache, daß sie England so bewußt mieden, zeigt, daß auch sie sich noch immer über das Verhältnis zur englischsprachigen Literatur definieren.⁴²⁴

⁴²⁰ Frost, "Courage" (1923), *Poetry & Prose* 296.

⁴²¹ Mueller-Vollmer, "Discourse" 286.

⁴²² Mueller-Vollmer, "Discourse" 290-1.

⁴²³ Vgl. Emerson, "The American Scholar" 69: "We have listened too long to the courtly muses of Europe." Daß sie sich dabei wiederum auf Europa konzentrierten, kritisiert Jürgen Heideking: "[The Transcendentalists] represented mainly a regional, namely New England, cultural tradition, and their concept of the American nation remained essentially that of a religiously and ethnically homogeneous (white, European, Protestant) community" (Introduction 237). Er übersieht dabei allerdings, daß Ralph Waldo Emerson in seinem *Notebook* (1845) einen amerikanischen Schmelztiegel beschreibt, in dem ausnahmslos alle Bevölkerungsgruppen zu Amerikanern werden und die Westeuropäer nur eine von vielen ethnischen Gruppen sind: "[I]n this Continent – asylum of all nations, the energy of Irish, Germans, Swedes, Poles & Cossacks, & all the European tribes, - of the Africans, & of the Polynesians, will construct a new race, a new religion, a new state, a new literature, which will be as vigorous as the new Europe which came out of the melting pot of the Dark Ages [...]" (Emerson, *Notebook* 1845).

⁴²⁴ Vgl. Frank, "Transatlantic Responses" 63. Margaret Fuller beschreibt das Verhältnis zwischen England und Amerika als Eltern-Kind-Beziehung: "Yet there is often between child and parent a reaction from excessive influence having been exerted, and such a one we have experienced in behalf of our country against England. We use her language and receive in torrents the influence of her thought, yet it is in many respects uncongenial and injurious to our constitution. What suits Great Britain [...] does not suit a mixed race continually enriched with new blood from other

Diese enge kulturelle Verbindung zwischen Amerika und Großbritannien akzeptierend, hält Frost eine vollkommene Trennung der beiden Kulturen weder für möglich noch wünschenswert, befürwortet jedoch eine gesunde Distanz zum Mutterland,⁴²⁵ die wie im menschlichen Miteinander ein Zeichen dafür ist, daß sich das Kind, Amerika, von seinen Eltern gelöst hat, erwachsen geworden ist und mittlerweile eine eigene Kultur besitze, die von England aus nicht mehr ohne weiteres verstanden werden könne: "America means [...] the English language, which is not the language that is spoken in England or her provinces" (Frost, "Courage" 294). Indem er die amerikanische Sprache ausdrücklich vom britischen Englisch abgrenzt,⁴²⁶ negiert Frost das Hauptargument für die kulturelle Verbundenheit Amerikas mit England. Bestätigt sieht er sich darin, wie er 1948 in einem Vorwort zur britischen Ausgabe von *A Masque of Mercy* erinnert, durch *The American Language* (1919), Henry L. Menckens "großartigem Buch," das bei ihm den Sinn für die Unterschiede zwischen britischem und amerikanischem Englisch geweckt habe:

It took an American, a friend, Henry L. Mencken, to rouse me to a sense of differences. My pedantry would be poor and my desert small with the educated if I could pretend to look unscared into the gulf his great book has made to yawn between the American and English languages.⁴²⁷

Eine solche Behauptung ist natürlich nur, sieht man einmal von wenigen Unterschieden bezüglich des Vokabulars und der Grammatik ab, im Hinblick auf die gesprochene Sprache haltbar, der sich Robert Frost in seiner eigenen Dichtung verschreibt. Die amerikanischen Dichter fordert er auf, diese Chance ebenfalls zu nutzen und auf dieser Grundlage einer eigenen Sprache wahrhaft nationale Literatur zu schreiben:

I am as sure that the colloquial is the root of every good poem as I am sure that the national is the root of all thought and art. It may shoot up as high as you please and flourish as widely abroad in the air, if only roots are what and where they should be. One

stocks the most unlike that of our first descent [...]" ("American Literature" 231). Im 20. Jahrhundert hatte Winston Churchill gerne die gemeinsame Sprache als Grund für das "spezielle Verhältnis" der beiden Nationen zueinander angeführt (Lawson-Peebles, "Dean Acheson" 18).

⁴²⁵ "The Dea knows (as we still say in New England) I would go to any length short of idolatry to keep Great Britain within speaking, or at least shouting, distance of America [...]" (Frost, "A Romantic Chasm" (1948), *Collected Poems* 802). Mit dem scheinbar so beiläufigen Einschub "The Dea knows (as we still say in New England)" gibt er sogleich ein Beispiel für die Andersartigkeit der amerikanischen Sprache, die Frost zur Grundlage seiner Dichtung und Dichtungstheorie macht.

⁴²⁶

⁴²⁷ Frost, "Romantic Chasm" (1948), *Collected Poems* 802.

half of individuality is locality: and I was about venturing to say the other half was colloquiality.⁴²⁸

In diesem Brief stellt Frost eine Analogie her zwischen Umgangssprache und Nation, deren besondere Eigenart ("individuality") sich zusammensetzt aus dem Ort ("locality") und der ortstypischen Sprache ("colloquiality"), die er mit Wurzeln vergleicht, aus denen sich Denken und Kunst – einer Pflanze gleich – entwickelt. So wie Pflanzen ohne Wurzeln sterben müssen, kann nationale Kunst nur dann entstehen, wenn sie fest an einem Ort verwurzelt ist. An diese Wurzeln knüpft der Dichter an, wenn er sich einer ihm vertrauten gesprochenen Sprache bedient,⁴²⁹ deren in der Satzmelodie enthaltene Bedeutung vom mit der Örtlichkeit ebenfalls vertrauten Leser entschlüsselt werden kann, weil er in seinem Alltag dieselben Laute und Intonationen verwendet oder sie zumindest schon einmal im Gespräch gehört hat:

The living part of a poem is the intonation entangled somehow in the syntax idiom and meaning of a sentence. It is only there for those who have heard it previously in conversation. It is not for us in any Greek or Latin poem because our ears have not been filled with the tones of Greek and Roman talk. It is the most volatile and at the same time important part of poetry. It goes and the language becomes a dead language the poetry dead poetry. I say you cant [sic] read a single good sentence with the salt in it unless you have previously heard it spoken. [...] Words exist in the mouth not in books. You can't fix them and you don't want to fix them. You want them to adapt their sounds to persons and places and times.⁴³⁰

Da Frost die Vielfalt der alltäglichen Umgangssprachen, in denen Menschen, die sich an bestimmten Orten zu bestimmten Zeiten aufhalten und miteinander kommunizieren, nicht nur als regionales, sondern als nationales Idiom betrachtet, sieht er die Einheit der amerikanischen Nation in einer Sprache begründet, die sich durch regionale Unterschiede auszeichnet.⁴³¹ Denn nur ein neuengländisches

⁴²⁸ "To Régis Michaud" (1918) in *Selected Letters*, 228. In diesem Brief erläutert Frost an einer Passage des Gedichts "Monadnoc" von Ralph Waldo Emerson den Begriff "colloquial": "I suffer from the way people abuse the word colloquial. All writing, I dont [sic] care how exalted, how lyrical, or how seemingly far removed from the dramatic, must be as colloquial as this passage from 'Monadnoc' comes to."

⁴²⁹ "In 'North of Boston' you are to see me performing in a language absolutely unliterary. What I would like is to get so I would never use a word or combination of words that I hadn't *heard* used in running speech. I bar words and expressions I have merely seen. You do it on your ear" (Frost (1913) *Selected Letters* 102).

⁴³⁰ Frost, "To Sidney Cox" (1914), *Collected Poems* 670-1.

⁴³¹ Da in seiner Umgebung niemand Dialekt spräche, lege er auch keinen Wert auf den Gebrauch von Dialekt in seiner Dichtung und bittet Amy Lowell, dies in *Tendencies in Modern American Poetry* anzumerken: "[...] Robert Frost makes no merit of not having used dialect in North of Boston. He says he doesn't put dialect into the mouths of his people because not one of them, not one, spoke dialect" (Frost, "To Amy Lowell" (1917), *Selected Letters* 220). Vgl. auch Frost, "Haverford College Address" (1937), *Collected Prose* 764: "I'm always picking on dialect, though I never use it."

Publikum kann alle Nuancen erfassen, die Frost in seinen Gedichten einzufangen sucht. Nur Neuengländer können sich in dem Gedicht wiedererkennen, während alle anderen darin die Region erstmalig kennenlernen.

Die amerikanischen Dichter fordert Frost auf, es ihm gleichzutun, ebenfalls statt überstrapazierter Dichtungssprache durch den Gebrauch alltäglicher Umgangssprache bisher vernachlässigte Laute in ihrer Dichtung zu verwenden und sich endlich amerikanischen Themen zuzuwenden:

If American poets will only try to use all the tones of life and will drop the eternal sublime and see that all life is a fit subject for poetic treatment, they will do better. We must have new subject matter, new treatment of it, and we must employ the neglected tones and forget the overworked ones.⁴³²

Was aber meint Frost, wenn er von "new subject matter" spricht? Und wie hat "new treatment" auszusehen? Der Satz, daß Emersons Dichtung "so American, so original, especially in form" sei,⁴³³ ist zunächst nicht mehr als eine Behauptung und erklärt nicht, was amerikanische Form von englischer unterscheidet. Frosts eigene, oft im Blankvers oder akzentuierenden Versen geschriebene Dichtung, ist formal eng mit der englischen Literatur verbunden,⁴³⁴ was nur dann kein Problem ist, wenn man das Konzept der Vielstimmigkeit zugrunde legt, in der die einzelne Stimme – in diesem Fall das Metrum, das auf eine lange englische Tradition zurückblickt – erkennbar bleibt, aber mit anderen zusammen einen Klang ergibt. Und inwiefern ist es möglich, Frosts Stoffe als 'amerikanisch' zu bezeichnen? Wie Frost in einem Brief an William Braithwaite erläutert, ist sein Interesse an den ihn umgebenden Menschen zunächst nur technischer Natur: Er ist an ihrer Art zu sprechen interessiert und versucht, diese in seinen Gedichten einzufangen, um damit der verhaßten Buchsprache neues Leben einzuhauchen.⁴³⁵ Denn gute Dichtungssprache bestehe aus Umgangssprache, die aus ihrer ursprünglichen Umgebung herausgehoben im poetischen Gebrauch eine neue, frische Bedeutung erlange:

⁴³² Frost (1916), *Interviews* 14.

⁴³³ Frost (1913), *Selected Letters* 105-6.

⁴³⁴ Formal bezieht sich Frost allerdings auch auf neuengländische Vorbilder, vgl. Buell, der Frosts Prosodie mit der der *Fireside Poets* vergleicht ("Frost" 111-16).

⁴³⁵ "[I] suppose the fact is that my conscious interest in people was at first no more than an almost technical interest in their speech – in what I used to call their sentence sounds – the sound of sense. [...] there are moments when we actually touch in talk what the best writing can only come near. The curse of the book language is not so much that it keeps forever to the same set phrases [...] but that it sounds forever with the same reading tones. We must go out into the vernacular for tones that haven't [sic] been brought to book. We must write with the ear on the speaking voice. We must imagine the speaking voice" (Frost, "To William Braithwaite" (1922), *Collected Poems* 684-5).

We've got to come down to this speech of everyday, to begin with – the hard everyday word of the street, business, trades, work in summer – to begin with; but there is some sort of obligation laid on us, to lift the words of every day, to give them a metaphorical turn. No, you don't want to use that term – give the words a poetic touch.⁴³⁶

Das Wort "metaphorical", das Frost hier zunächst erprobt, wird von ihm zugunsten des Ausdrucks "poetic touch" verworfen. Dieser vage Begriff vermeidet die Assoziation mit der Metapher, wie sie die Literaturwissenschaft definiert, und damit den möglichen Vorwurf, daß durch den von ihm intendierten dichterischen Umwandlungsprozeß die Umgangssprache, die Frost gerade wegen ihrer Unmittelbarkeit und unverbrauchten Kraft schätzt, ebenfalls zu dem von ihm abgelehnten literarischen, künstlerisch bedeutsamen und künstlichen Englisch wird.⁴³⁷ Konsequenterweise bemüht er sich darum, in seinen Gedichten ausschließlich Worte zu verwenden, die noch nicht zum üblichen Inventar der Literatursprache gehören, um diesen im Gedicht 'alles abzuverlangen:'

But what I have chiefly in mind is a figurative fetching of fresh words to your use. The word lies in our everyday speech, practical, hard, and unliterary; and that's the way I like the word – there's where my fun with it begins. I don't care for the word already made figurative. I haven't done anything to it. I don't see what more can be done to it.⁴³⁸

Dem gemeinhin gegenüber der amerikanischen Literatur geäußerten Vorwurf, nur ein Konglomerat der Einwanderungsliteraturen zu sein und keinen eigenen Charakter zu besitzen, begegnet Frost, indem er gerade die Vielstimmigkeit als besondere Eigenart der amerikanischen Gesellschaft hervorhebt, die sich in der Literatur spiegele, und daran erinnert, daß auch die von den Amerikanern so bewunderten "Hochkulturen" Frankreich und England immer auch "fremde" Einflüsse aufgenommen hätten:

We are supposed to be a broad-minded country, yet in this respect [i.e. jealousy of tradition] we are so very narrow. Nobody worries about foreign strains in English or French literature and politics. Nobody thinks that England has been tainted by Disraeli or Zangwill or Lord Reading. They are taken as Englishmen; their works are important as English works. The same is true of French writers of foreign strain. We seem to lack the courage to be ourselves.⁴³⁹

⁴³⁶ Frost, "The Unmade Word" (1918), *Collected Poems* 694-5.

⁴³⁷ "There are two kinds of language: the spoken language and the written language – our everyday speech which we call the vernacular; and a more literary, sophisticated, artificial, elegant language that belongs to books. [...] We object to anybody's talking in this literary, artificial English; we don't object to anybody's writing in it; we rather expect people to write in a literary, somewhat artificial style. I, myself, could get along very well without this bookish language altogether" (Frost, "The Unmade Word" (1918), *Collected Poems* 694.

⁴³⁸ Frost, "The Unmade Word" (1918), *Collected Poems* 696.

⁴³⁹ Frost, "Courage" (1923), *Poetry & Prose* 296.

In dem programmatischen Interview aus dem Jahre 1923 hatte Frost Amerika und – da er nicht zwischen politischer und kultureller Nation unterscheidet – damit auch die amerikanische Literatur ausdrücklich als Gegensatz zu Europa konstruiert: Literatur ist dann amerikanisch, wenn sie von jemandem geschrieben werde, der Amerika als Verwirklichung seiner Ideale begreift. Sobald Einwanderer dies verinnerlichen, hätten sie die Melodie Amerikas erfaßt, aus der Poesie entsteht und genuin amerikanische Dichtung möglich wird:

"The alien who comes here for something different, something ideal, something that is not England and not France and not Germany and finds it, knows this to be America. When he becomes articulate and raises his voice in an outburst of song, he is singing an American lyric."⁴⁴⁰

Mit dem Bild des Sängers, der die Geschichte seines Landes besingt und mit diesen Liedern nationale Epen und Mythen schafft, stellt Frost zum einen eine Analogie her zwischen der amerikanischen Literatur und antiken Vorbildern wie z.B. Homers *Ilias* und *Odyssee*⁴⁴¹ und belegt damit, daß Amerika als kulturelle Nation die Nachfolge der alten Kulturnationen angetreten hat. Zum anderen spielt Frost damit auf den amerikanischen Barden⁴⁴² Walt Whitman an, dessen lyrisches Ich Amerika singen hört ("I Hear America Singing"), und dessen Gesang die verschiedenen Stränge zusammenfügt, aus denen die amerikanische Gesellschaft und Kultur besteht, ohne damit die kulturelle Autonomie der einzelnen Teile zu zerstören.⁴⁴³ Whitman gelingt es dabei, die Vielfalt Amerikas in Worte zu fassen, ohne daß ihm irgendjemand vorwerfen würde, die Einheit der Nation zugunsten der Vielfalt zu vernachlässigen. Mehr noch als Frost davon überzeugt, daß dem Dichter eine entscheidende Rolle bei der Gestaltung der Nation zukomme,⁴⁴⁴ gibt er dem spirituellen Körper der Nation auf diese Weise Gestalt.⁴⁴⁵

⁴⁴⁰ Frost, "Courage" (1923), *Poetry & Prose* 294.

⁴⁴¹ Frost hielt große Stücke auf seine klassische Bildung und wurde nicht müde zu betonen, daß er sowohl griechische als auch lateinische Literatur im Original gelesen habe und dies auch allen anderen empfehle.

⁴⁴² Als solchen sieht sich Whitman in seiner Einleitung zur ersten Ausgabe seiner *Leaves of Grass* (1855), in der er amerikanische Barden dazu auffordert, in ihrer Dichtung die durch Einwanderung entstandene und die in Amerika bereits bestehende Vielfalt in ihren Liedern einzufangen: "The American poets are to enclose old and new for America is the race of races. Of them a bard is to be commensurate with a people. To him the other continents arrive as contributions ... he gives them reception for their sake and his own sake. His spirit responds to his country's spirit ... he incarnates its geography and natural life and rivers and lakes" (*Leaves of Grass* iv). Eine von ihm selbst geschriebene Rezension beginnt mit den Worten: "An American bard at last!" ("Walt Whitman and His Poems," repr. in *Leaves of Grass*).

⁴⁴³ Siehe z.B. Whitman, *Leaves of Grass* 29: "Walt Whitman, an American, [...] a kosmos."

⁴⁴⁴ "Of all nations the United States with veins full of poetical stuff most need poets and will doubtless have the greatest and use them the greatest. Their Presidents shall not be their common

Robert Frost: "The Pasture"

Zum ersten Mal 1914 als Prolog zu Frosts zweitem Buch, *North of Boston*, veröffentlicht, stellte Frost dieses Gedicht allen seinen Gedichtsammlungen voran. "The Pasture" dient damit als Tür, durch die der Leser die Welt der Frostschen Gedichte betritt. Es liegt daher nahe, das Gedicht als Programm zu lesen, das dem Leser die *persona* sowie thematische Hauptanliegen der Frostschen Gedichte näherbringt und beispielhaft zeigt, wie Frost mit Hilfe der Bildersprache dem Gedicht Form verleiht und auf diese Weise literarische Identität konstruiert.⁴⁴⁶

Auf den ersten Blick präsentiert sich dem Leser eine an die pastorale Tradition der griechischen Hirten- und Schäferlyrik angelehnte Szene: Der Sprecher kündigt an, daß er nach draußen gehen wolle, um eine Quelle zu reinigen, die die Weide mit Wasser versorgt (Strophe 1), und um ein kleines Kalb in den schützenden Stall hereinzuholen (Strophe 2). Mit dieser und ähnlich idyllisch anmutenden Szenen schreibt sich Frost nicht nur in eine antike, sondern auch in eine amerikanische literarische Tradition ein, wie Robert Faggen in einem Aufsatz über "Frost and the Questions of Pastoral" feststellt. Denn wie in Vergils *Bucolica* sucht der Sprecher einen *locus amoenus* auf, der Ruhe und Frieden ausstrahlt und ihm Möglichkeit zur Kontemplation bietet: "(And wait to watch the water clear, I may)" (Z. 3). Die Klammern und der Nachsatz "I may" suchen zu verbergen, daß der Moment der Kontemplation dem Sprecher ebenso wichtig, wenn nicht sogar wichtiger ist wie die Alltagspflichten, die er draußen zu erledigen gedenkt, zeigt aber auch, daß der Sprecher nicht davon ausgeht, daß sein Tun in einer Umgebung, die mit Dichtung nichts anzufangen weiß, akzeptiert wird. Handfeste Gründe am Anfang jeder Strophe betonen den Nutzaspekt, da jeder Farmer einsieht, daß eine Quelle regelmäßig gereinigt werden muß, bevor faulende Blätter das Wasser verderben, und daß ein neugeborenes Kalb der Fürsorge bedarf. Das sich darin spiegelnde puritanische Arbeitsethos schafft eine Verbindung zu Vergils *Georgica*, einem Epos in vier Büchern, in denen Vergil Landarbeit und Bauerntum als idyllische Utopie entwirft und als Quelle römischer

referee so much as their poets shall. Of all mankind the great poet is the equable man" (Whitman, *Leaves of Grass* iv).

⁴⁴⁵ Ickstadt, "(Re)Construction" 207.

⁴⁴⁶ Vgl. Freedman, "Frost's 'The Pasture';" Helen Bacon, "Ancient Muses" 76.

Kraft besingt. Im Gegensatz zu den Eklogen handelt es sich bei der *Georgica* um "a type of didactic poetry extolling hard labor and a scientific approach to nature."⁴⁴⁷ Thomas Jeffersons Entwurf eines idealen Agrarstaates greift auf diese Ideen zurück und konstruiert damit eine Tradition, in der Amerika sich als Erbe Europas präsentieren kann.

In seiner Rezension von *North of Boston* hatte Ezra Pound bereits 1914 sowohl die enge Verbundenheit der Frostschen Dichtung mit antiker Literatur festgestellt als auch ihre Eigenständigkeit betont, indem er Frosts Gedichte im Titel als "modern georgics" bezeichnete und in der Rezension selbst ihren unverwechselbar amerikanischen Charakter rühmte: "He [Frost] is quite consciously and definitely putting New England rural life into verse. He is not using themes that anybody could have cribbed out of Ovid."⁴⁴⁸ Als Amerikaner ist Frost legitimer Nachfolger überbrachter literarischer Traditionen, die zusammen mit der Kultur ihren Weg Richtung Westen genommen hatten (*translatio imperii*). Er hat es nicht nötig, Ovid oder andere klassische Vorgänger zu imitieren oder gar von ihnen zu stehlen, sondern greift bewußt auf klassische Literatur zurück, um aus dieser heraus eine amerikanische Literatur zu entwickeln. Diese Art der Anleihe ist nichts Neues, im Gegenteil, auch sie verweist auf klassische Autoren, die sich der Stoffe und Schreibweise ihrer Vorgänger bedienten und sie in ihrem eigenen Werk veränderten. Und so nimmt Frost als legitimer Nachfolger das Erbe an und schreibt sich in die literarischen Traditionen europäischer Hochkulturen ein.⁴⁴⁹ Voraussetzung dafür ist die Kenntnis des Vergangenen, weshalb Frost zeit seines Lebens betont, daß er das Studium antiker Autoren für unabdingbar hält, und davon ausgeht, daß zeitgenössische Leser, die mit denselben Büchern aufgewachsen waren, in der Lage sein sollten, seine Anspielungen und Anverwandlungen antiker Literatur ohne besondere Mühe zu erfassen. Alle anderen gehören zu den "wrong ones,"⁴⁵⁰ welche die wahre Bedeutung der

⁴⁴⁷ Faggen, "Pastoral" 49.

⁴⁴⁸ Pound, "Modern Georgics" 16.

⁴⁴⁹ Auch die Werke antiker Autoren beziehen sich häufig auf die literarischer Vorgänger: "In this simplest of rural poems, at the very beginning of his publishing career, Frost evokes one of the oldest conventions of Western poetry. As it does in the work of his Greek and Roman predecessors, this convention proclaims both his affiliation with that tradition and his own original contribution to it (Bacon, "Ancient Muses" 77).

⁴⁵⁰ Vgl. "Directive:"

I have kept hidden in the instep arch
Of an old cedar at the waterside

Frost'schen Gedichte nicht erkennen und dem Chaos deshalb nicht einmal für einen Moment Einhalt gebieten können.

Anders als Eliot versteckt Frost diese komplexen Zusammenhänge unter einer scheinbar einfachen Oberfläche, unter der sich mehrere Bedeutungsebenen verbergen. So kann man die Blätterdecke, die in "The Pasture" den Blick auf den Grund der Quelle versperrt, auf mehrere Arten deuten. Zunächst einmal handelt es sich um Baumblätter, dann aber auch ganz wörtlich um das Papier, auf dem sich die Literatur der Welt findet.⁴⁵¹ Indem der Sprecher die Quelle von Blättern befreit, entdeckt er seine eigene Kreativität: In einem ersten Schritt ist es notwendig, sich mit der Literatur der Vorgänger auseinanderzusetzen, um in einem zweiten Schritt diese hinter sich zu lassen und zu etwas wirklich Neuem zu gelangen. Für die Frost'sche Dichtung bedeutet das, daß der Dichter seine Gedichte vom überflüssigen Ballast der von ihm verabscheuten "Buchworte" befreit, um schließlich ein so scheinbar einfaches Gedicht wie "The Pasture" zu erhalten: "To me, the thing that art does for life is to clean it, to strip it to form."⁴⁵² Und schließlich ist der Blätterteppich, der sich auf der Oberfläche der Quelle angesammelt hat, eine Metapher für die Frost'schen Gedichte selbst, denn der Leser, der diesen auf den Grund gehen möchte, darf sich nicht nur mit der Betrachtung der Oberfläche begnügen, sondern muß Arbeit in Analyse und

A broken drinking goblet like the Grail
Under a spell so the wrong ones can't find it,
So can't get saved, as Saint Mark says they mustn't.
(Z. 55-60)

Das Gedicht ist die Zauberformel, die nur derjenige anwenden kann, der sie auch versteht. Alle anderen werden nicht zum Gral gelangen, der dem Suchenden ermöglicht, die Welt wieder als Ganzes zu begreifen (Marcus 190: "The legend made the Holy Grail a symbol of spiritual wholeness"). Frost selbst bezieht die im Gedicht zitierte Bibelstelle, in der Jesus erläutert, daß sich das Geheimnis des göttlichen Königreiches hinter Parabeln versteckt, die von Ungläubigen nicht verstanden werden können (Markus, 4, 11-12) auf Dichtung: "R.F. pointed out that it is the same as for poetry; only those who approach it in the right way can understand it. And not everyone can understand no matter what they do because it just isn't in them. They cannot 'be saved.'" (Hyde Cox in Theodore Morrison, "The Agitated Heart" 78.

Auch in "Directive" spielt Frost mit Konventionen, da sein Gral lediglich ein zerbrochener Kinderbecher ist. Daß es möglich ist, ihn mit dem Gral zu vergleichen, zeigt jedoch, daß nicht wichtig ist, ob am Ende der Suche der echte Gral steht, sondern die Suche selbst (*the pursuit*) entscheidend ist, die Rückbesinnung auf den eigenen Ursprung, der in "Directive" durch den Bach nahe der Quelle symbolisiert wird. Damit greift Frost Ideen auf, die schon in "The Pasture" anklingen, wo der Sprecher nach draußen zu einer Quelle geht. Wenn überhaupt, dann finden sich die Antworten auf das eigene Leben hier; vgl. auch "For Once, Then, Something."

⁴⁵¹ Bacon, "Ancient" 80: "[...] Frost can see books in unexpected places." In ihrer Analyse nennt sie "A Patch of Old Snow" oder auch "Hyla Brook," dessen ausgetrocknetes Bett aussieht wie verbleichenes Papier: "Its bed is left a faded paper sheet / Of dead leaves stuck together by the heat

⁴⁵² Frost, "Some Definitions" (1923), *Collected Poems* 701.

Interpretation stecken, um die Erfahrung des Dichters nachzuempfinden und das Gedicht ebenfalls als "momentary stay against confusion" zu erleben.

Die zahlreichen in der Frostschen Dichtung auftauchenden Quellen werden oft als Symbole für Leben und Kreativität gelesen. Insbesondere dann, wenn das Bild der Quelle wie in "The Pasture" in pastoraler Lyrik verwendet wird, vermag der mit antiker Literatur vertraute Leser darin, wie Helen Bacon in "Frost and the Ancient Muses" argumentiert, eine der den Musen geweihten griechischen Quellen zu erkennen.⁴⁵³ Die Töchter des Zeus und der Mnemosyne, der Erinnerung, werden als Schutzgöttinnen der Künste und des geistigen Lebens überhaupt angesehen. Sie gaben Hesiod die Dichterweihe, "damit er von den gegenwärtigen, vergangenen und zukünftigen Dingen künde."⁴⁵⁴ Indem Frost als Dichter und damit als Diener der Musen⁴⁵⁵ in seiner Dichtung literarische Traditionen aufgreift, verhindert er, daß Vergangenes in Vergessenheit gerät und schafft, indem er sich von den literarischen Vorgängern löst, etwas Neues, Zukünftiges. Bildlich setzt Frost dies in der zweiten Strophe um, in welcher der Sprecher seinen Aufbruch erneut zu legitimieren versucht. Frost selbst hatte 1940 in einem Interview auf die Möglichkeit verwiesen, die erste Strophe als Metapher zu lesen – es liegt also nahe, dies auch für die zweite Strophe zu tun.⁴⁵⁶ Das Kalb, das noch nicht alleine stehen kann, ist seine eigene Dichtung, die sich von der Mutter – den literarischen Vorbildern – lösen muß. Voraussetzung dafür ist jedoch, daß sich der Dichter um seine Dichtung kümmert, die noch auf unsicheren Füßen steht und sich leicht von Vorbildern aus der Bahn werfen läßt (Z. 7: "It totters when she licks it with her tongue"). Eine Interpretation, die durch eine

⁴⁵³ Bacon, "Ancient" 77-80. Die Beziehung der Musen zu den Quellen ist eng, wenn auch die Frage des Verhältnisses nicht ganz klar ist. Während Max Mayer nicht mehr genau zwischen Musen und Quellnymphen unterscheidet, sieht Walter Pötscher die Musen eher als eine Erscheinungsform der Erdgöttin (*Der Kleine Pauly* 3: 1478). Letzteres steht im Einklang zu einer anderen Überlieferung, in der die Musen die Töchter des Himmels und der Erde sind (Grimal 297) – was für die Frostsche Dichtung insofern von Bedeutung ist, als sich viele der von ihm kreierten *personae* bewußt zwischen diesen Elementen bewegen, z.B. "A Swinger of Birches", "After Apple-Picking", "Spring Pools" etc.

⁴⁵⁴ Pötscher, "Musai," *Der Kleine Pauly* 1479.

⁴⁵⁵ "Hesiod praises their services to mankind; claiming that they accompany kings and inspire them with the persuasive words necessary to settle quarrels and re-establish peace among men and give kings the gift of gentleness which makes them dear to their subject. Similarly, according to Hesiod, a singer (in other words a servant of the Muses) has only to celebrate the deeds of men of former days or to sing of the gods any man beset by troubles or sorrows will forget them instantly" (Grimal 297). Frosts "momentary stay against confusion" verspricht dem Zuhörer ebenfalls – zumindest für einen Moment – Frieden.

⁴⁵⁶ Frost in Smythe 56-7.

Bemerkung Frosts, in der er sich selbst als 'Kalb' bezeichnet, gestützt wird: "The calf I was in the nineties I merely take to market."⁴⁵⁷

Zweimal, jeweils zu Beginn des letzten Strophenverses, versichert der Sprecher, daß sein Ausflug in die griechische und römische Literatur ihn dem Heimischen nicht abspenstig macht (Z. 4 und 8: "I sha'n't be gone long. [...]"). Auf Frosts eigene Dichtung übertragen bedeutet dies, daß sie nicht den Kontakt zur Heimat verlieren will, sondern fest verwurzelt ist in der Bilderwelt Neuenglands. Denn Frost sieht sich nicht als *escapist*⁴⁵⁸ – in "The Pasture" geht der Sprecher nicht hinaus, um sich vor der Verantwortung zu drücken, sondern er verläßt das Haus, um sich einer Aufgabe zu stellen und wieder zurückzukehren. Nicht Flucht, sondern der Rückzug an einen Ort, an dem Kontemplation möglich ist, gehört zum Inventar der pastoralen Topoi und wird von Frost immer wieder in seinen Gedichten thematisiert:

His [Frost's] poetry depicts retreat, rather, than escape from a universal chaos as a way to reflect upon and strengthen the self. [...] The pastoral in Frost represents the power of the social to save the individual from the excesses of isolation as well as the power of the individual will to resist what he [Frost] called 'alien entanglements.'⁴⁵⁹

T.S. Eliots Prufrock nicht unähnlich, ist die *persona* in "The Pasture" zerrissen zwischen den Anforderungen, die von außen an sie herangetragen werden, und der Verantwortung, die sie gegenüber sich selbst verspürt. Aber in diesem programmatischen Eingangsgedicht gelingt ihr, was der Sprecher in "Two Tramps in Mud Time" als sein "object in living" bezeichnet: "to unite / My avocation and my vocation." Denn Voraussetzung für Kontemplation ist Arbeit, in deren Verlauf der Sprecher – vielleicht – einen Moment der Klarheit und damit einen "momentary stay against confusion" erfahren kann.⁴⁶⁰

⁴⁵⁷ Frost, "To Louis Untermeyer" (1916), *Selected Letters* 201. Daß er tatsächlich all seine Gedichte bereits in den Neunzigern schuf, verweist Poirier zu Recht in den Bereich der Phantasie und belegt viel eher, wie Frost sich selbst nach außen präsentiert und gesehen werden will.

⁴⁵⁸ Vgl. "Escapist – Never:" "He is no fugitive – escaped, escaping. [...] He runs face forward. He is a pursuer. [...] His life is a pursuit of a pursuit forever. / It is the future that creates his present. / All is an interminable chain of longing." 1955 äußert er sich in einer Bread Loaf English School Adress ganz ähnlich: "It is a long time since I've talked about escape and made it out that life was a pursuit of a pursuit of a pursuit" (Frost, "On Taking Poetry" (1955), *Collected Poems* 821.

⁴⁵⁹ Faggen, "Pastoral" 50-1; Frost, "The Constant Symbol" (1946), *Collected Poems* 787.

⁴⁶⁰ 1940 kommentierte Frost "The Pasture" als ein Gedicht "somebody used years ago to express something I have been talking about lately. [...] This was one used long ago, when I was young, to express the opposite of confusion. The first stanza is called unclouded. [...] I never had a greater pleasure than on coming on a neglected spring in a pasture in the woods. We clean out the leaves, then wait by to watch the uncloudiness displace the cloudiness. That is always a pleasure to me; it might be taken as a figure of speech. It is my place to see clarity come out of talk and confusion" (Frost (1940), in Smythe, *Robert Frost Speaks*. 56-7.

Dabei spiegeln Frosts Gedichte das ambivalente Verhältnis, welches Amerika, *nature's nation*, zur Natur hat. Die wilde, von Menschenhand unberührte Natur symbolisiert das Chaos, in dem sich der Mensch zurechtfinden muß. Er tut dies, indem er einen amerikanischen Garten Eden schafft, dem Chaos seine Ordnung auferlegt und die Wildnis urbar macht. Immer wieder sehen sich die *personae* der Frostschen Gedichte deshalb mit dem Chaos in Form unberührter Natur konfrontiert und suchen nach Wegen, mit diesem umzugehen. Eine Möglichkeit ist, sich die Natur untertan zu machen – wie es auch der Sprecher in "The Pasture" tut, der als Farmer das Land bearbeitet. Doch auch unter einer zivilisierten Oberfläche lauert das Chaos, das auf lange Sicht die Oberhand behalten wird: Ständig fallen neue Blätter in die Quelle und gefährden damit die von Menschenhand geschaffene Ordnung, und auch die Tatsache, daß der Sprecher das Kälbchen in den schützenden Stall holen will, läßt die Gefahr ahnen, die ihm draußen droht. Die von Menschenhand geschaffene Ordnung ist immer nur momentan, letztlich wird die Natur die Oberhand behalten. Dies wird in "The Pasture" nur angedeutet und in späteren Gedichten wie "The Birthplace" oder "The Last Mowing," aber auch in Frosts Schilderungen der verfallenen verlassenen neuenglischen Dörfer konkretisiert.

Die Wertschätzung lokaler und regionaler Unterschiede teilt Frost mit Eliot, der ebenfalls die der Dichtung innewohnende Musik mit dem Ort und der Zeit ihrer Entstehung verknüpft sehen will:

[T]he music of poetry, then, must be a music latent in the common speech of its time. And that means also that it must be latent in the common speech of the poet's *place*.⁴⁶¹

Auch Eliot betont die kulturbestimmende Funktion der gemeinsamen Sprache, die das Denken und Fühlen eines Volkes bestimme,⁴⁶² und sieht die gemeinsame Kultur begründet "in der Lebensweise eines bestimmten Volkes, das zusammenlebt und dieselbe Sprache spricht." Dagegen könnten weder Bildung noch Beruf eine gemeinsame Kultur begründen:

⁴⁶¹ Eliot, "Music of Poetry" (1942), 31.

⁴⁶² Eliot, "Unity" (1946), 120-121: "Now it is obvious that one unity of culture is that of the people who live together and speak the same language: because speaking the same language means thinking, and feeling, and having emotions, rather differently from people who use a different language." Ähnlich formuliert er es 1948 in *Notes*: "But it must be remembered, that for the transmission of a culture – a peculiar way of thinking, feeling, and behaving – and for its maintenance, there is no safeguard more reliable than a language" (57).

The culture of an artist or a philosopher is distinct from that of a mine worker or field labourer; the culture of a poet will be somewhat different from that of a politician; but in a healthy society these are all parts of the same culture; and the artist, the poet, the philosopher, the politician and the labourer will have a culture in common, which they do not share with other people of the same occupation in other countries.⁴⁶³

Und so kann Eliot das, was auf Abgrenzung bedachte Dichter als problematisch für die Gestaltung einer eigenen amerikanischen Literatur ansehen, als persönlichen Gewinn werten, da die gemeinsame Sprache ihm, der als Amerikaner die literarische Tradition Großbritanniens als seine eigene Tradition begreift, erlaubt, sich in der britischen Kultur zu verorten. Und da er in Amerika aufwächst, kann er sich im Gegensatz zu einem britischen Dichter auch noch 34 Jahre später in *American Literature and the American Language* wie selbstverständlich auch als amerikanischer Dichter präsentieren.

Betonte Frost die Andersartigkeit des amerikanischen Englisch, spielt Eliot die Unterschiede herunter und hebt die Gemeinsamkeiten hervor. Anders ausgedrückt: während Frost Vielfalt betont, läßt Eliot das Pendel Richtung Einheit ausschlagen. Überzeugt, daßritisches und amerikanisches Englisch nicht in zwei verschiedene Sprachen zerfalle,⁴⁶⁴ kritisiert Eliot an Henry L. Menckens "linguistischer Unabhängigkeitserklärung," daß sie in unzulässiger Weise Politik und Sprache vermische.⁴⁶⁵ Auch David B. Guralniks Wörterbuch der amerikanischen Sprache beschreibe seiner Meinung das Vokabular beider Länder, und die zuweilen voneinander abweichende Schreibweise kommentiert Eliot so, wie das von dem Autor von "Tradition and the Individual Talent" zu erwarten ist, wenn er seine Abneigung äußert gegenüber vereinfachten Schreibweisen, die den Ursprung und die Schreibweise eines Wortes nicht mehr erkennen lassen. Natürlich lehnt Eliot auch die Aussprache verändernde Schreibweisen ab, da die Schreibweise die natürliche Entwicklung der Sprache spiegele und ein nicht von außen zu steuernder Prozeß sei.⁴⁶⁶ Unterschiede in Schreibweise, Aussprache, Vokabular und in einigen idiomatischen Wendungen zwischen britischem und

⁴⁶³ Eliot, "Unity" (1946) 120.

⁴⁶⁴ Die Tatsache, daß Eliot eher die Gemeinsamkeiten und nicht die Unterschiede zwischen britischem und amerikanischem Englisch betont, spiegelt sein Unvermögen, ein Zerfallen der "Weltsprache" Englisch in "Regionalsprachen" zu antizipieren, so wie das heute z.B. von David Crystal getan wird. Allerdings antizipiert Eliot in "The Social Function of Poetry" (1943/45) bereits eine Verarmung der englischen Sprache, sollte diese sich tatsächlich zu einer *lingua franca* entwickeln (23).

⁴⁶⁵ Eliot, *American Literature* 11.

⁴⁶⁶ Eliot, *American Literature* 7-8.

amerikanischem Englisch einräumend, betont Eliot, daß diese für den jeweils anderen immer noch verständlich blieben, und die Varietäten keinesfalls mehr, wenn nicht zum Teil sogar weniger als innerhalb Großbritanniens voneinander abwichen: "the differences are no greater than between English as spoken in England and as spoken in Ireland, and negligible compared to the difference between English and Lowland Scots."⁴⁶⁷ Zudem werde es neben den Bestrebungen, separate Sprachen zu schaffen, immer auch Tendenzen geben, die auf eine Verschmelzung der Sprachen hinführten,⁴⁶⁸ was man daran sehen könne, daß die britische Öffentlichkeit die amerikanische Sprache bereitwillig in ihre Alltagssprache integriere:

Unless you yourselves [i.e. Americans] draw a linguistic iron curtain [...] you cannot keep the American language out of England. However fast the American language moves, there will be always behind it the pattering of feet: the feet of the great British public eager for a new word or phrase. The feet may sometimes be a long way behind, but they are tireless. [...] Britain is of course eager also to export, [...] but it seems that at present the current of language flows from west to east.⁴⁶⁹

Daß Eliot amerikanisches und britisches Englisch nicht als separate Sprachen betrachtet, bedeutet indes nicht, daß er die Unterschiede nicht wahrnimmt.⁴⁷⁰ Vielmehr könne amerikanisches Englisch wie die anderen Varietäten die englische Sprache mit seiner spezifischen Melodie bereichern; ein Verlust der Eigenarten käme dagegen einer Verarmung gleich.⁴⁷¹ Daß Eliot die englische Sprache als "the richest language for poetry" schätzt,⁴⁷² liege schließlich daran, daß sie im Laufe der Jahrhunderte die unterschiedlichsten Elemente anderer Sprachen in sich aufgenommen habe, und in ihr die "rhythms of Anglo-Saxon, Celtic, Norman French, of Middle English and Scots, [...] together with the rhythms of Latin, and, at various periods, of French, Italian, and Spanish" enthalten seien.⁴⁷³ Dabei ignoriert Eliot allerdings, daß der einer Sprache

⁴⁶⁷ Eliot, *American Literature* 9.

⁴⁶⁸ Eliot, *American Literature* 13.

⁴⁶⁹ Eliot, *American Literature* 12-13.

⁴⁷⁰ Vgl. Eliot, "Unity" (1946) 111: "[P]oems by Englishmen, Welshmen, Scots and Irishmen, all written in English, continue to show differences in their Music."

⁴⁷¹ In dem Moment, in dem z.B. die Waliser ihre Sprache nicht mehr pflegten, verlören sie zumindest Teile ihres "racial character," und könnten dann die englische Literatur nicht länger befruchten: "The literature written in that language will not, of course, make any direct impact upon the world at large; but if it is no longer cultivated, the people to whom it belongs (we are considering particularly the Welsh) will tend to lose their racial character. The Welsh will be less Welsh; and their poets will cease to have any contribution to make to English literature, beyond their individual genius" (*Notes* 57).

⁴⁷² Eliot, "Unity" (1946) 111.

⁴⁷³ Eliot, "Music" (1942) 29.

innewohnende Rhythmus zu den Merkmalen gehört, von denen er annimmt, daß sie das Wesen einer Sprache und damit einer Nation ausmachen, und daß der von ihm so gepriesene Reichtum der englischen Sprache das Resultat tiefgreifender Veränderungen innerhalb der englischen Sprache ist, die nur im Gefolge vielfältiger kultureller Kontakte entstehen konnten, und widerlegt seine eigene These, daß homogene Kulturen in Kontakt treten könnten, ohne einander zu beeinflussen.

Das Auseinanderklaffen zwischen Theorie und Praxis löst Eliot mit dem Rückgriff auf das amerikanische Motto *e pluribus unum* und besteht darauf, daß für das Erstarken einer nationalen Literatur eine ausgewogene Balance zwischen Kontakt und Isolation Voraussetzung sei, worin er sich durch die europäische Literaturgeschichte bestätigt sieht:

[T]he history of European literature will not show that any has been independent of the others; rather that there has been a constant give and take, and that each has in turn, from time to time, been revitalized by stimulation from outside.⁴⁷⁴

Das Verhältnis zwischen britischer und amerikanischer Literatur sieht Eliot ebenfalls als ein ständiges Geben und Nehmen:

In my time, there have been influences in both directions, and I think, to the mutual profit of literature on both sides of the Atlantic. But English and American poetry do not in consequence tend to become merged into one common international type, even though the poetry of to-day on one side of the ocean may show a closer kinship with poetry on the other side, than either does with that of an earlier generation. I do not think that a satisfactory statement of what constitutes the difference between an English and an American "tradition" in poetry could be arrived at: because the moment you produce your definition, and the neater the definition is, the more surely some poet will turn up who doesn't fit into it at all, but who is nevertheless definitely either English or American. And the tradition itself, as I have said long ago, is altered by every new writer of genius. The difference will remain undefined, but it will remain; and this is I think as it should be: for it is because they are different that English poetry and American poetry can help each other, and contribute towards the endless renovation of both.⁴⁷⁵

Nachdem er zu Beginn des Jahrhunderts Amerika verlassen hatte, da er die aktivere literarische Szene in London wähnte, räumt er nun, fast 40 Jahre später ein, daß sich in der Dichtung des 20. Jahrhunderts eher die Amerikaner als die Engländer herausragend betätigt hätten, sowohl gemessen an der Zahl [der Dichter] als auch an der Qualität [der Dichtung].⁴⁷⁶ Mittlerweile könne die zeitgenössische amerikanische Literatur auf mehrere Generationen von amerikanischen Dichtern zurückblicken, die im eigenen Land in der eigenen

⁴⁷⁴ Eliot, "The Social Function of Poetry" (1943/45), *On Poetry* 23.

⁴⁷⁵ Eliot, *American Literature* 24.

⁴⁷⁶ Eliot, *American Literature* 22.

Sprache hervorragende Werke geschrieben⁴⁷⁷ und damit im Laufe der Jahrzehnte, die Eliot in Europa verbrachte, eine eigene Tradition und mit dieser eine eigene "brauchbare Vergangenheit" ("usable past") geschaffen hätten:

In the nineteenth century, Poe and Whitman stand out as solitary international figures: in the last forty years, for the first time, there has been assembled a *body* of American poetry which has made its total impression in England and Europe.⁴⁷⁸

Obwohl oder vielleicht gerade weil die Biographie des Grenzgängers Eliot belegt, daß Kulturen sich nicht eingrenzen lassen, ist es Eliot ein besonderes Anliegen, das "Nationale" einer Literatur zu bestimmen:

We suppose not merely a corpus of writings in one language, but writings and writers between whom there is a tradition; and writers who are not merely connected by tradition in time, but who are related so as to be in the light of eternity contemporaneous, from a certain point of view cells in one body, Chaucer and Hardy.⁴⁷⁹

Schottische und englische Literatur sind demnach zwei Zellen ein und desselben Körpers – nämlich dem der englischsprachigen Literatur, auf deren Tradition sich beide beziehen. Mit dieser Analogie veranschaulicht Eliot 1919 die Schwierigkeit, zwischen amerikanischer und britischer Literatur zu unterscheiden. Denn wenn eine nationale Literatur das Produkt einer gemeinsamen Sprache und einer gemeinsamen literarischen Tradition ist – sowohl die amerikanische als auch die englische Literatur werden in derselben Sprache geschrieben und blicken auf dieselbe literarische Tradition⁴⁸⁰ zurück – können englische und amerikanische Dichter gleichermaßen für sich in Anspruch nehmen, "in the light of eternity contemporaneous" zu schreiben und sich als Vertreter einer gemeinsamen nationalen Literatur zu sehen. War Eliot in "Tradition and the Individual Talent" noch davon ausgegangen, daß man sich eine Tradition durch harte Arbeit aneignen könne, zeigt die in dem Essay "Scottish Literature" verwendete Metapher des "einen Körpers", daß er bereits zu diesem Zeitpunkt Literaturen als "organische Einheiten" betrachtet, in denen, wie er vier Jahre später in "The Function of Criticism" erläutert, Künstler mehr unbewußt als bewußt durch ein gemeinsames Erbe und ein gemeinsames Anliegen miteinander verbunden sind:

I thought of literature then [i.e. 1919 "Tradition and the Individual Talent"], as I think of it now, [...] not as a collection of writings of individuals, but as 'organic wholes' [...]. A

⁴⁷⁷ Eliot, *American Literature* 19.

⁴⁷⁸ Eliot, *American Literature* 23.

⁴⁷⁹ Eliot, "Scottish Literature" (1919) 680.

⁴⁸⁰ Hierbei handelt es sich natürlich nur um den europäischen Traditionsstrang der angelsächsischen Literatur – Minoritätenliteraturen sind zu diesem Zeitpunkt noch weitestgehend unsichtbar.

common inheritance and a common cause unite artists consciously or unconsciously: it must be admitted that the union is mostly unconscious.⁴⁸¹

Ähnlich wie Frost, der die amerikanische Öffentlichkeit 1923 dafür kritisiert, daß sie Wechselbeziehungen mit anderen Kulturen immer als Makel ansehe, warnt Eliot 1953 in *American Literature and the American Language* vor der Gefahr des "engen nationalen Stolzes," der immer danach frage, ob das Werk eines Autors "wirklich amerikanisch" sei.⁴⁸² Obwohl der Begriff "Amerikanische Literatur" für ihn selbst eine klare und deutlich umrissene Bedeutung hat, hält er es weder für möglich, noch wünschenswert, daraus eine allgemeingültige eindeutige Definition abzuleiten, da sich die Bedeutung des Begriffs im Laufe der Zeit mehrfach gewandelt habe und das spezifisch amerikanische Element der in Amerika entstandenen Literatur häufig nur in der Retrospektive erkennbar sei: So wurde während der Kolonialzeit und zu Beginn der amerikanischen Republik auch die Literatur, die heutzutage als Meilenstein der amerikanischen Literaturgeschichte angesehen wird, zunächst nur aufgrund ihres Entstehungsortes "amerikanisch" genannt, und der Rückblick machte sichtbar, daß z.B. Fenimore Cooper mit Natty Bumppo einen ganz neuen Typ Mensch beschrieben hatte.⁴⁸³

4.2. Zwei Amerikaner in Europa

[His expatriation] places Eliot in the tradition of those Americans who have found life – especially a literary or artistic life – insupportable in the United States, [...]. Such exiles represent the casualties of the country's nervously experimental nature, of its sense of social incompleteness, of its unexamined sense of what it is. That it [American society] rebels against its own past and against its own identity, wishing to keep its future open-ended, makes American culture unique, but also uniquely vulnerable and perhaps uniquely ill at ease. Into this permanently paradoxical society Eliot matured, and out of it his ambivalences grew.⁴⁸⁴

Eric Sigg interpretiert mit diesen Worten den um die Jahrhundertwende stattfindenden Exodus amerikanischer Schriftsteller als Folge der amerikanischen

⁴⁸¹ Eliot, "The Function of Criticism" (1923) 23-24. "Tradition" und "Function of Criticism" stellt Eliot in den *Selected Essays* als einleitende Aufsätze allen anderen voran und betont damit sowohl ihre inhaltliche Verbundenheit als auch ihre programmatische Funktion.

⁴⁸² "For models to imitate, or for styles from which to learn, he [the young writer] may often more profitably go to writers of another country and another language, or of a remoter age. [...] Such considerations should put us all on guard against an attitude of narrow national pride in our literature. Especially against asking questions such as 'is this new writer truly American or not? Does his work conform to the standards of America, to our definitions of what constitutes Americanism in literature?'" (Eliot, *American Literature* 19).

⁴⁸³ Eliot, *American Literature* 13-14.

⁴⁸⁴ Sigg, *American* viii.

Unfähigkeit, sich selbst zu definieren. Frost und Eliot zieht es nach Europa, wo für beide durch die Konfrontation mit dem Anderen die Bestimmung der eigenen Identität zur vorrangigen Frage wird. Um aufzuzeigen, wie sich die *Identitäten* beider Dichter in der Auseinandersetzung mit dem Anderen konstituieren, sind für eine genauere Analyse des Verhältnisses des amerikanischen Schriftstellers zum Gastland vier Kategorien hilfreich, die Douglas Shields Dix in einem Aufsatz über "Memory and the Expatriate Writer" vorstellt. Dix unterscheidet (1.) den *expatriierten Schriftsteller*, der zum Beispiel im Paris der zwanziger Jahre "expatriate communities" begründet und kaum mit der ihn umgebenden fremden Kultur in Berührung kommt, (2.) den *Exilschriftsteller*, der aus politischen oder ideologischen Gründen nicht mehr in sein Heimatland zurückkehren kann, (3.) den *Emigranten*, dessen Bestreben es ist, Teil einer neuen Kultur zu werden, und (4.) in Anlehnung an Alastair Reid und Julia Kristeva den *Fremden*, dessen Heimatlosigkeit ein gewollter Dauerzustand ist, der ihn jeden Tag seine Umgebung neu wahrnehmen läßt.⁴⁸⁵ Robert Frosts und T.S. Eliots Biographien bestätigen, daß die Übergänge zwischen diesen Stadien oft fließend sind, denn beide erleben Fremde zunächst in der verhältnismäßig vertrauten Atmosphäre anderer in England lebender amerikanischer Schriftsteller, bevor sie sich aus dieser Umgebung lösen und in der Auseinandersetzung mit dem Anderen ihre eigene Identität zu bestimmen suchen.

Hatte die *grand tour* durch Europa noch im 19. Jahrhundert zur Ausbildung des gebildeten Amerikaners gehört, war es zu Beginn des 20. Jahrhunderts eher die Aussicht auf eine aufgrund vorteilhafter Wechselkurse kostengünstige Lebenshaltung, die viele amerikanische Schriftsteller nach Europa zog.⁴⁸⁶ Vor allem aber motivierte der Wunsch, in Europa der provinziellen Enge Amerikas zu entfliehen und in einer für Neuheiten aufgeschlossenen Umgebung zu arbeiten, amerikanische Schriftsteller, ihr Heil in der Fremde zu suchen.⁴⁸⁷ Und so wurde das Amerika der Jahrhundertwende Zeuge eines regelrechten *brain*

⁴⁸⁵ Dix 172-3.

⁴⁸⁶ Während Frost sich während des Jahres, das er in England seiner literarischen Karriere widmen wollte, über die seit seinem Geburtstag auf \$ 800 aufgestockte Jahresrente aus dem Nachlaß seines Großvaters finanzierte, ging Eliot zunächst mit einem Stipendium nach Oxford und arbeitete später, nachdem er sich entschieden hatte, in England zu bleiben, als Lehrer, bevor er eine Stelle bei der Lloyds Bank antrat. Beide müssen rechnen, doch die Lebenshaltungskosten sind, wie Pound und auch Eliot in Briefen betonen, in England im allgemeinen niedriger als in Amerika (vgl. Pound in Eliot, *Letters* 102).

⁴⁸⁷ Gray, *American Poetry* 51.

drains von Künstlern, die nicht länger in einem Land arbeiten konnten oder wollten, in dem jede Art von intellektueller, künstlerischer, politischer, oder moralischer Abweichung nicht nur soziale Ächtung, sondern oft auch rechtliche Sanktionen zur Folge hatte. Der 1873 von Anthony Comstock und seinen Anhängern initiierte *Comstock Postal Act* markiert den Beginn einer Atmosphäre, die um die Jahrhundertwende die kulturelle Szene in Amerika zu ersticken drohte,⁴⁸⁸ da sich Autoren und Herausgeber aus berechtigter Sorge vor gerichtlichen Konsequenzen⁴⁸⁹ scheuten, Werke zu veröffentlichen, die dem moralischem Empfinden der Comstocks zuwiderliefen:

[The influence of comstockery] constitutes a sinister and ever-present menace to all men of ideas; it affrights the publisher and paralyzes the author; [...] as a practical editor, I find that the Comstocks, near and far, are oftener in my mind's eye than my actual patrons. The thing I always have to decide about a manuscript offered for publication, before I give any thought to its artistic merit and suitability, is the question whether its publication will be permitted [...]. I have a long list of such things by American authors, well-devised, well-imagined, well-executed, respectable as human documents and as works of art – but never to be printed in mine or any other American magazine. [...] All of these pieces would go into type at once on the Continent; no sane man would think of objecting them; they are not more obscene, to a normal adult, than his own bare legs. But they simply cannot be printed in the United States, with the law what it is and the courts what they are.⁴⁹⁰

Dem *Comstock Postal Act* folgten bald weitere Gesetze, mit denen die Freiheit des Einzelnen unter dem Deckmantel der Moral und des Patriotismus weiter eingeschränkt werden sollte: Der 1913 verabschiedete *Webb-Kenyon Interstate Liquor Act* führte 1919 zum *Volstead Act*, der die Ära der Prohibition einleitete. 1910 wurde der *Mann Act* und wenige Jahre später der *New York Adultery Act* verabschiedet, die sich gegen "sexuelle Irregularien" richteten, und nach dem Kriegseintritt der USA im Frühjahr 1917 ermächtigten der *Espionage Act* vom 17. Juni 1917 und die *Sabotage and Sedition Acts* vom Frühsommer 1918 die amerikanische Regierung, gegen jede Art von wirklicher und vermeintlicher Wehrkraftzersetzung und Kritik an der offiziellen Politik vorzugehen. Pazifisten, Sozialisten und Kriegsgegner wurden verdächtigt, verhaftet und verurteilt.⁴⁹¹ Die Möglichkeiten der Künstler und Dichter, ihre Kunst einem breiteren Publikum

⁴⁸⁸ Richardson, *Ordeal* 102.

⁴⁸⁹ Die entsprechenden Urteile zählt H. L. Mencken in "Puritanism as a Literary Force" auf (264-5). Alles in allem wurden, wie Mencken der offiziellen Biographie *Anthony Comstock: Fighter*, entnimmt, von Comstock 3.646 Verfahren eingeleitet und 2.682 Verurteilungen erwirkt. Comstocks Anhänger schätzten, daß er 50 Tonnen Bücher, 28.425 Pfund Druckplatten, 16.900 Negative und 3.984.063 Photographien vernichtete (Mencken, "Puritanism" 254).

⁴⁹⁰ Mencken, "Puritanism as a Literary Force" 276-7.

⁴⁹¹ Guggisberg 171; Boyer, *Enduring Vision* 515.

zugänglich zu machen, wurden durch die damit faktisch existierende Zensur derart beschränkt, daß ihnen nur drei Möglichkeiten blieben: (1.) Sich mit dem System zu arrangieren, (2.) in die innere Emigration zu gehen, oder (3.), wie Mencken leicht polemisch anmerkt, das Land zu verlassen:

[E]very ship that puts out from New York carries a groaning cargo of them, bound for Paris, London, Munich, Rome and way points – anywhere to escape the great curses and atrocities that make life intolerable for them at home.⁴⁹²

Dazu kommt, wie selbst Van Wyck Brooks einräumt, daß zu diesem Zeitpunkt noch nicht Amerika, sondern immer noch London das intellektuelle und kulturelle Zentrum der englischsprachigen Welt war.⁴⁹³ Auch Ezra Pound führt dies in einem Brief an Eliots Vater als Argument dafür an, warum es für Eliot besser sei, seine literarische Karriere von London aus in Angriff zu nehmen:

As to his coming to London, anything else is a waste of time and energy. No one in London cares a hang what is written in America. [...] As for American publication you have readier access, I think, to American magazines from this side of the water, whereas English publication is practically impossible for any man out of England unless he is fully established. [...] you may bear in mind that London imposes her acceptance of a man's work on all the English speaking world and that she accepts no other standard than her own ... and after some lapse of years that of Paris. At any rate if T.S.E. is set on a literary career, this is the place to begin it and any other start would be very bad economy.⁴⁹⁴

4.2.1. Robert Frost – ein amerikanischer Barde?

Pounds *protégés*, Frost und Eliot, halten sich an diesen Ratschlag und starten ihre literarische Karriere in England, ohne die Bande nach Amerika zu kappen. Trotz gegenteiliger Beteuerungen setzt Frost, der im August 1912 nach England geht, um sich dort ganz dem Dichten zu widmen,⁴⁹⁵ in London alles daran, Kontakte zu einschlägigen literarischen Zirkeln zu knüpfen und einen Verleger zu finden.⁴⁹⁶ Kaum war ihm dies gelungen, sorgt er sich sogleich um den Eindruck, den dies in literarischen Kreisen Amerikas machen würde: "[W]on't it seem traiterously un-American to have all my first work come out over here?"⁴⁹⁷ Auch die folgenden

⁴⁹² Mencken, "On Being an American" 89.

⁴⁹³ "[M]any writers left America because they felt London to be still the center [...] where their life is most intense. [...] as Boston had ceased to be the magnet, and New York was no magnet yet, London seemed as magnetic as Paris seemed later" (Brooks, *New England* 522-3). Vgl. auch Sokol, "Publication" 228.

⁴⁹⁴ "Ezra Pound to Henry Ware Eliot," 28. Juni 1915; in Eliot, *Letters* 102.

⁴⁹⁵ Thompson, *Early Years* 388.

⁴⁹⁶ "By the time *A Boy's Will* was published, Frost had met and cultivated friendships with several important poets and critics who helped him greatly by reviewing and praising his book" (Thompson in Frost, *Selected Letters* 50).

⁴⁹⁷ Frost (1912), *Selected Letters* 56.

gegenüber Susan Hayes Ward geäußerten Überlegungen, ob es nicht besser gewesen wäre, seine Karriere in Amerika zu starten, müssen in diesem Zusammenhang gelesen werden:

Maybe I was hasty in coming away before showing my verse to any American publisher in book form. I don't feel sure. [...] I seem in a fair way to become an Englishman.⁴⁹⁸

Schließlich war Frost nach England gegangen, weil er keinen Erfolg bei den amerikanischen Verlegern hatte – nur wollte er ihnen das nicht wie Pound in den Rezensionen zu *A Boy's Will* und *North of Boston* unter die Nase reiben.⁴⁹⁹ Die Furcht, nicht länger als Amerikaner, sondern als Engländer wahrgenommen zu werden und sich damit vielleicht die Rückkehr nach Amerika zu verbauen, läßt Frost unmittelbar nach den ersten Erfolgen in England seine Verbundenheit mit Amerika betonen⁵⁰⁰ und mit dem Titel seines zweiten Buches, *North of Boston*, seine Gedichte eindeutig in Neuengland verorten. Dabei hatte ihm zu Beginn seines Aufenthaltes die Distanz zu Amerika durch den Kontrast zwischen dem, was er 'zu Hause' für selbstverständlich hielt und nun als 'typisch' oder 'spezifisch' neuenglisch bzw. amerikanisch wahrnimmt, die charakteristischen Eigenheiten seiner Heimat erkennen lassen: "I never saw *New England* as clearly as when I was in *Old England*."⁵⁰¹ Überzeugt davon, daß der Glaube und die Loyalität gegenüber Amerika den wahren Amerikaner auszeichnen, kann Frost auch in England amerikanische Literatur schreiben, da diese seiner Meinung nach eine geistige Haltung spiegelt und nicht an das Land, in dem sie entsteht, gebunden ist. Jahrzehnte später wird Frost in einem Interview erläutern, daß er auch die Region

⁴⁹⁸ Frost, "To Susan Hayes Ward" (1913), *Selected Letters* 73.

⁴⁹⁹ In der Rezension von Frosts erstem Buch hatte es Ezra Pound noch mit einer kleinen Bemerkung bewenden lassen: "There is another personality in the realm of verse another American, found, as usual, on this side of the water, by an English publisher long known as a lover of good letters. David Nutt publishes at his own expense *A Boy's Will*, by Robert Frost, the latter having been long scorned by the 'great American editors.' It is the old story" (Pound "A Boy's Will" (May 1913), nachgedr. in Wagner, *Critical Reception* 1). Frost freute sich zwar über die positive Rezension, äußerte in einem Brief an John Bartlett aber auch Bedenken, daß Pound es übertrieben haben könne: "Be sure to get rid of the slam at America in the English Review article; [...] The remark about the Great American Editors is not quite fair either to the editors or to me" ("To John Bartlett" (1913) in *Poetry & Prose* 247).

⁵⁰⁰ "We can't hope to be happy long out of New England. I never knew how much of a Yankee I was till I had been out of New Hampshire a few months" (Frost (1913), *Selected Letters* 73-74). "Of course no amount of success can keep us here more than another year after this. My dream would be to get the thing started in London and then do the rest of it from a farm in New England where I could live cheap and get Yankier and Yankier. We may decide to go home this year." (Frost, "To Ernest L. Silver" (1913), *Selected Letters* 103).

⁵⁰¹ Frost, "To William Braithwaite" (1915), *Collected Poems* 686.

lediglich für die sicht- und greifbare Verkörperung bzw. Versprachlichung dessen hält, was die Vereinigten Staaten von Amerika ausmache:

I am not a regionalist. I am a realmist. I write about realms of democracy and realms of the spirit. The land is always in my bones.⁵⁰²

Nicht der Ort, an dem er lebt und schreibt, ist entscheidend für die Verortung seines Werkes, sondern das Bewußtsein, als Amerikaner zur amerikanischen Nation zu gehören und diese als Heimat zu empfinden. Als Pound die Rezension zu *North of Boston* zu einer weiteren Attacke auf die amerikanischen Verleger nutzt,⁵⁰³ distanziert sich Frost entschlossen von ihm und seinen "literarischen Flüchtlingen," da er – angesichts eines am Vorabend des Ersten Weltkrieges immer weniger Widerspruch duldenden Amerikas – vermutlich nicht zu Unrecht befürchtet, daß ihm Pounds Polemiken die Rückkehr nach Amerika erschweren und seinen Stand bei amerikanischen Verlegern verschlechtern würde:

I fear I am going to suffer a good deal at home by the support of Pound. [...] The harm he does lies in this: he made up his mind [...] to add me to his party of American literary refugees in London. Nothing could be more unfair, nothing better calculated to make me an exile for life. Another such review as the one in Poetry and I shan't be admitted at Ellis Island. This is no joke. Since the article was published I have been insulted and snubbed by two American editors I counted on as good friends. I don't [sic] repine and I am willing to wait for justice. But I do want someone to know that I am not a refugee and I am not in any way disloyal. [...] My publishing over here was as it happened. I had come across to write rather than to publish. And it was too bad to use a tolerably good book in honest verse to grind axes on."⁵⁰⁴

Als Pound ihn dann auch noch dazu bringen will, sich am *vers libre* zu versuchen,⁵⁰⁵ trennen sich die Wege der beiden Dichter, und Frost zieht mit seiner Familie nach Gloucestershire, wo er sich mit dem englischen Dichter Edward

⁵⁰² Frost (1949), *Interviews* 124.

⁵⁰³ "It is a sinister thing that so American, I might even say so parochial, a talent as that of Robert Frost should have to be exported before it can find due encouragement and recognition. [...] But the typical American editor of the last twenty years has resolutely shut his mind against serious American writing. [...] One need not censure the country; it is easier for us to emigrate than for America to change her civilization fast enough to please us. But why, IF [sic] there are serious people in America, desiring literature of America, literature accepting the present conditions, rendering American life with sober fidelity – why, in heaven's name, is this book of New England eclogues given us under a foreign imprint?" (Pound, "Modern Georgics" (1914), nachgedr. in Wagner, *Critical Reception* 15-17).

⁵⁰⁴ Frost, "To Sidney Cox" (1915), *Selected Letters* 147-148.

⁵⁰⁵ Das behauptet Frost jedenfalls in einem Brief an Thomas Mosher, einen amerikanischen Verleger, der Interesse an Frosts Werk gezeigt hatte (*Selected Letters* 84-87). William H. Pritchard nimmt dagegen an, daß Frost schlicht genug davon hatte und auch nicht mehr darauf angewiesen war, Pounds *protégé* zu sein "All in all, the quarrel was a good one, showing strong literary egos of an invigorating order. Here were two extremely ambitious men, their wits and critical intelligence a match for one another, their styles too dissimilar to live together peaceably for long" (*A Literary Life* 73).

Thomas anfreundet⁵⁰⁶ und den Kontakt zur literarischen Fraktion der *Georgian Poets* sucht. Indes rückten mit dem Kriegseintritt Englands im August 1914 Frosts Pläne in weite Ferne, in England ein drittes Buch zu veröffentlichen, um anschließend als gemachter Mann nach Amerika zurückzukehren. Als ihm der amerikanische Verleger Henry Holt die Veröffentlichung der beiden bereits in England erschienenen und auch weiterer Bücher in Aussicht stellt, beschließt Frost, sich und seine Familie nicht länger der Kriegsgefahr auszusetzen.⁵⁰⁷ Am 13. Februar 1914 verlassen die Frosts England, das Frost in in einem Abschiedsbrief an seinen englischen Verleger Harold Monro⁵⁰⁸ als "halbes Heimatland"⁵⁰⁹ bezeichnet, um in Amerika seine literarische Karriere fortzusetzen, "where it were better that a millstone were hanged about your neck than that you should own yourself a minor poet."⁵¹⁰ Mit England verbinde ihn lediglich Freundschaft, Amerika dagegen gehöre sein Herz:

My politics are wholly American. I follow my country in regions where the best of us walk blind. I suppose I care for my country in all the elemental ways in which I care for myself. My love of country is my self-love. My love of England is my love of friends.⁵¹¹

Robert Frost: "Good Hours"

I am often more or less tacitly on the defensive about what I call 'my people.' That doesn't mean Americans – I never defend America from foreigners. But when I speak of my people, I sort of mean a class, the ordinary folks I belong to. I have written about them entirely in one whole book: I called it *A Book of People*. But I found as I went around, seeing colleges more than anything else, that one and another spoke or implied something about my people that I didn't care for. [...] I went a long way once to see one or two of my little things acted as if they were plays. [...] All the actors were cultivated people and

⁵⁰⁶ Thompson, *Early Years* 453-6.

⁵⁰⁷ Pritchard, *Literary Life* 105.

⁵⁰⁸ Monro hatte wegen seiner unorthodoxen Veröffentlichungen die Herausgeberschaft des offiziellen Organs der Poetry Society, des *Poetry Review*, abgeben müssen. Er gründete daraufhin den Poetry Bookshop und rief mit *Poetry and Drama* eine eigene Zeitschrift ins Leben, in der er im Dezember 1913 und 1914 einige Frost-Gedichte veröffentlichte.

⁵⁰⁹ "England has become half my native land – England the victorious. Good friends I have had here and hope to keep." (Frost (1915), *Selected Letters* 152). "[V]ictorious" bezieht sich auf den erwünschten Ausgang des Krieges, vgl. auch den etwas später geschriebenen Brief an Frosts englischen Freund John W. Haines: "[...] I want you to win – now! – on this drive – come on! – and be done with your troubles, so that you and I can sit down and talk again in peace of mind [...]" (Frost, "To John W. Haines" (1916), *Selected Letters* 206).

⁵¹⁰ Frost, zit. in Richardson, *Ordeal* 98.

⁵¹¹ Frost, "To John W. Haines" (1916), *Selected Letters* 205. Frost versucht zu rechtfertigen, warum er sich nicht verpflichtet fühlt, auf der Seite Englands in den Krieg zu ziehen. Von der hier geäußerten nationalen Gesinnung wird Frost bis zum Ende seines Lebens nicht mehr abrücken: "I am always happy to be under our flag when I go to sleep" (Frost (1959), *Interviews* 198); "I'm a nationalist myself" (Frost (1960), *Interviews* 241); "I'm a terrible nationalist myself – formidable" (Frost (1961), *Collected Prose* 304).

they thought the way to represent my [...] people on the stage was to have them hop a little as if they were going over clods.⁵¹²

Frost zeigt sich empört über die Arroganz und Oberflächlichkeit der Schauspieler, die seine Charaktere auf der Bühne als ungebildete, tumbe Landbewohner porträtieren. Er selbst gehörte allerdings trotz gegenteiliger Beteuerungen keineswegs zu den von ihm so gepriesenen "einfachen Leuten."⁵¹³ Als Enkel eines Spinnereiaufsehers in der "Mill City" Lawrence, Massachusetts, genoß Frost bereits in jungen Jahren Privilegien, von denen die um die Jahrhundertwende in das Land kommenden Neueinwanderer aus Südosteuropa, die zwischen 1890 und 1912 die Bevölkerung in Lawrence auf das doppelte anstiegen ließen, nur träumen konnten: Nach dem Tode von William Prescott Frost Jr. hatte Frosts Großvater, William Prescott Frost Sr., die Familie seines Sohnes aufgenommen. In einer Zeit, in der sich der soziale Status auch an der Schulbildung ablesen ließ, gehörte Frost zu den nur 35 Schülern, die im Jahre 1892 die Lawrence High School abschlossen und damit die Voraussetzung für ein weiterführendes Studium erwarben. Nach seinem Abschluß bekam er, da er noch nicht aufs College gehen wollte, die Möglichkeit, in der Spinnerei zu arbeiten. Frosts Großvater zahlte dem Dichter dessen Studium in Harvard und zerriß die Schuldscheine, er kaufte ihm die Farm in Derry, New Hampshire, und eine vom Großvater finanzierte Jahresrente war es schließlich, die Frost den Engländeraufenthalt ermöglichte. Dennoch konstruierte sich der aus Kalifornien zugezogene Städter Frost bewußt als bodenständiger neuenglischer Farmer, als einer der "einfachen" Menschen, deren Leben er in dem seiner Frau Elinor gewidmeten "Buch der Menschen," *North of Boston*, literarisch verarbeitet.⁵¹⁴ Die in seinem Buch beschriebenen Personen bezeichnet Frost in einem Brief an Louis Untermeyer als "people of simplicity or simple truth miscalled simplicity."⁵¹⁵ Dahinter steht das von Jefferson postulierte Ideal von Amerika als Agrarnation und die romantische Idee vom einfachen Landleben und

⁵¹² RF in einem Interview aus dem Jahre 1937. "Two Lectures by Robert Frost." *Biblia* (Feb 1938): 9; zit. in Cramer 28.

⁵¹³ Vgl. Sheehy, "Stay unassuming" 14-19.

⁵¹⁴ Frost, *Selected Letters* 468: "My house may be only a one-room shack but it is not the Poor House: it is the Palace of Art. North of Boston is merely a book of people, not of poor people." Frost ist an den Menschen und ihrer Menschlichkeit interessiert und nicht an ihrem sozialen Status. Die Tatsache, daß viele seiner Charaktere nicht übermäßig reich sind, liegt daran, daß zu dieser Zeit viele Farmen in New England verfielen, Frost aber der Meinung war, daß "poetry of the country" sei (Frost (1931) *Interviews* 75) – und sich zum Schreiben dorthin begab.

⁵¹⁵ Frost, *Letters to Louis Untermeyer* 305.

seinen in sich selbst und ihrer Gesellschaft ruhenden Bewohnern, die sich, wie die ersten Siedler konfrontiert mit der Natur als wahrem Antagonisten, täglich mit existentiellen Fragen auseinandersetzen müssen. Anders als in der Romantik bleibt die Natur in den Frostschen Gedichten jedoch seltsam still – und der Suchende muß sich beständig fragen, ob die Antwort, die er zu erhalten scheint, nicht nur die Projektion seiner eigenen Gedanken ist. Dabei dienen ihm Natur und Mitmenschen als das Andere, mit dem sich der Suchende auseinandersetzt, um zu einer eigenen Identität zu gelangen, sind aber letztlich nur Projektionsfläche der eigenen Gedanken. Daß es ungleich schwieriger ist, den Menschen seiner Umgebung gerecht zu werden als Antworten in die Natur hineinzuprojizieren, und daß der Dichter ebensowenig wie die von Frost kritisierten Schauspieler in der Lage ist, hinter das nach außen gewandte Gesicht, das soziale Selbst der "einfachen Leute" zu schauen, thematisiert "Good Hours," das Abschlußgedicht des Buches *North of Boston*, das in der ursprünglichen Ausgabe kursiv gesetzt war und damit das Gegenstück zum ebenfalls kursiv gesetzten Eingangsgedicht "The Pasture" bildete.

Überzeugt davon, die "einfachen Leute" in seinen Gedichten eingefangen und damit wie diese sein Tagwerk hinter sich gebracht zu haben (Z. 5: "And I thought I had the folk within"), wendet sich der Dichter-Sprecher zu Beginn der dritten Strophe von seinen Mitmenschen ab und der Natur zu. In dem Moment, in dem er die Zivilisation in Form der "cottages" hinter sich läßt (Z. 10), zeigt ihm das Schweigen der Natur, daß ein Leben ohne Mitmenschen unmöglich, undenkbar und wenig wünschenswert ist:

And I thought I had the folk within:
I had the sound of a violin;
I had a glimpse through curtain laces
Of youthful forms and youthful faces.

I had such company outward bound.
I went till there were no cottages found.
I turned and repented, but coming back
I saw no window but that was black.

(Z. 5-12)

Wie in "The Pasture" und "Into My Own" sehnt sich der Sprecher auch in diesem Gedicht danach, die Welt und damit sich selbst zu erkunden. Im Glauben, die Dorfbewohner zu kennen, zieht es ihn hinaus in die Welt, in der er erkennt, daß diese vor der eigenen Haustür beginnt – da seine Mitmenschen ungleich

komplizierter sind, als er ihnen in seinen Gedichten zugesteht. Denn letztlich fixiert der Dichter in seinen Gedichten nur einen Moment im Leben der von ihm beschriebenen Personen für die Ewigkeit. Um ihnen aber wirklich gerecht zu werden und zu erkennen, daß das idyllische Bild, das er durch das Fenster zu erkennen glaubt, nur die Projektion seines eigenen Denkens und nicht eine wirkliche Auseinandersetzung mit den Menschen selbst war, müßte der Sprecher seinen Beobachterposten verlassen, die Häuser betreten und mit den Dorfbewohnern leben. Die Doppeldeutigkeit der Formulierung "outward bound" (Z. 9) spiegelt dieses Dilemma: Als der Sprecher seine Schritte aus dem Dorf herauslenkt, wird ihm bewußt, daß er das "Buch der Menschen" noch nicht abgeschlossen hat, er bedauert, das Dorf verlassen zu haben, dreht um (Z. 11) – und muß am Ausgangspunkt angekommen in Strophe vier erkennen, daß er den rechten Moment, Gemeinschaft zu erfahren, verpaßt hat: Alle sind bereits schlafen gegangen, und seine im Schnee knirschenden Schritte stören die wohlverdiente Nachtruhe der Dorfbewohner:

Over the snow my creaking feet
 Disturbed the slumbering village street
 Like profanation, by your leave,
 At ten o'clock of a winter eve.
 (Z. 13-16)

Anders als der 'öffentliche' Frost bezweifelt der Sprecher in "Good Hours," den "einfachen Leuten" in seinen Gedichten gerecht geworden zu sein, was sich in der Einschränkung "I *thought* I had [...]" (Z. 5, m.H.) zeigt, mit der alle in den Zeilen 6-9 gemachten Aussagen in Frage gestellt werden. Nur in seiner Imagination glaubt er sich geborgen in der Gemeinschaft der Dorfbewohner, denn "I thought" schränkt auch die in Zeile 9 geäußerte Behauptung "I had such company outward bound" ein. Tatsächlich bleibt der Sprecher ebenso wie Frost ein *Fremder*, der das Leben der Dorfbewohner nur von außen betrachtet. Das Gefühl der Verbundenheit mit den Dorfbewohnern ist nur eine Illusion, während die Trennung von ihnen in dem Moment geradezu greifbar wird, als der Sprecher draußen auf der Straße steht und durch das Fenster in die Häuser hineinblickt, in denen sich die von ihm Beobachteten vom mühseligen Tagwerk erholen. Die Spitzengardinen, selbst Manifestation des bewußt nach außen gewandten sozialen Selbst der Bewohner, verwehren ihm dabei den Blick auf deren zentrales Selbst. Fasziniert vom schönen Schein meint der Sprecher deshalb hinter den

Spitzengardinen "youthful forms and youthful faces" zu erkennen, und nur die Einschränkung "I thought" läßt erahnen, daß ein flüchtiger Blick (Z. 7: "a glimpse") auf das Leben der Dorfbewohner nicht ausreicht, um deren wahres Ich zu erkennen. Im Umkehrschluß heißt dies, daß der Dichter in seinen Gedichten lediglich das soziale Selbst der Dorfbewohner und damit eine romantische Fiktion des Landlebens eingefangen und in seinen Gedichten transportiert hat. Denn auch die von ihm beschriebenen und sentimental personifizierten Straßen und Häuser (Z. 4 u. 14) sind letztlich nichts anderes als bewußt gestalteter Ausdruck des allein in der Imagination existierenden romantischen Bildes einer intakten Dorfgemeinschaft.

Als der Sprecher erkennt, daß er dem zentralen Selbst der Dorfbewohner nicht gerecht geworden ist, kehrt er um, um seinen Fehler wiedergutzumachen und den Versuch, ein "Buch der Menschen" zu schreiben, zu wiederholen – muß jedoch erkennen, daß der von ihm einmal verpaßte Augenblick unwiederbringlich ist. Um sich jedoch nicht das Scheitern an den eigenen (vielleicht zu) hoch gesteckten Zielen einzugestehen und damit vor sich selbst und den anderen Gesicht zu verlieren,⁵¹⁶ flüchtet sich der Sprecher in Zeile 15 mit dem von der einfachen Diktion des übrigen Gedichts abweichenden Wort "profanation" in Kombination mit "by your leave" in Ironie, die durch die offensichtliche Diskrepanz zwischen Situation und Stilebene noch verstärkt wird. Denn wenn das konstruierte Ideal des dörflichen Lebens nicht der Wirklichkeit entspricht, ist es übertrieben, die nächtlichen Schritte des Sprechers als "Entweihung" zu bezeichnen. Da Frost Buchsprache in seiner Dichtung zu vermeiden sucht, kommt die Verwendung eines solchen Wortes dem Eingeständnis des Scheiterns gleich. Diesen Moment versucht der Dichter-Sprecher in den Schlußzeilen des Gedichts mit Hilfe der Banalisierung zu bagatellisieren, um damit davon abzulenken, daß es ihm entgegen vollmundiger Ankündigungen nicht gelungen ist, das zentrale Ich der Menschen in seinem *Book of People* einzufangen (Z. 11-14).⁵¹⁷ Weder Arroganz gegenüber dem einfachen Leben der Dorfbewohner, die schon um zehn Uhr im Bett liegen und die abendliche Muße nicht dazu nutzen, hinauszugehen

⁵¹⁶ Auch hier ist wieder die Sorge um das soziale Selbst offensichtlich, darum, wie wir von anderen wahrgenommen und bewertet werden, da wir uns nicht von dieser Fremdeinschätzung lösen können.

⁵¹⁷ Diese Rechtfertigung zeigt, wie der Mensch ständig darum bemüht ist, seine Vergangenheit so zu konstruieren, daß er mit ihr leben kann, vgl. auch "The Road Not Taken."

und im Dialog mit der Natur einen ähnlichen Moment der Erkenntnis wie der Sprecher zu erfahren, noch die übertriebene Idealisierung ihres Lebens in der zweiten Strophe wird den Menschen, die "nördlich von Boston" leben, wirklich gerecht. Gute und schlechte Stunden gibt es sowohl in der Stadt als auch auf dem Land, in Gemeinschaft mit anderen und in der Einsamkeit, und wie auch in allen vorausgehenden Gedichten des Buches *North of Boston* bemüht sich Frost in "Good Hours" darum, beide abzubilden: "That's what makes regionalists, you see. You could stay right at home and see it all."⁵¹⁸ Um dem zentralen Selbst der Menschen näherzukommen, ist es, so Frost, nicht nötig, in die Metropolen fremder Länder zu reisen, da die uns so vertraut erscheinenden Nachbarn bei näherer Betrachtung ebenso komplex sind und wir in ihnen uns selbst erkennen können. Nicht nur die von Frost in *North of Boston* beschriebenen Personen, sondern in der Tat alle Menschen ähneln einander und gehören damit, wie Frost selbst, zur Klasse der "normalen Leute."

4.2.2. T.S. Eliot – ein *Fremder*?

Während Frost in "Good Hours" die Distanz des *Fremden* bedauert, der sich nicht in eine Gesellschaft integriert und deshalb auch nicht in der Lage ist, zu erfassen, was die Menschen wirklich bewegt, preist Eliot die Distanz des *Fremden*, da diese ihn befähige, genauer und schärfer als der Einheimische zu beobachten: "Da ihm nichts an seiner neuen Umwelt selbstverständlich ist, ist er radikal kritisch eingestellt."⁵¹⁹ Froh, der amerikanischen Gesellschaft entflohen zu sein, "die den Künstler verschlingt, weil sie ihn nicht allein läßt",⁵²⁰ erkennt Eliot als über den Nationengrenzen stehender transnationaler Fremder nicht nur die Werte des

⁵¹⁸ Frost, "Conversations" (1959), *Collected Poems* 859.

⁵¹⁹ Frank, *Sehnsucht* 148.

⁵²⁰ Frank, *Sehnsucht* 120-1. Das Bild des einsamen Dichters entspricht jedoch nur bedingt der Wirklichkeit, da Eliot sich den von Pound oben gegebenen Ratschlag offensichtlich zu Herzen nahm und in England nicht nur aktiv am gesellschaftlichen Leben unter Dichterfreunden teilnimmt, sondern als Literaturkritiker die amerikanische literarische Szene weiterhin im Blick behält (Frank, *Sehnsucht* 136). Tony Sharpe umreißt in *T.S. Eliot: A Literary Life* die verschiedenen literarischen zeitgenössischen Gruppierungen und beschreibt Eliots Beziehung zu ihnen (37-47, 53-57).

Gastlandes, sondern auch die der Heimat als relativ⁵²¹ und schöpft daraus ein Gefühl der Überlegenheit, das Julia Kristeva wie folgt beschreibt:

The foreigner feels strengthened by the distance that detaches him from the others as it does from himself and gives him the lofty sense not so much of holding the truth but of making it and himself relative while others fall victim to the ruts of monovalency.⁵²²

Während die Auseinandersetzung mit dem Anderen den gebürtigen Kalifornier Frost dazu veranlasst hatte, sich und seine Dichtung deutlicher als zuvor in Neuengland und Amerika zu verorten, sucht Eliot die intellektuelle Distanz zu wahren, die seiner Meinung nach Voraussetzung dafür ist, als echter Künstler seine Umgebung mit der "true coldness, the hard coldness"⁵²³ wahrzunehmen und Struktur in dem ihn umgebenden Chaos zu erkennen. Im Mai 1919 beschreibt Eliot in einem Brief an eine der literarischen Gastgeberinnen der Zeit, Brigit Patmore, das Zusammenspiel aus unmittelbarer gefühlsmäßiger Betroffenheit und gleichzeitigem distanzierterem intellektuellem Verständnis:

I don't believe there is such a frame of mind as pure receptivity. I think that when one is most alert to impressions one is also doing the most immediate thinking. And I cannot see that there is a contest between reason and intuition [...]. One can be very alive to any person or situation and at the same time go on with one's own mind undisturbed.⁵²⁴

Sich in eine Traditionslinie mit Turgenev, Henry James und Henry Adams stellend,⁵²⁵ definiert Eliot auch den idealen Dichter ebenso wie den idealen Kritiker als über den Kulturen stehend und fordert ihn auf, die dadurch entstandene Integrität bewußt zu wahren und sich damit die Fähigkeit zu erhalten, der anderen Kultur neue Impulse zu geben.⁵²⁶ Eliot selbst sollte dies nicht schwerfallen, da er sich, anders als Frost, bereits in Amerika als *Fremder* gefühlt:

Some day I want to write an essay about the point of view of an American who wasn't an American, because he was born in the South and went to school in New England as a small boy with a nigger drawl, but who wasn't a southerner in the South because his people were northerners in a border state and looked down on all southerners and Virginians, and who so was never anything anywhere and who therefore felt himself to be more a Frenchman than an American and more an Englishman than a Frenchman and yet felt that the U.S.A. up to a hundred years ago was a family extension.⁵²⁷

⁵²¹ Vgl. Kramer, *Threshold* 10: "The 'normal' (or normative) values of the home country become more relative: simply *one* way of explaining reality or social experience rather than *the* way."

⁵²² Kristeva, *Strangers to Ourselves* 7.

⁵²³ Eliot, "American Literature" (1919), 236-7.

⁵²⁴ Eliot, *Letters* 297.

⁵²⁵ Frank, *Sehnsucht* 120. Eliot beschreibt in "Turgenev" dessen Isolation im Pariser Exil.

⁵²⁶ Vgl. "Contemporanea" (1918), 84; und "Turgenev" (1917), 167 (Frank, *Sehnsucht* 121-22). In Ansätzen ist hier bereits Eliots Kulturkonzept angelegt, das er 1934 in *After Strange Gods* darstellen wird. Eliot lehnt darin eine Vermischung der Kulturen ab, da diese Angleichung die Möglichkeit der gegenseitigen Befruchtung auf Dauer unmöglich mache.

⁵²⁷ Eliot (1928) in Read 15.

Eliots fest in Neuengland verwurzelte Familie hatte zwar den Sprung in den Süden gewagt, ihm dabei jedoch nie das Gefühl vermittelt, ein Südstaatler zu sein: Während der in Neuengland verbrachten Sommer ist T.S. Eliot aufgrund seines Südstaatenakzents wiederum Außenseiter, und auch die Studienjahre in Harvard erlebt Eliot, obwohl er durch seine Familie sofort Zugang zur Bostoner Gesellschaft findet, aus der kritischen Distanz des *Fremden*.⁵²⁸ Im Jahre 1908 durch die Lektüre von Arthur Symons Buch über *The Symbolist Movement in Literature* (1899, 1908) auf französische Dichter aufmerksam geworden und überzeugt davon, daß die Dichtung, die er zur Entwicklung seiner literarischen Identität benötige, nur in der französischen Literatur zu finden sei,⁵²⁹ verbringt Eliot nach seinem Abschluß das Studienjahr 1910/11 in Paris, das er, wie er sich 1921 erinnert, wiederum als außenstehender Betrachter wahrnimmt:

When I was living there [i.e. in Paris] years ago, I had only the genuine stimulus of the place, and not the artificial stimulus of the people, as I knew no-one whatever, in the literary and artistic world, as a companion – knew them rather as spectacles, listened to, at rare occasions, but never spoken to.⁵³⁰

Aus Frankreich kehrt Eliot, wie sich sein Studienfreund Conrad Aiken erinnert, "merklich europäisiert"⁵³¹ nach Harvard zurück, um sich auf seine Promotion im Fach Philosophie vorzubereiten, und erhält die Möglichkeit, als *Sheldon Travelling Fellow* das Studienjahr 1914/15 am Merton College in Oxford zu verbringen. Zuvor aber reist Eliot nach Deutschland, um in Marburg an einem Ferienkurs teilzunehmen, und beschreibt in einem Brief an Conrad Aiken das Gefühl der Distanz erneut als angenehm:

I think that this will be a very pleasant exile on the whole, – though I cannot look upon a summer in Germany as anything but an exile.⁵³²

Der Kriegausbruch bereitet dem geplanten Aufenthalt in Deutschland ein jähes Ende. Einen Monat später ist Eliot bereits in England, wo er sich, durch Pound bestärkt, wieder der Dichtung zuwendet. Doch auch in England wird Eliot trotz der 1927 erfolgten Einbürgerung nicht zu einem Engländer, da ihn, der bis zu seinem 26. Lebensjahr in Amerika lebte und studierte, die kulturellen Loyalitäten, die man seiner Meinung nach bis zum 25. Lebensjahr erworben habe, auch

⁵²⁸ Vgl. Gordon, *Eliot's Early Years* 17-22.

⁵²⁹ "The kind of poetry that I needed, to teach me the use of my own voice, did not exist in English at all; it was only to be found in French" (Eliot, "Yeats" (1940), *On Poetry* 252).

⁵³⁰ Eliot am 2. Mai 1921, zit. in Gordon, *Eliot's Early Years* 37.

⁵³¹ Eliot, *Letters* xxi.

⁵³² Eliot, "To Conrad Aiken" (1914), *Letters* 41.

weiterhin mit Amerika verbinden. Assimilation ablehnend, wird er nicht zum *Emigranten* im Dixschen Sinn, sondern schlägt in dem Brief an Read den argumentativen Bogen zurück zu den U.S.A., die er als Angehöriger einer Familie, die seit den 1670er Jahren in Nordamerika lebte, sich in allen Bereichen des öffentlichen Lebens stark engagierte und damit maßgeblich an der Entstehung der politischen und der kulturellen Nation beteiligt war,⁵³³ als Teil der eigenen Familie begreift. Eliots Großvater, Rev. William Greenleaf Eliot, hatte sich als erster unitarischer Geistlicher westlich des Mississippi auf das Wagnis des Westens eingelassen und verkörpert damit jenen amerikanischen Pioniergeist, der Eliot kulturell mit Amerika verbindet. Indem Eliot, wie seine Vorfahren, die ihm vertraute Umgebung verläßt und nach Europa geht, erweist er sich paradoxerweise als Amerikaner.

In demselben Jahr, in dem Frost nach Amerika zurückkehrt, beschließt Eliot, in England zu bleiben, "zum Teil, weil er sieht, daß sein Geburtsland literarischen und künstlerischen Experimenten gegenüber nicht nur kein Verständnis aufbringt, sondern ihnen sogar ablehnend gegenübersteht, zum Teil, weil ihm zumindest subjektiv die Rückkehr in eine akademische Laufbahn unmöglich geworden ist [...]."⁵³⁴ Den Ersten Weltkrieg und die Nachkriegszeit erlebt er deshalb aus der Sicht Europas, das tagtäglich mit den Grausamkeiten der Schlachtfelder, dem Leiden der Zivilbevölkerung und als Folge des Krieges mit Flucht, Vertreibung und dem Zerfall politischer und kultureller Nationen konfrontiert ist. Als Zivilist erlebt Eliot die Kriegswirren allerdings nur mittelbar, als Amerikaner aus der intellektuell distanzierten Position des *Fremden*. Als die USA in das Kriegsgeschehen eingreifen, bewirbt sich Eliot trotz Wehruntauglichkeit um einen Posten im *United States Naval Intelligence Service*. Zu einem Einsatz sollte es jedoch nicht kommen, da die Waffenstillstandsverhandlungen beginnen, bevor über Eliots Antrag entschieden wird.⁵³⁵ Zu diesem Zeitpunkt ist Eliots Einstellung gegenüber seinem Geburtsland

⁵³³ Eliots Vorfahren hatten sich auf den Gebieten der Bildung (zwei seiner Vorfahren waren Präsidenten der Harvard University), der Rechtssprechung (Sheriffs und Richter, von denen einer an den Hexenprozessen von Salem teilnahm), der Politik (sowohl als Gegner als auch als gewählte Vertreter der bestehenden Ordnung) und im öffentlichen Dienst hervorgetan (Sigg, *American* 2-3).

⁵³⁴ Frank, *Sehnsucht* 116.

⁵³⁵ Ackroyd 86-7.

bereits, wie Peter Ackroyd feststellt, recht uneindeutig:⁵³⁶ Fast zeitgleich bezeichnet sich Eliot nämlich als Amerikaner und als Engländer, wenn er in einem Brief an John Quinn am 18. Januar 1918 von "us (Americans)" spricht⁵³⁷ und sich noch im selben Jahr in der Januarausgabe des *Egoist* auf die Engländer als "we" bezieht.⁵³⁸ Doch heißt dies mitnichten, daß Eliot nun überall zuhause ist – als *Fremder* betrachtet er nun beide Nationen aus kritischer Distanz und beklagt einerseits, keine echte Sympathie für seine amerikanischen Landsleute aufbringen zu können, während er andererseits im *Egoist* die Beschränktheit und Dummheit seines englischen Umfeldes kritisiert.⁵³⁹ Auch während der darauffolgenden Jahre wird sich Eliot immer wieder in Rezensionen und Aufsätzen mit der Suche nach einer neuen (literarischen) Identität beschäftigen:

For obvious reasons, the problem of the literary expatriate, the man of sensibility between two cultures, is basic; [...] the symbolic action of the contributions in question is *finding one's identity in a new situation*, and the other basic themes, the demands placed on the poet and the task of the critic, are developed in close relation with this problem of identity.⁵⁴⁰

Die Beobachtung eines Zeitgenossen, daß zu diesem Zeitpunkt nichts mehr in T.S. Eliots äußerem Erscheinungsbild an den amerikanischen Mittelwesten erinnere, läßt Peter Ackroyd schlußfolgern: "Certainly by now he was well on the way to losing his American identity."⁵⁴¹ Wie "Prufrock" verändert Eliot mit seinem äußeren Erscheinungsbild jedoch nur sein soziales Selbst, während seine in Amerika verbrachten Kindheits- und Jugendjahre sein sich dem bewußten Zugriff entziehendes zentrales Selbst bestimmen. Weitere Argumente dafür, daß Eliot mitnichten im Begriff ist, seine amerikanische Identität zu verlieren, wären: (1.) Indem er sich scheinbar mühelos in die englische Gesellschaft integriert, tut Eliot genau das, was von den nach Amerika strömenden Immigranten erwartet wird, gegenüber denen er allerdings den Vorteil hat, daß der angelsächsische Eliot England zu seinem kulturellen und familiären Erbe zählen kann. Die scheinbare Assimilation ist also gar keine, da Eliots Übersiedeln nach England und seine Einbürgerung (2.), wie Eric Sigg feststellt, nur ein Anknüpfen an den englischen Familienstrang ist – schließlich blickten die Eliots auf eine gut 800-jährige

⁵³⁶ Ackroyd 88.

⁵³⁷ Eliot, *Letters* 255.

⁵³⁸ Ackroyd 88.

⁵³⁹ Ackroyd 88.

⁵⁴⁰ Frank, "Concept" 155; vgl. auch *Sehnsucht* 117.

⁵⁴¹ Ackroyd 88.

Familiengeschichte zurück, von denen gerade einmal 200 in Amerika stattfanden. Und (3.) ist er, wie er selbst 1918 feststellt, nur deshalb in der Lage, ein echter Europäer zu sein, weil er Amerikaner ist – und als solcher in Europa keine nationalen Loyalitäten besitzt:

It is the final perfection, the consummation of an American to become, not an Englishman, but a European – something which no born European, no person of any European nationality, can become.⁵⁴²

Da die kulturelle Identität eines Engländer oder eines Franzosen in erster Linie geprägt ist durch seine ihm nächststehende lokale kulturelle Identität – und das ist die Identität seiner Region oder seiner Nation – kann sein Verhältnis zur regional expansiveren, transnationalen, europäischen Region Europa niemals vollkommen unbefangen und unparteiisch sein. Eliot dagegen, der aus seiner distanzierten Position heraus Europa als kulturelle Einheit begreifen kann, nimmt sich als über den europäischen Einzelstaaten stehenden "Europäer" wahr und bekennt sich darüber hinaus klar zur transatlantischen Orientierung, die er als historisches Faktum und potentiellen Schatz ansieht.⁵⁴³ Denn auch wenn Eliot davon überzeugt ist, daß eine Kolonialkultur niemals das Spiegelbild der gewachsenen Kultur des Herkunftslandes sein kann, da immer nur bestimmte Gruppen das Wagnis eingehen, ihre Heimat zu verlassen und in die unbekannte Fremde zu ziehen,⁵⁴⁴ akzeptiert er, daß sich Amerika auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts immer noch über das Verhältnis zu den europäischen Kolonialmächten definiert. Der Amerikaner Eliot kann insofern nicht nur britische, sondern auch europäische Traditionsstränge als die eigenen ansehen, zumal er mit dem kulturellen Gedankengut Europas "in Reinkultur" aufgrund seiner philosophischen Studien bestens vertraut ist. Noch als britischer Staatsbürger wird Eliot zuweilen mit *metoikos* unterschreiben⁵⁴⁵ und sich damit auf eine Stufe stellen mit den "ortsansässigen Fremden" des antiken Griechenlands und den "resident aliens" Amerikas. Obwohl Eliot mit der Einbürgerung alle politischen Rechte besitzt, belegt der von ihm benutzte Begriff, mit dem er nicht nur auf die Wiege, sondern auch auf die Zukunft der europäischen Kultur anspielt, daß er sich als Europäer und als Amerikaner sieht

⁵⁴² Eliot, "On Henry James" (1918), 124.

⁵⁴³ Göske, "Hanoi" 233.

⁵⁴⁴ Eliot, *Notes* 64.

⁵⁴⁵ Ackroyd 88.

T.S. Eliot: "Journey of the Magi"

"Journey of the Magi" wird im August 1927 veröffentlicht, dem Jahr, in dem Eliot der Anglikanischen Kirche beitrifft und die britische Staatsbürgerschaft annimmt. Als Auftragsarbeit für die Faber Company sollte es auf Weihnachtskarten abgedruckt werden. Schon der Titel verrät, daß hier nicht wie üblich die Huldigung des Christuskindes und das Überreichen der Geschenke im Mittelpunkt stehen, sondern die Reise der drei Weisen aus dem Morgenland, welche die Annehmlichkeiten ihrer Heimat verlassen und Entbehrungen auf sich nehmen, um Zeuge eines Moments zu werden, der ihre eigene Welt nachhaltig verändern wird. Chronologisch aufgebaut, schildert die erste und längste Strophe die lange und beschwerliche Reise, während in der zweiten Strophe alles auf das Ende der Suche hindeutet, auch wenn die drei Weisen als Angehörige der "old dispensation" (Z. 41) die zahlreichen Anspielungen auf das Leben Christi nicht deuten können (Z. 29: "But there was no information"). Das Ende der Suche ist eher unspektakulär und Eliot nur eine halbe Zeile wert: "[I]t was (you may say) satisfactory" (Z. 31). Die Auswirkungen der Geburt Christi auf das Leben der drei Weisen sind gewaltig, denn sie müssen erkennen – und das ist das Thema der dritten Strophe – daß die von ihnen bezeugte Geburt den Tod ihrer eigenen Welt besiegelt: "[T]his Birth was / Hard and bitter agony for us, like Death, our death" (Z. 38-9).⁵⁴⁶

Schon allein dadurch, daß sie aufbrechen und in einer ihnen feindlich gesonnenen Umgebung nach Jesus Christus, dem König der Juden, suchen, unterscheiden sich die drei Weisen von denen, die in den "summer palaces on slopes" zurückbleiben. Aber auch in der Fremde sind sie Fremde, die nirgends freundlich aufgenommen werden: die fluchenden Kameltreiber laufen ihnen davon, die Städte sind feindlich, Orte unfreundlich und in den Dörfern werden sie übervorteilt (Z. 9-15). Niemand interessiert sich für sie, niemand spricht mit ihnen. Um Konflikte mit der einheimischen Bevölkerung zu vermeiden, reisen sie nachts und werden damit quasi unsichtbar. Doch obwohl ihnen die Stimmen der Daheimgebliebenen, die das ganze Unterfangen als Torheit bezeichnen, in den Ohren klingen (Z. 19-20), setzen die drei Weisen ihre Reise unbeirrt fort. Anders als Prufrock, der ziellos durch die Stadt irrte und seine Einsamkeit zu überwinden

⁵⁴⁶ Der Punkt am Ende der 39. Zeile unterstreicht die Endgültigkeit, die in dieser Aussage liegt.

suchte, indem er vergebliche Anstrengungen unternahm, Kontakt zu seinen Mitmenschen aufzunehmen, anders auch als der namenlose Suchende des "Waste Land," dessen Welt sich ihm so präsentiert, wie es die Weisen erst auf der Reise erleben, ist die Suche der drei eine selbstgewählte Einsamkeit. Die Feindlichkeit, die ihnen überall entgegenschlägt, berührt sie nicht, glauben sie doch an einen Ort zurückkehren zu können, der sie mit offenen Armen empfangen wird. Ihre Heimkehr belehrt sie jedoch eines besseren: Es ist ihnen unmöglich, die Erfahrungen der Reise beiseite zu schieben und ihr Leben so fortzuführen, als sei nichts geschehen. Das Wissen um den Untergang der eigenen Kultur läßt die Reisenden auch zuhause zu Fremden werden: "We returned to our places, these Kingdoms, / But no longer at ease here, in the old dispensation, / With an alien people clutching their gods." (Z. 40-42). "Their gods" waren bis zu der Reise auch noch ihre Götter, und das Volk, das hier als "alien" bezeichnet wird, war ihr eigenes Volk. Der von Eliot in diesem Zusammenhang gebrauchte Begriff ist "dispensation," nicht Kultur oder Zivilisation. Das Christentum als gottgegebene religiöse Ordnung ermöglicht dem Suchenden, die Welt endlich wieder als geordnet zu empfinden. Im Jahre 1927 hatte sich Eliot nicht nur einbürgern lassen, sondern war auch der Anglikanischen Kirche beigetreten – der Kosmopolit hatte sich freiwillig in zwei Ordnungssysteme eingegliedert. Vor diesem Hintergrund wäre es möglich, "Journey of the Magi" als Auseinandersetzung mit der neuen Situation zu lesen, da Dichtung als *objective correlative* auch der Selbsterkenntnis des Dichters dient. Doch das Christentum ist keine Nation, Eliots neues Zuhause ist ebenso wie das alte eine Idee: war es zuvor die Idee eines geeinten europäischen Kulturkreises, so ist es nun die Idee einer christlichen Gesellschaft, der sich Eliot verschreibt und durch die er sich wieder einmal isoliert: denn Eliots Bekenntnis zum Christentum in einer zunehmend säkularisierten Welt enttäuschte frühere Anhänger und stieß auf Kritik – und führte dazu, daß sich Eliot erneut in der Welt verorten mußte.

Während "Prufrock" und "The Waste Land" durch konkrete Schilderungen des Alltags die beschriebenen Szenen unmittelbar erfahrbar machten, arbeitet Eliot in diesem Gedicht mit allseits bekannten Bildern wie dem der Reise des Lebens oder dem Lebensweg. Auch Tages- und Jahreszeiteinsymbolik unterstützen seine Aussagen. Die "summer palaces on slopes" sind nur noch

Erinnerung, statt dessen herrscht tiefer Winter. Dennoch wird weitergelebt, auch wenn das Leben ohne Christus eine Reise durch die Nacht, ein Leben in Dunkelheit ist. Der anbrechende Morgen und die beginnende Schneeschmelze künden dagegen von der Geburt Christi: der Winter ist vorbei, der Frühling beginnt und mit ihm ein neues Zeitalter. Schnee verwandelt sich wieder in lebensspendendes Wasser, und der neue Morgen symbolisiert den Beginn einer neuen Zeit. Der Fluß des Lebens setzt sich wieder in Gang, Fruchtbarkeit ist kein Fluch mehr, das Tal riecht nach Vegetation. Die Weisen erreichen die Krippe erst abends, "not a moment too soon," sie werden an dem durch den anbrechenden Morgen symbolisierten neuen Leben nicht mehr teilhaben. Die verwendete Symbolik ist archetypisch und verlangt, um verstanden zu werden, zunächst einmal kein Hintergrundwissen. Ganz anders die Anspielungen in den Zeilen 24-28, welche die Könige nicht zu deuten wissen. In ihnen verwendet Eliot erinnerte Bilder, die er in einen neuen Kontext stellt:

[O]nly a part of an author's imagery comes from his reading. It comes from the whole of his sensitive life since early childhood. Why, for all of us, out of all that we have heard, seen, felt, in a lifetime, do certain images recur, charged with emotion, rather than others? The sound of one bird, the leap of one fish, at a particular place and time, the scent of one flower, an old woman on a German mountain path, six ruffians seen through an open window playing cards at night at a small French railway junction where there was a water-mill: such memories may have symbolic value, but of what we cannot tell, for they come to represent the depths of feeling into which we cannot peer. We might just as well ask why, when we try to recall visually some period in the past, we find in our memory just the few meagre arbitrarily chosen set of snapshots that we do find there, the faded poor souvenirs of passionate moments.⁵⁴⁷

Derjenige, der das Ende der Geschichte kennt, und das ist der mit der christlichen Bilderwelt vertraute Leser, erkennt in den Zeilen 24-28 Szenen aus dem Leben Christi: So erinnern die "three trees on the low sky" (Z. 24) an die Kreuzigungsszene und nehmen schon zum Zeitpunkt der Geburt den Tod Christi und – da es lebendige Bäume und keine Kreuze sind, die sich gegen den Himmel abzeichnen – auch seine Auferstehung vorweg. Wäre Christus nicht gekreuzigt, auferstanden und in den Himmel aufgefahren, wäre er als einer der vielen zur damaligen Zeit im Römischen Reich umherziehenden Wanderprediger schon lange in Vergessenheit geraten. Erst der Blick zurück läßt also die Bedeutung der Geburt Christi erkennen. Und so erzählt der Sprecher seine Geschichte auch erst

⁵⁴⁷ Eliot, *Use of Poetry*, 148.

viele Jahre später, wobei das Gedicht die Form ist, in die er seine persönliche und auch die Geschichte seines Volkes gießt, um sie zu betrachten und zu bewerten:

All this was a long time ago, I remember,
 And I would do it again, but set down
 This set down
 This: were we lead all that way for
 Birth or Death? There was a Birth, certainly,
 We had evidence and no doubt. I had seen birth and death,
 But had thought they were different; this Birth was
 Hard and bitter agony for us, like Death, our death.
 (Z. 32-39)

Die Geschichte, die der Sprecher viele Jahre später zu Papier bringt (Z. 33-55: "set down / This set down / This"), zeichnet den Ablauf der Ereignisse in chronologischer Reihenfolge nach. Anders als im "Prufrock" läßt Eliot den Leser nirgends über zeitliche oder örtliche Sprünge im unklaren: Zeitangaben wie "There were times [...]" (Z. 8), "Then at dawn [...]" (Z. 21) und "All this was a long time ago, [...]" (Z. 32) schaffen fließende Übergänge und unterstützen damit den Eindruck, daß die dargestellten Ereignisse sich logisch aufeinander aufbauend entwickeln – das Ende scheint damit unvermeidlich zu sein: die alte Ordnung wird durch die neue abgelöst, Koexistenz kommt nicht in Frage. Schon in Zeile 28 wird dem Leser als Angehörigem der neuen Ordnung offenbar, daß in der neuen Welt kein Platz mehr für Angehörige der alten Ordnung sein wird: "And feet kicking the empty wine-skins" bezieht sich auf Markus 2, 22.⁵⁴⁸

And no man putteth new wine into old bottles: else the new wine doth burst the bottles,
 and the wine is spilled, and the bottles will be marred: but new wine must be put into new
 bottles.

Die Metapher ist eindeutig: Ebenso unsinnig, wie neuen Wein in alte Schläuche zu füllen, ist es, davon auszugehen, daß die alte Ordnung in der neuen weiterleben könne. Sie muß – ebenso wie leere Schläuche – weggeworfen werden. Eine Interpretation, die alles, was Eliot bis zu diesem Zeitpunkt über das Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sagt, auf den Kopf stellt, da sie den rigorosen Bruch mit der Vergangenheit einfordert.

⁵⁴⁸ In der *Revised Version* aus dem Jahre 1881 stand hier statt "bottles" "wine-skins."

5. Gestaltung von Identität durch Integration

Frost und Eliot definieren die Nation nicht nur nach außen über die Abgrenzung der nationalen Kultur gegenüber anderen nationalen Kulturen, sondern greifen auch die zu Beginn des 20. Jahrhunderts lebhaft diskutierte Diskussion um das Verhältnis des Ganzen (der Nation) zu seinen kulturellen Untergruppen (den Regionen und Individuen) auf. Beide gehen dabei von dem Grundgedanken aus, daß eine Nation nur dann gedeihen könne, wenn sie die Gemeinsamkeiten und Verschiedenartigkeit kultureller Untergruppierungen anzuerkennen und auszubalancieren vermag: "[A] people should be neither too united nor too divided, if its culture is to flourish."⁵⁴⁹

Insbesondere in den USA gilt es angesichts der Vielfalt der in der amerikanischen Nation versammelten Kulturen sowie im Fluß befindlicher Identitäten die Einheit der Nation immer wieder neu zu verhandeln. Besonders schwierig gestaltet sich dabei laut Jack R. Pole die Bestimmung der Region, deren Identität sich im Laufe der Zeit am meisten verändert habe, und die – anders als das Individuum oder die Nation – in der Regel nicht mit einer politischen Einheit gleichgesetzt werden könne. Erschwerend komme hinzu, daß sich regionale Bindungen als Folge der zunehmenden Mobilität der Bevölkerung zunehmend auflösen.⁵⁵⁰

States have legal relationships to their citizens; regions do not. And regions overlap states; yet there are recognizable regional accents, cuisines, customs, attitudes, loyalties. Decisions about their matters devolve upon individuals; mobility and the pursuit of individual advancement have often cut across regional ties.⁵⁵¹

5.1. Region und Regionalismus

Ungeachtet der Schwierigkeit genau zu definieren, was mit den Begriffen "Region" und "Regionalismus" gemeint ist, konstatiert Roland Hagenbüchle insbesondere in Zeiten "massiver Desorientierung" ein gesteigertes Interesse am Regionalen und die Rückbesinnung auf regionale Bindungen, da der Rückzug in überschaubare Regionen dem Individuum zumindest subjektiv ein Gefühl der Kontrolle über seine Umwelt ermöglicht. Ähnlich argumentiert T.S. Eliot im

⁵⁴⁹ Eliot, *Notes* 50.

⁵⁵⁰ Pole, "Individual" 1-6.

⁵⁵¹ Pole, "Individual" 7.

Jahre 1933, als er in *After Strange Gods* den Regionalismus als Gegenbewegung zu dem abstrakten Konstrukt einer nicht organisch gewachsenen kulturellen, sondern künstlich geschaffenen politischen Nation interpretiert:

When it [the nation] becomes no more than a centralized machinery it may affect some of its parts to their detriment, or to what they believe to be their detriment; and we get the regional movements which have appeared within recent years. It is only a law of nature, that local patriotism, when it represents a distinct tradition and culture, takes precedence over a more abstract national patriotism.⁵⁵²

Der um die Jahrhundertwende aufkommende Regionalismus kann somit als Indiz für das zu Beginn des 20. Jahrhunderts innerhalb einer zusehends komplexer werdenden Welt vorherrschende Gefühl der Orientierungslosigkeit gelesen werden, in der sich der Einzelne zu verlieren drohte.⁵⁵³ Und in der Tat verstanden sich die regionalen Bewegungen als Bollwerke gegen einen Kosmopolitismus,⁵⁵⁴ der in den Augen der Regionalisten die "überbevölkerte, proletarisierte, zentralisierte und standardisierte Zukunft, in die das Land unwiderruflich abzugleiten drohte," symbolisierte.⁵⁵⁵ Indem sie exemplarische "mythic communities" erschufen, hofften sie zurückzuerobern, was Amerika in ihren Augen verloren hatte: einen starken Gemeinschaftssinn sowie eine enge Bindung an das Land und dessen traditionelles Wertesystem.⁵⁵⁶

Was aber hat man sich unter den Begriffen *Regionalismus* und *regionaler Literatur* vorzustellen? Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert erschweren eine Vielzahl unterschiedlicher Definitionen eine eindeutige Bestimmung dieses Begriffes.⁵⁵⁷ Einige Elemente tauchen jedoch immer wieder auf: So betonen alle Definitionen, daß die Bewohner einer Region ganz entscheidend von dieser geprägt würden, wobei die Region selbst als ein geographischer Raum definiert wird, der eine gemeinsame kulturelle Geschichte besitzt. Als während des in den

⁵⁵² *After Strange Gods* 21.

⁵⁵³ Die beiden Weltkriege, aber auch die Gründung des Völkerbundes oder die Weltwirtschaftskrise schienen diese Sichtweise zu bestätigen, da der einzelne die Folgen dieser Entwicklung in seinem täglichen Leben erdulden mußte, ohne in der Lage zu sein, die allgemeine Situation nachhaltig zu verändern.

⁵⁵⁴ Jordan, Introduction xii.

⁵⁵⁵ Dorman xii.

⁵⁵⁶ Wilson, Introduction x.

⁵⁵⁷ Was Ende des 19. Jahrhunderts als *local color movement* begann, wurde von den Regionalisten der 1920er und 1930er Jahre bald als lediglich am Pittoresken interessierte Dichtung abgelehnt, die ein verzerrtes Bild des regionalen Materials auszubeuten suchte (Nordström 15), während sie selbst in ihrer Literatur die Region in ihrem Wesen zu erfassen suchten. Heutzutage wiederum bevorzugen zeitgenössische Vertreter des *New Regionalism* von dem in ihrer Dichtung spürbaren *sense of place* zu sprechen und lehnen den Begriff *Regionalismus* ab, der ihrer Meinung nach Provinzialität und eine verengte Perspektive suggeriere (Nordström 15).

1970er Jahren entstehenden *New Regionalism* das Thema der kulturellen Identität stärker in den Blickpunkt rückt, erfährt der Begriff *Regionalismus* eine inhaltliche Erweiterung. Er beschreibt nun eher die gemeinsamen Erfahrungen innerhalb einer Gruppe und bezieht sich nicht mehr so stark auf den tatsächlich bewohnten geographischen Raum,⁵⁵⁸ so daß der regionale Autor dem Leser die Region nicht nur als Ort des Geschehens, sondern als Kombination aus Werten, Einstellungen und Bräuchen präsentiert. Als Angehöriger und Berichterstatter in einer Doppelrolle⁵⁵⁹ schreibt er dabei sowohl für den Einheimischen als auch für den Fremden: Nachbarn können Schauplatz und Atmosphäre wiedererkennen und dadurch ein Gefühl der Zusammengehörigkeit empfinden, während der Außenstehende Informationen erhält, die ihm einen Eindruck vermitteln, wie sich eine ihm zuvor unbekannte Region selbst wahrnimmt.

Das Bild, das dem Leser präsentiert wird, ist kein Abbild, sondern die Region in ihrer Funktion als kulturelles Symbol,⁵⁶⁰ auch wenn regionale Literatur zumeist reich ist an kulturellen, historischen und geographischen Details.⁵⁶¹ Denn ebenso wie die Nation ist auch die Region ein Konstrukt, eine Gemeinschaft, die nur in der Vorstellung existiert. Sowohl für den Autor als auch für den Leser ist das konstruierte Ideal einer gemeinsamen Kultur wichtiger als die exakte Darstellung derselben, weshalb der regionale Autor auf bereits zum kulturellen Inventar gehörende Bilder zurückgreift, um den Erwartungen seiner Leser zu entsprechen und damit das Bild einer Region als kulturelles Symbol zu bestätigen und zu verstärken, was auch den häufigen Gebrauch von Stereotypen in regionaler Literatur erklärt. Auch heute noch geht es vielen Regionalisten häufig um einen positiven Gegenentwurf zu der von ihnen als negativ wahrgenommenen Gegenwart, weshalb die von ihnen verwendeten regionalen Stereotypen zumeist das sind, worauf die Bewohner einer Region stolz sein wollen:

[O]ne best understands how people conceive of themselves regionally by observing what they take collective pride in. And this, over time, is best measured by what they consciously choose to preserve from the culture (mythical or real) that they have historically defined for themselves through operable truths and vital lies.⁵⁶²

⁵⁵⁸ Wilson, Introduction xiii.

⁵⁵⁹ Holman 11.

⁵⁶⁰ Shortridge 60.

⁵⁶¹ Jessup 9.

⁵⁶² Winks 31.

Da es weniger um eine möglichst objektive Darstellung der Wirklichkeit als, um die Erschaffung eines Idealbildes geht, beschreibt der regionale Autor häufig nicht das, was den Fakten entspricht, sondern das, was entgegen aller Fakten geglaubt wird.⁵⁶³ So stört sich beispielsweise ein Kaufmann aus Franconia, New Hampshire, keineswegs an der idealisierten Darstellung seines Städtchens in einem Artikel des auf den Spuren Frosts wandernden Journalisten Carl Wilmore, dessen Lektüre der Frostschen Landschaften die düsteren Seiten der Gedichte ausblendet,⁵⁶⁴ sondern kritisiert in einem Leserbrief lediglich die von ihm als negativ empfundene Bemerkung, daß Franconia "von der ganzen Welt vergessen" sei.⁵⁶⁵ Daß viele regionale Autoren der 1920er Jahre entweder vollkommen ignorierten oder zumindest marginalisierten, daß der Nordosten der Vereinigten Staaten bereits 1860, zu einem Zeitpunkt, als Neuengland erstmalig als Hort pastoraler Idylle und Yankee-Stabilität gepriesen wurde, die am stärksten urbanisierte und industrialisierte Region Amerikas war,⁵⁶⁶ veranlasst Stephen Nissenbaum von der "Erfindung Neuenglands" zu sprechen.⁵⁶⁷

5.2. Region und Nation bei Frost

Es gibt mehrere Gründe, warum das Frostsche Bild von New England so bereitwillig akzeptiert wurde.⁵⁶⁸ (1.) Die wirklichkeitsgetreue Darstellung der Region ist nicht gewünscht, da Neuengland als kulturelles Symbol verwandt wird. (2.) Da identitätsstiftende Symbole zumeist das sind, worauf man stolz ist, wird stillschweigend akzeptiert, daß Frost in seinen Gedichten die Industrialisierung Neuenglands weitgehend ausblendet. Die wenigen Gedichte, in denen er sie thematisiert, werden vom breiten Lesepublikum nur selten wahrgenommen (z.B. "A Brook in the City"), Andeutungen z.B. auf die Landflucht wie in "Directive"

⁵⁶³ Holman 7.

⁵⁶⁴ Es war Randall Jarrell, der 1947 in "The Other Frost" die Aufmerksamkeit der Kritiker auf die düstere Seite der Frostschen Gedichte lenkte.

⁵⁶⁵ Lathem in Frost, *Interviews* (1916) 9-17.

⁵⁶⁶ Nissenbaum 106: "[B]y 1860, when small-town New England was first being sentimentalized as a seat of pastoral Yankee stability, the region as a whole had become the single most urban part of the nation – the most industrial, the most Catholic, the most heavily immigrant in population."

⁵⁶⁷ Nissenbaum, "The Invention of New England."

⁵⁶⁸ Vgl. auch Kemp 3, dessen Monographie über *Robert Frost and New England* eine umfassende Beschreibung der Rezeptiongeschichte von Frost als neuengländischem Dichter enthält (3-39; 237-262).

werden ignoriert. (3.) Städte lassen sich nur schwer in den Mythos von Amerika als *nature's nation* integrieren. Schließlich bedient Frost (4.) in seinen Gedichten, in denen sich häufig ein Einzelner gegenüber der Natur ("One Step Backward Taken," "An Old Man's Winter Night"), gegenüber der Gesellschaft ("Good Hours") oder auch gegenüber Gott ("Once By the Pacific," "Design") zu verorten sucht, den Pionier-Mythos ("The Road Not Taken"), auch wenn ein zweiter Blick zeigt, daß der einzelne alleine verloren ist ("The Tuft of Flowers").

Viele Leser meinen, in den von Frost beschriebenen Landschaften und Menschen die als "typisch" akzeptierten kulturellen Merkmale Neuenglands wiederzuerkennen, wobei die Bewertung der Region durch Autor oder Leser für die Verfestigung kultureller Symbole letztlich nicht entscheidend ist. Beispielsweise waren sowohl die Frau des Verlegers Henry Holt⁵⁶⁹ als auch die Dichterin Amy Lowell überzeugt, in den Frostschen Gedichten die typischen Bewohner New Hampshires erkennen zu können, letztere jedoch mit einem Schaudern, denn es waren diese Menschen, deretwegen sie den Staat verlassen hatte. Frost selbst protestierte zwar gegen diese negative Sicht seiner Landsleute,⁵⁷⁰ räumte jedoch ein, daß es ihm als regionalem Dichter in erster Linie darum ginge, überhaupt eine Reaktion zu provozieren – die sowohl positiv als auch negativ sein könne:

[T]o hit people where they live, with a phrase – make them respond – make them murmur – assent or dissent – make them smile with corroboration or objection. Examine the people you are with and see whether you know where they live – whether you are touching them where they live.⁵⁷¹

Schon früh hatte sich Frost selbst mit Buchtiteln wie *North of Boston* (1914) oder *New Hampshire* (1923) eindeutig in Neuengland verortet und wiederholt auf seine enge Verbundenheit mit den neuengländischen Landschaften verwiesen.⁵⁷² Nur

⁵⁶⁹ "My mother knows the people about here [i.e. Vermont] better than I do, & [sic] she finds many similar to them in your verses: certainly you have New England in them!" (Holt in Frost, *Selected Letters* (1914) 131).

⁵⁷⁰ Frost, "On Emerson" (1959), *Collected Poems* 861.

⁵⁷¹ Frost, "Lecture" (1920), *Collected Prose* 155.

⁵⁷² So behauptet er z.B. 1938 in einem Brief an den Herausgeber des Buches *New Hampshire: A Guide*, daß alle in *North of Boston* erwähnten Personen aus New Hampshire stammten: "Not a poem, I believe, in all my six books [...], but has something in it of New Hampshire. Nearly half my poems must actually have been written in New Hampshire. Every single person in my 'North of Boston' was friend or acquaintance of mine in New Hampshire. [...] it has been New Hampshire, New Hampshire with me all the way. You will find my poems show it, I think" (Frost (1938), *Collected Prose* 183). Lawrence Thompson weist in den von ihm zusammengestellten *Selected Letters* darauf hin, daß Frost in dem besagten Brief ein Bild von sich konstruiert und zu diesem Zweck zuweilen "leicht fiktive" Informationen verwendet: "[T]he poem entitled 'A Servant

wenig später aber fürchtet er, von der Rolle als "Dichter Neuenglands" zu sehr eingeengt zu werden, und fragt sich, ob er jemals über etwas anderes als New England schreiben dürfe,⁵⁷³ wobei er, Eliot nicht unähnlich, die vielen Orte, an denen er gelebt hatte, aufzählt:

Doesn't the wonder grow that I have never written anything or as you say never published anything except about New England farms when you consider the jumble I am? Mother, Scotch immigrant. Father [sic] oldest New England stock unmixed. Ten years in West. Thirty years in East. Three years in England. Not less than six months in any of these: San Francisco, New York, Boston, Cambridge, Lawrence, London. Lived in Maine, N.H., Vt., Mass. Twenty five years in cities, nine in villages, nine on farms. Saw the South on foot. Dartmouth, Harvard two years.⁵⁷⁴

Rastlosigkeit und den damit verbundenen Mut, immer wieder einen neuen Anfang zu wagen, interpretiert Frost als typisch amerikanische Eigenschaft und betrachtet die Region Neuengland, deren Geschichte seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zunehmend als nationale Geschichte konstruiert wurde,⁵⁷⁵ bereits 1937 als Keimzelle und Teil der kulturellen und politischen Nation Amerika:

And so any of us are not New Englanders particularly; any writers we were, any statesmen we were, were to be Americans, United States statesmen, United States writers.⁵⁷⁶

to Servants' in *North of Boston* is a dramatic portrait of a Vermonter who lived on the northern shore of Willoughby Lake" (Thompson in Frost, *Selected Letters* 454). In einem Interview aus dem Jahr 1941 sagt Frost, daß alles, was er je geschrieben habe, seinen Ursprung in den Menschen und Dingen in Derry, NH, und Lawrence, MA, habe (RF in Lathem, *Interviews* 109), und 1947 schreibt er in einem von ihm selbst verfassten Vorwort zu *A Masque of Mercy*: "Robert Frost seems fated to keep on till he has pretty well covered New England" (*Collected Prose* 216).

⁵⁷³ Vor seiner Rückkehr nach Amerika schreibt er in einem Brief: "Next thing you know I shall be reversing my machinery and writing of England from America. What would my friends all say to that? Shall I be allowed to write of anything but New England the rest of my life?" (Frost (1915) *Selected Letters* 183). Besonders eine Rezension Amy Lowells geht ihm nicht aus dem Kopf, in der diese seine Dichtung sowohl thematisch als auch formal als reines Produkt New Englands beschreibt: "Mr. Frost is only expatriated in a physical sense. Living in England he is, nevertheless, saturated with New England. For not only is his work New England in subject, it is so in technique" (Lowell 1915, zit. in Wagner 18). Frost bezieht sich in seinem Brief an Untermeyer auf diese Rezension und klagt: "[W]hatever else I write or may have been writing for the last twenty-five years to disprove Amy's theory that I never got anything except out of the soil of New England, [...]" (Frost, *Selected Letters* 221).

⁵⁷⁴ Frost (1917) *Selected Letters* 226. 1942 schreibt Frost im Vorwort zu einer Auswahl seiner Gedichte: "To show that there was no rule of place laid down, I may point to two or three poems reminiscent of my ten years as a child in San Francisco and a few others actually written in California at the time of the Olympic games. More than a few were written in Beaconsfield and in Ryton, England, where I farmed, or rather gardened in a very small way from 1912 to 1915. My first two books were published in England by the Scotch and English, to whom I am under obligations for life for my start in life. This too was as it happened. I had on hand when I visited England the material of those two books and more than half of another." (Frost, (1942) *Collected Poems* 783).

⁵⁷⁵ Hebel, "Forefathers" 41.

⁵⁷⁶ Frost, "What Became of New England?" (1937), *Collected Poems* 757.

Den amerikanischen *e pluribus unum* Gedanken, der in diesem Zitat zum Ausdruck kommt, erweitert Frost sogleich um ein Vielfaches, wenn er auf den Klappentext von *Mountain Interval* schreibt: "I talk about the whole world in terms of New England."⁵⁷⁷ Da das Universum als Ganzes unfassbar ist, fordert Frost den Dichter auf, an die Erfahrungswelt des Lesers – und die sei nun einmal regional oder 'provinziell' – anzuknüpfen und veranschaulicht seine Überlegungen mit einem Vergleich: "You can't be universal without being provincial, can you? It's like to embrace the wind."⁵⁷⁸ Da jeder Mensch aus Erfahrung weiß, daß es unmöglich ist, den Wind zu umarmen, macht die Analogie den abstrakten Gedanken unmittelbar erfassbar. Das Material der unmittelbaren Umgebung ist somit bestens oder sogar am besten geeignet, um dem Leser komplexe oder abstrakte Gedanken zu vermitteln, und wird von Frost synekdochisch verwendet, um über die ganze Welt zu sprechen:

Die Methode, auf schon Bekanntes zurückzugreifen, um dem Leser oder Zuhörer durch die Analogie Neues und vormals Unbekanntes näherzubringen, wendet Frost auch an, wenn er 1959 erläutert, was einen *Regionalisten* ausmacht: Da Frost davon ausgeht, daß jeder englischsprachig aufgewachsenen Person die *Mother Goose* Reime vertraut sind, bezieht er sich auf einen dieser Kinderreime, der eine Katze beschreibt, die zur Krönung der Königin nach London gefahren ist und dort nicht etwa der Königin zujubelt, sondern – wie im heimatlichen Nashville – eine Maus unter den Stuhl jagt: "That's what makes regionalists, you see. You could stay right at home and see it all."⁵⁷⁹ Die Katze bleibt auch in London eine Katze, so wie der Mensch auf der ganzen Welt ein Mensch ist.

Robert Frost: "The Road Not Taken"

"The Road Not Taken" ist eines der Gedichte, in denen Frost mit Hilfe einer realistisch anmutenden regionalen Szene universal gültige Überlegungen anspricht, weshalb John C. Kemp es in seiner Monographie über Frost und Neuengland es als eines der besten Neuengland-Gedichte Frosts ansieht, obwohl Frost die Idee für das Gedicht, wie auch schon bei "Mending Wall," vermutlich in

⁵⁷⁷ Frost, zit. in Cramer 64.

⁵⁷⁸ Frost, *Interviews* 19.

⁵⁷⁹ Frost, "On Emerson" (1959), *Collected Poems* 859.

England kam.⁵⁸⁰ "The Road Not Taken" entsteht, als sich Frost, der die Arbeit an dem Gedicht 1914 in England begann und 1915 in Amerika beendete, so wie Eliot beim Verfassen des "Waste Land" an einem Scheideweg befand. Bis heute wird diskutiert, ob der Sprecher Frost selbst oder sein Freund Edward Thomas ist, mit dem der Dichter lange Spaziergänge durch Gloucestershire gemacht hatte. Bemüht, Frost die Schönheiten der englischen Landschaft näherzubringen, hatte Thomas häufig mit dem eingeschlagenen Weg gehadert, "sighing over what they could have seen if they had chosen a better route."⁵⁸¹ Doch ganz gleich, ob man den tatsächlichen Ort wiedererkennen kann und wer auch immer das Vorbild für den Protagonisten gewesen sein mag, für das Verständnis des Gedichts ist die Kenntnis des tatsächlichen Ortes nicht notwendig, da sich Bedeutung erst erschließt, wenn das Bild als repräsentative Synekdoche erkannt und interpretiert wird, in dem Moment, in dem "das Spezifische in das Allgemeine und das Räumliche in die Zeitlosigkeit mündet."⁵⁸² Wie bei den *New Regionalists* ist nicht mehr der tatsächlich bewohnte geographische Raum als Ort des Geschehens, sondern vielmehr die anhand dieses Bildes vermittelten Werte und Einstellungen von Bedeutung. Denn in "The Road Not Taken" geht es um Entscheidungen, die jeder Mensch täglich fällt und die er im nachhinein rationalisiert – es geht also um nicht weniger als (1.) die Frage nach der Wahrheit (2.) aufgrund von selektivem Erinnern konstruierte Identität und (3.) die Konstruktion von Geschichte. Daß das Gedicht bereitwillig als neuengländisches Gedicht gelesen wurde, erlaubt Rückschlüsse auf das Bild, das die Bewohner Neuenglands von ihrer Region pflegen.

Und so belegt bereits die Rezeptionsgeschichte des Gedichts, wie erfolgreich Robert Frost in "The Road Not Taken" die zunächst idyllisch anmutende Szene als Grundanalogie verwendet, um eine ernüchternde Wahrheit über das menschliche Selbst offenzulegen. Denn wie der Sprecher nehmen Leser häufig nur die Details wahr, welche ihre Interpretationen der Welt bestätigen. Anders als der Sprecher aber sind sie sich dessen nicht unbedingt bewußt: Ansonsten würden die Schlußzeilen des Gedichts (Z. 18-20: "Two roads diverged

⁵⁸⁰ Cramer 44. Elizabeth Shepley Sergeant macht eine mögliche Vorlage für "The Road Not Taken" in einem Brief Frosts aus, den dieser 1912 an Susan Hayes Ward schrieb (*Trial* 87-8).

⁵⁸¹ Frost, *Selected Letters* xiv.

⁵⁸² R. Cook, "Frost on Frost" 65; vgl. auch Marcus 16.

in a wood, and I – / I took the one less traveled by, / And that has made all the difference") nicht so häufig aus dem Zusammenhang zitiert und als Aufforderung verstanden, nicht den bequemen breiten, sondern den steinigen Pfad, der letztlich zum Himmelreich führen wird, zu wählen. In einer Nation, in deren Ideologie dem Individualismus eine besondere Bedeutung zukommt, wird diese einsame Entscheidung für den richtigen Weg als moralischer Sieg gewertet und "The Road Not Taken" als Metapher für den Sonderweg gelesen, den Frost als Dichter⁵⁸³ oder Amerika als Nation einschlägt.⁵⁸⁴ Ein zweiter Blick zeigt jedoch, daß der Sprecher sich einer Illusion hingibt, wenn er in Zeile 19 den von ihm eingeschlagenen Weg als den weniger befahrenen bezeichnet. Zuvor hatte er nämlich mit großer Sorgfalt und Ausgewogenheit beschrieben, daß es keine Anzeichen dafür gab, daß einer der beiden Wege mehr benutzt würde als der andere:

Then took the other, as just as fair,
And having perhaps the better claim,
Because it was grassy and wanted wear;
Though as for that the passing there
Had worn them really about the same,

And both that morning equally lay
In leaves no step had trodden black.

(Z. 6-12)

Beide Wege sind gleichermaßen ausgetreten und liegen an besagtem Morgen unberührt vor dem Sprecher. Andere mögen dieselbe Richtung eingeschlagen haben (sonst gäbe es keinen Weg), doch dieser Gang an diesem Tag in diesem Moment gehört nur ihm allein. Wie immer er sich entscheidet, es ist sein persönlicher Weg, auf dem zuvor noch kein anderer Mensch gegangen ist. Der Sprecher ist sich der Tatsache bewußt, daß die einmal gefällte Entscheidung seinen weiteren Lebensweg bestimmen wird (Z. 20) und gibt sich nicht der Illusion hin, diese Entscheidung jemals wiederholen zu können: "Oh, I kept the first for another day! / Yet knowing how way leads on to way, / I doubted if I should ever come back" (Z. 13-15). Selbst wenn er eines Tages zurückkehrte, so wäre doch dieser spezielle Moment unwiederbringlich verloren. Sein Leben hätte sich anders weiterentwickelt, und er würde nun mit dem Wissen um den einen

⁵⁸³ Vgl. Kemp 221.

⁵⁸⁴ Vgl. auch Kemp 220: "[T]he poem has often been taken as a credo of the independent Yankee who takes the 'less traveled' road because he knows it makes 'all the difference.'"

Weg den anderen einschlagen – den er vor dem Hintergrund vergangener Erfahrungen anders bewerten müßte. All dies weiß der Sprecher und antizipiert und akzeptiert dennoch, daß er die am heutigen Tage gefällte Entscheidung in ferner Zukunft (Z. 17: "Somewhere ages and ages hence") wahrheitswidrig so darstellen wird, als ob er selbst und nicht nur der Zufall, das Schicksal oder Gott seinen weiteren Lebensweg bestimmt hätte. Nach dem Seufzer in Zeile 16 befragt, antwortete Frost, daß die Interpretation des Gedichts davon abhinge, wie man den Seufzer lese: "[T]he tone of that is absolutely saving."⁵⁸⁵ So ließe sich der Seufzer als Seufzer des Bedauerns darüber lesen, daß immer dann, wenn wir durch eine Tür schreiten, sich andere Türen für immer schließen. Der Grundton von "The Road Not Taken" legt jedoch eine positivere Deutung nahe, denn aus der Art und Weise, wie der Sprecher die Szene vor dem Leser ausbreitet und fast spielerisch das menschliche Bemühen um Kontrolle der Vergangenheit thematisiert, spricht keine Trauer um verpasste Gelegenheiten, sondern ruhige Akzeptanz der einmal gefällten Entscheidung samt ihrer im Nachhinein konstruierten Legitimation. Damit legitimiert "The Road Not Taken" auch Frosts Interpretationen seiner eigenen Vergangenheit, die Lawrance Thompson in seiner Biographie Frosts als Lebenslügen entlarven möchte.

5.3. Region und Nation bei Eliot

Im Jahre 1934 spricht sich Eliot in *After Strange Gods* gegen die Veränderungen innerhalb der amerikanischen Gesellschaft aus, die durch wachsende Urbanisierung, Industrialisierung und die um die Jahrhundertwende neu ins Land gekommenen Immigranten ausgelöst wurden, lehnt diese als nicht zur "einheimischen Kultur" gehörend ab⁵⁸⁶ und beglückwünscht seine Zuhörer an der Universität von Virginia zu der Chance, eher als Neuengland eine "ursprüngliche Kultur wiedereinrichten" zu können, da sie in ausreichender Entfernung zu New York City in einer Region lebten, die weder besonders industrialisiert noch von "fremden Völkern überschwemmt" sei und darüber hinaus auch noch "guten Boden" habe:

⁵⁸⁵ Frost in Smythe, *Living Voice* 112.

⁵⁸⁶ Eliot, *After Strange Gods* 16.

I think that the chances for the re-establishment of a native culture are perhaps better here than in New England. You are farther away from New York; you have been less industrialised and less invaded by foreign races; and you have a more opulent soil.⁵⁸⁷

Auf den ersten Blick scheint Eliot damit viele Ansichten regionaler Dichter seiner Zeit zu teilen. Nicht nur, daß er Literatur schätzt, die das Lokale mit "unbewußter Universalität" zu verknüpfen versteht und "provinzielle" Literatur ablehnt, er äußert auch Sympathien für das Manifest *I'll Take My Stand* der *Southern Regionalists*, preist Virginia dafür, daß es – anders als Neuengland – noch eine eigenständige Kultur besitze⁵⁸⁸ und beklagt die durch Urbanisierung und Industrialisierung im Lande hervorgerufene Monotonie.⁵⁸⁹ Was aber noch viel wesentlicher ist: um das Nationale zu beschreiben, greift Eliot stets auf das Regionale zurück. So räumt er in *Notes Towards the Definition of Culture* ein, daß eine nationale Kultur nur gedeihen könne, wenn sie sich aus unendlich vielen lokalen Kulturen zusammensetze, die wiederum aus noch kleineren lokalen Kulturen bestünden, die sich untereinander und damit auch das Ganze, die Nation, befruchten.⁵⁹⁰ Zugleich ist er ebenso von der Notwendigkeit überzeugt, daß die Region als eigenständige Einheit aus sich selbst heraus und für sich selbst existieren müsse, weswegen Eliots Position eher als *sectionalism* bezeichnet werden kann, den Howard Mumford schon 1938 wie folgt von *regionalism* unterscheidet:

Whereas sectionalism is based on the assumption that each area is or may become a unity within itself, the concept of regionalism is based on the belief that unity exists only in the nation of which the regions are subareas. Whereas the section exists in and for itself, the region exists for both itself and the nation.⁵⁹¹

Auch 1953 weicht Eliot auf sub- oder transnationale Einheiten aus, um das Nationale der amerikanischen Literatur zu bestimmen, und versucht am Beispiel der drei Autoren Poe, Whitman und Twain, die er als "landmarks [...] for the

⁵⁸⁷ Eliot, *After Strange Gods* 16-17.

⁵⁸⁸ "[T]o cross into Virginia is as definite an experience as to cross from England to Wales, almost as definite as to cross the English channel" (Eliot, *After Strange Gods* 16). Wieder einmal zeigt sich, daß auch für Eliot Identität aus dem Unterschied entsteht.

⁵⁸⁹ Eliot, *After Strange Gods* 16.

⁵⁹⁰ "For a national culture, if it is to flourish, should be a constellation of cultures, the constituents of which, benefiting each other, benefit the whole" (Eliot, *Notes* 58). "[F]inding a national culture to be the resultant of an indefinite number of local cultures which, when themselves analysed, are composed of still smaller cultures" (Eliot, *Notes* 60). Kleinste kulturelle Einheit ist dabei immer das Individuum, das den Instinkt eines jeden Lebewesens besitze, seine eigene Identität zu wahren und zu verteidigen (Eliot, *Notes* 55).

⁵⁹¹ Zit. in Hönnighausen 358.

identification of American literature" bezeichnet,⁵⁹² zu einer gültigen Definition der amerikanischen Literatur zu gelangen:

Here we arrive at two characteristics which I think must be found together, in any author whom I should single out as one of the landmarks of a national literature: the strong local flavour combined with unconscious universality.⁵⁹³

Da die Nation Amerika, wie bereits erläutert, an Eliots Maßstäben gemessen, nicht über eine nationale Kultur verfügt, sieht Eliot diejenigen Autoren als Repräsentanten der Nation an, deren Werk fest im Lokalen verankert ist und dennoch universale Themen anspricht. Da ihm selbst die von ihm gepriesene Verwurzelung fehlt, betont Eliot wie ein Regionalist die Notwendigkeit, "lokale Loyalitäten" zu haben,⁵⁹⁴ und kritisiert den "crippling effect upon men of letters, of not having been born and brought up in an environment of a living and central tradition."⁵⁹⁵ Wie Frost ist er überzeugt, daß nur die genaue Kenntnis einer bestimmten Region den Dichter dazu befähigt, den Ort nicht nur als malerischen Hintergrund mit Lokalkolorit zu verwenden, sondern sinnvoll in das literarische Werk zu integrieren:

There are, perhaps, only two ways in which a writer can acquire the understanding of environment which he can later turn to account: by having spent his childhood in that environment – that is, living in it at a period of life in which one experiences much more than one is aware of; and by having had to struggle for a livelihood in that environment – a livelihood bearing no direct relation to any intention of writing about it, of *using* it as literary material.⁵⁹⁶

Die in Eliots Dichtung als literarisches Material verwendeten Orte sind Eliot seit seiner Kindheit oder durch sein Berufsleben vertraut: Seine Dichtung schildert den Mississippi oder die Küste Neuenglands, wo die Eliots Sommer verbrachten und Eliot an der Harvard Universität studierte, und London, wo Eliot als Lehrer, Dozent, Bankangestellter und Verleger arbeitete, und vermittelt damit dem Leser

⁵⁹² Eliot relativiert die Auswahl der drei Autoren sogleich, wenn er hinzufügt, daß er es für "Unsinn" halte, im Werk der drei Autoren allen gemeinsame amerikanische Charakteristika ausmachen zu wollen: "I must hasten to explain what I do *not* mean. I do not imply that these writers are necessarily greater than others whom I have mentioned or could mention. Nor am I suggesting that these three men were individually 'more American' than others. Nor am I suggesting that American literature to-day *derives* from these three. Nor am I assuming that from a study of these three writers one could arrive at a formula of Americanism in literature. What their common American characteristics may be, is something I should consider it folly to attempt to define; and in seeking for their common qualities, one might easily overlook the essence of each. I wish to emphasise the point that I am not concerned, in making such a selection, with questions of *influence*" (Eliot, *American Literature* 15).

⁵⁹³ Eliot, *American Literature* 17.

⁵⁹⁴ Eliot, *Notes* 52.

⁵⁹⁵ Eliot, *After Strange Gods* 53.

⁵⁹⁶ Eliot, Introduction *Huckleberry Finn* 334.

das Gefühl, selbst am Ufer des Atlantiks ("The Dry Salvages") oder im Londoner Berufsgetümmel ("The Waste Land") zu stehen. Den "wahren" Regionalisten fordert Eliot auf, den "absoluten Wert" einer Region, d.h. deren charakteristische Kultur zu erkennen und darzustellen,⁵⁹⁷ um "eine zeitgemäße Kultur aus alten Wurzeln wachsen zu lassen."⁵⁹⁸ Ein Satz, der viel über Eliots Auffassung von Region verrät, die er ähnlich wie die Vertreter des "Neuen" Regionalismus über ihre Kultur definiert. Die Wurzelmetapher belegt erneut, daß Eliot die Kultur einer Gesellschaft als nicht zu erzwingende, natürliche Entwicklung begreift. Den Regionalisten fordert Eliot auf, sich dieser Wurzeln und damit seiner Vergangenheit bewußt zu werden, um aus ihr heraus eine neue, zeitgemäße Kultur wie eine Pflanze wachsen zu lassen. Den Versuch, alten Traditionen nachzuhängen oder diese gar wieder einführen zu wollen, lehnt Eliot dagegen als "sentimental" ab.⁵⁹⁹

Ob Stadt- oder Naturlandschaften – die von Eliot in seiner Dichtung dargestellten Orte sind *objective correlative* und nicht nur Illustration: Am Beispiel von "Prufrock" und "Waste Land" wurde bereits gezeigt, wie Eliot genau beobachtete Einzelbilder einsetzt, um die Misere des entwurzelten modernen Menschen zu veranschaulichen, der das Leben nur noch als "Haufen zerbrochener Bilder" wahrnimmt, da er die Fragmente nicht wieder zu einem Ganzen zusammenzufügen vermag und "nichts mit Nichts verbinden kann."⁶⁰⁰ Indem Eliot detaillierte Beschreibungen seiner unmittelbaren Umgebung scheinbar unverbunden neben Bilder stellt, die er der Mythologie oder der Literatur entnimmt, macht er es, anders als Frost, dem Leser unmöglich, sich mit der Schönheit der Beschreibung oder der Freude über das Wiedererkennen eines bestimmten Ortes⁶⁰¹ zu begnügen oder gar ein idealisiertes Bild der Realität als kulturelle Identifikationsmöglichkeit anzusehen. Statt dessen zwingt er den Leser, das Gelesene zu reflektieren. Dadurch vermeidet Eliot jede sentimentale Verklärung der Vergangenheit und hält mit seinen von einsamen Menschen bevölkerten trostlosen Stadtlandschaften der amerikanischen Gesellschaft einen

⁵⁹⁷ Eliot, *Notes* 54.

⁵⁹⁸ Eliot, *Notes* 53.

⁵⁹⁹ Eliot, *After Strange Gods* 19.

⁶⁰⁰ Eliot, "The Waste Land" (Z. 22; 301f).

⁶⁰¹ Vgl. Eliot, *American Literature* 17-18 und Kapitel 2.5.2. dieser Arbeit. Die Regionalisten der 1920er Jahre waren überzeugt, daß alle Städte gleich aussähen: "New York knows more of Paris and London than it does of the Middle West" (Carey McWilliams, zit. in Dorman 117).

Spiegel vor, in dem sich viele seiner Zeitgenossen wiedererkennen – nicht ohne damit ein neues Stereotyp zu entwerfen: das des einsamen, unverstandenen Menschen, verloren in der Anonymität der Großstadt.

"I am afraid no scenery except the Mississippi, the prairie and the North East Coast has ever made much impression on me," behauptet Eliot 1930 in einem Brief an E. McKnight Kauffer.⁶⁰² Ein solches Bekenntnis zu distinkten ländlichen amerikanischen Regionen überrascht bei einem Dichter, dessen Stadtdarstellungen oft als einzig angemessener Ausdruck für die Verlorenheit des modernen Menschen gelesen werden und den die Literaturkritik weniger als Repräsentanten einer bestimmten Region, sondern eher als Sprecher des zu Beginn des 20. Jahrhunderts die intellektuelle Szene beherrschenden Zeitgeistes gelesen hat.

Als Eliot in seiner späteren Dichtung Bilder verwendet, die nicht mehr anonymisierte und anonymisierende Großstädte, sondern eindeutig zu identifizierende Naturlandschaften zeigen, rückt damit auch seine "amerikanische" Identität in den Blickpunkt. Denn ebenso wie Eliot die Autoren Poe, Whitman und Twain als Meilensteine einer amerikanischen Literatur ansieht, werden auch seine Beschreibungen des Mississippi und der neuengländischen Küste in "The Dry Salvages" zum Anlaß genommen, ihn als "amerikanischen" – und nicht etwa als "Dichter des Mittleren Westens" – zu lesen.⁶⁰³ Damit macht sich die Literaturkritik nicht nur Eliots eigene Argumentation zunutze, sondern greift auch den Gedankengang der Regionalisten auf, welche ebenfalls die Darstellung einer Region als Konkretisierung der abstrakten amerikanischen Nation begreifen. Eliots Forderung, daß ein nationaler Dichter im Regionalen das Universale ausdrücken müsse, ohne dabei provinziell zu werden,⁶⁰⁴ verlangen auch Regionalisten von ihrer Dichtung, die den positiv konnotierten "lokalen Sinn" von der negativ konnotierten "Provinzialität" abgrenzen:

By 'provincial' I mean [...] a distortion of values, the exclusion of some, the exaggeration of others, which springs, not from lack of wide geographical perambulation, but from applying standards acquired within a limited area, to the

⁶⁰² Eliot, "To E. McKnight Kauffer" 211.

⁶⁰³ Vgl. z.B. Jarman 21-3; Sigg, "Product" 28, L. Gordon, "American Eliot." Da "Burnt Norton," "East Coker" und das letzte Quartett, "Little Gidding," englische Orte beschreibt, bezieht sich indes auch Steve Ellis in *The English Eliot* auf die *Four Quartets*.

⁶⁰⁴ Hönnighausen 358: "[R]egionalist art is not limited to the provincial in the narrow sense but seeks to express in the regional the universal."

whole of human experience; which confounds the contingent with the essential, the ephemeral with the permanent.⁶⁰⁵

Während Frost die Begriffe "local" und "provincial" synonym verwendet und davon überzeugt ist, daß sich die Gesamtheit der menschlichen Erfahrungen im unmittelbaren Umfeld des Dichters finden lassen, befürchtet Eliot, daß regionale Dichtung "provinziell" würde, wenn regionale Dichter ihre in einem übersichtlichen Raum entwickelten Maßstäbe unkritisch auf die Welt übertragen und damit eine verengte Sichtweise für allgemein gültig erklären. Aus diesem Grund spricht Eliot der Dichtung Robert Frosts zunächst die Eigenschaft ab, ein typischer Vertreter amerikanischer Literatur zu sein, da er in ihm "einen der letzten der reinen Neuengländer," und damit den Dichter einer Region sieht, die für Eliot mehr englische als amerikanische Züge trägt.⁶⁰⁶ Anlässlich eines Banketts zu Ehren Frosts im Juni 1957 gesteht Eliot Frost allerdings die Universalität zu, die er ihm zuvor absprach, um ihn daraufhin als einen der herausragendsten anglo-amerikanischen Dichter seiner Zeit zu bezeichnen:

Mr. Frost is [...] perhaps, the most eminent, the most distinguished, I must call it, Anglo-American poet now living. [...] There is another kind [of local feeling] which can go with universality: the relation of Dante to Florence, of Shakespeare to Warwickshire, of Goethe to the Rhineland, the relation of Robert Frost to New England. He has that universality.⁶⁰⁷

T.S. Eliot: "The Dry Salvages"

Gut zwei Jahre später wird Eliot im Oktober 1959 von der *American Academy of Arts and Sciences* die *Emerson-Thoreau Medal* verliehen. In seiner Dankesrede vergleicht sich Eliot mit Frost und ruft seinen Zuhörern in Erinnerung, daß es amerikanische Landschaften seien, die seine Kindheitserinnerungen ausmachten:

My urban imagery was that of St. Louis, upon which that of Paris and London have been superimposed. It was also, however, the Mississippi, as it passes between St. Louis and East St. Louis in Illinois: The Mississippi was the most powerful feature of Nature in that environment. My country landscape, on the other hand, is that of New England, of coastal New England, and New England from June to October. [...] I am not maintaining that early impressions are the only ones that count. Far from it: later impressions come to cover them, and to fuse, in some sort, with them. English landscape has come to be as significant for me, and as emotionally charged, as New England landscape. I do believe, however, that the impressions made by English landscape are different from those made upon poets for whom it has been the environment of their childhood. [...] I hope that my

⁶⁰⁵ Eliot, "Classic" (1944) 69.

⁶⁰⁶ Eliot, *American Literature* 14.

⁶⁰⁷ Eliot, zit. in Quinn, *Robert Frost Encyclopedia* 92.

words will shed some light on the poem I am about to read, and also substantiate, to some degree, my claim to being, among other things, a New England poet.⁶⁰⁸

Das Gedicht, das Eliot vortragen wird, ist "The Dry Salvages," das dritte der insgesamt über einen Zeitraum von sieben Jahren (1935-1941) entstandenen *Four Quartets*,⁶⁰⁹ in denen sich Eliot höchst abstrakten universalen Wahrheiten⁶¹⁰ mit Hilfe tatsächlicher Landschaften anzunähern sucht; die wenig konkreten symbolischen Naturlandschaften der früheren Gedichte sind dabei Schilderungen tatsächlicher Orte gewichen.⁶¹¹ Genau wie Regionalisten und diejenigen Autoren, die seiner Meinung nach Meilensteine einer amerikanischen nationalen Literatur seien, kombiniert Eliot in "The Dry Salvages" "strong local flavour" mit "unconscious universality"⁶¹² und präsentiert sich damit nicht nur als neuengländischer, sondern auch als amerikanischer Dichter, denn er geht davon aus, daß das Werk eines Dichters nur dann "strong local flavour" atmen könne, wenn es auf den gesammelten sinnlichen Erfahrungen der ersten 21 Lebensjahre beruhe⁶¹³ – die Eliot, der erst mit 25 Jahren nach England ging, in Amerika verbrachte. Und so beschreibt Eliot in "The Dry Salvages" mit der Küstenlandschaft bei Cape Ann und dem Mississippi bei St. Louis tatsächlich erinnerte Orte.⁶¹⁴

Ein Epigraph belehrt den Leser, daß es sich bei den *Dry Salvages* um einen realen Ort handelt, nämlich um mehrere flache Steininseln vor der Küste von Cape Ann, Massachusetts:

⁶⁰⁸ Eliot, zit. in Hands, *Sources* 205.

⁶⁰⁹ Zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte siehe Moody, "Four Quartets" 142-3.

⁶¹⁰ A. David Moody beschreibt das Thema der *Four Quartets* wie folgt: "Getting the better of words is of the essence of *Four Quartets*. Its major design is to so use words as to make them mean what is beyond words; or, to put the same idea another way, to so transform the understanding of the world which is in its words that it will be perceived as the divine Word in action" ("*Four Quartets*" 147).

⁶¹¹ Vgl. Reibetanz 192: "In *Four Quartets*, the reality of the Word is actualized and experienced everywhere in time and in place. Symbolic landscapes give way for the most part to landscapes of actuality; for what is actual in time and place is now seen to be intersected with that timeless reality beyond. The divine Word is incarnated in time and place and known [...] through them; so, for those of us who are not saints, the life of the spirit can be grounded in moments of experience that realize a grace from above."

⁶¹² Eliot, *American Literature* 17.

⁶¹³ Eliot, "Review" 167.

⁶¹⁴ Vgl. Eliot: "The Mississippi and the Atlantic Ocean on the coast of New England, the two great natural forces which impressed my childhood imagination" ("From Mary to You", Address presented by T.S. Eliot to the Centennial Celebration & Dedication, Mary Institute, 11th November 1959, St. Louis, Missouri, zit. in Soldo 54).

(The Dry Salvages – presumably *les trois sauvages* – is a small group of rocks, with a beacon, off the N.E. coast of Cape Ann, Massachusetts. *Salvages* is pronounced to rhyme with *assuages*. Groaner: a whistling buoy.)

Da Eliot mit dieser Vorbemerkung auch dem Fremden Informationen gibt, die nur ein Einheimischer kennen kann, beraubt Eliot letzteren der Möglichkeit, im Erkennen des Ortes ein Gefühl der Zusammengehörigkeit zu empfinden. Damit nicht genug: er geht noch weiter, wenn er mit dem Einschub "presumably *les trois sauvages*" und der Ausspracheanweisung "*Salvages* is pronounced to rhyme with *assuages*" auch den mit der Örtlichkeit vertrauten Leser zwingt, über die Bedeutung der Steine nachzudenken und die vertraute Szene wie ein Fremder mit neuen Augen wahrzunehmen: Anders als *Salvages* bedeutet das französische Wort *sauvages* nämlich 'Wilde,' während *assuage* die Bedeutung 'erleichtern, lindern, beruhigen' hat. Als *les trois sauvages* stehen die Inseln für den Tod, denn sie sind wild, rauh und finster, und bei stürmischem Wetter eine Gefahr für die Seefahrer.⁶¹⁵ Mit der eigentlichen Bedeutung von *Salvage*, unterstützt durch das Verb *assuage*, weist Eliot gleichzeitig darauf hin, daß dieselben Inseln Rettung (Z. 122-3: "a seamarke / To lay a course by") und in der übertragenen Bedeutung auch Heilung und Linderung bedeuten können. Auch im folgenden spielt Eliot weiter mit den Erwartungen des Lesers, der, ausgehend vom Titel und dem Epigraphen nun eigentlich mit einer Küstenbeschreibung rechnet und statt dessen einem als "strong brown god" personifizierten Fluß begegnet:

I do not know much about gods; but I think that the river
Is a strong brown god – sullen, untamed and intractable,
Patient to some degree, at first recognized as a frontier;
Useful, untrustworthy, as a conveyor of commerce;
Then only a problem confronting the builder of bridges.
The problem once solved, the brown god is almost forgotten
By the dwellers in the cities [...]

(Z. 1-8)

An dieser Stelle ist geographisches und historisches Hintergrundwissen notwendig, um den Fluß zu erkennen, an dessen Ufern Eliot in St. Louis aufwuchs: Nördlich von St. Louis mündet der Missouri in den Mississippi und färbt den bis zu diesem Zeitpunkt klaren Fluß braun (Z. 2). Bis zum Kauf des Louisiana Territoriums im Jahre 1803 als Westgrenze anerkannt (Z. 3), wurde der Mississippi nach dem Kauf des Mississippi-Deltas zur Hauptverkehrsroute (Z. 4). Die 1874 eingeweihte Eads Bridge war zu diesem Zeitpunkt die größte Brücke,

⁶¹⁵ Hargrove 162-3.

die jemals gebaut worden war (Z. 5).⁶¹⁶ Alles hat somit den Anschein, als ob der amerikanische Traum in Erfüllung gegangen wäre: der Mensch hat die Natur bezwungen, die er nun getrost vergessen zu können glaubt (Z. 7-8). Doch es ist Hybris, anzunehmen, daß dieser Sieg von Dauer gewesen sein sollte:

[...] ever, however, implacable,
 Keeping his seasons and rages, destroyer, reminder
 Of what men choose to forget. Unhonoured, unpropitiated
 By the worshippers of the machine, but waiting, watching and waiting.
 (Z. 7-10)

Was eben noch Fortschritt und Zukunftsglauben signalisierte (Z. 10: "the worshippers of the machine"), wird nun als Götzendienst angesehen. Denn die Natur wird auf lange Sicht die Oberhand behalten: Während seiner Kindheit sollte Eliot mindestens drei größere Überschwemmungen erleben, die Häuser und Menschen mitrissen.

In den folgenden Zeilen, in denen der Fluß zum Symbol für das individuelle Leben wird, wechselt die Stimmung: Durch Vegetations-, Jahreszeiten- und Tageszeite-symbolik unterstrichen, begleitet der Rhythmus des Flusses zunächst das Kind (Z. 11: "the nursery bedroom"), dann den Jugendlichen (Z. 12: "rank ailanthus of the April dooryard"), den reifen Erwachsenen (Z. 13: "the smell of grapes on the autumn table") und schließlich den Greis (Z. 14: "evening circle in the winter gaslight"). Die stark rhythmisierte Passage erinnert an das Schlagen eines Herzens und unterstützt damit die Analogie auch lautmalerisch. Die genaue Kenntnis des Ortes erleichtert Eliot lediglich, den Ort besonders lebendig und eindringlich abzubilden, und es verleitet den Leser vielleicht, sich wie bei den Frostschen Gedichten mit der Oberfläche zufrieden zu geben, ein Ersatz für die Interpretation ist es jedoch nicht. Denn die von Eliot beschriebenen Orte müssen und sollten weiterhin als zentrale strukturgebende Metaphern und Symbole gelesen werden. Schließlich tritt Eliot mit seiner Beschreibung des Mississippi in die Fußstapfen Mark Twains, den Eliot aufgrund der Beschreibung des Mississippi in *The Adventures of Huckleberry Finn* als Meilenstein der amerikanischen Literatur ansieht,⁶¹⁷ da der Fluß, den Twain so lebendig schildert, laut Eliot zugleich den Verlauf der Reise und damit auch das Schicksal der Protagonisten und die Struktur des Romanes bestimme: Zusammen

⁶¹⁶ Vgl. Sigg, "Product" 23-5.

⁶¹⁷ Eliot, *American Literature* 16-17; Introduction *Huckleberry* 332-335.

mit der Strömung des Flusses steigere sich die Geschwindigkeit, mit der die Handlung voranschreitet; die archetypischen Symbole für das Leben, Reise und Fluß, würden in dem Maße, in dem sich Twains genaue Kenntnis des Mississippi in Bildersprache widerspiegeln, für den Leser nicht nur sichtbar, sondern zu einem erfahrbaren lebendigen Wesen.⁶¹⁸ Die Tatsache allerdings, daß Eliot an eben jenen Ufern des Mississippi aufgewachsen ist und in dem von Twain so anschaulich beschriebenen Fluß den Fluß seiner Kindheit wiedererkennt,⁶¹⁹ färbt Twains Schilderungen für Eliot vermutlich mit demselben "nostalgischen Charme," dem anheim zu fallen Eliot den Anhängern der Frostschen Dichtung vorwirft, und den er in "The Dry Salvages" durch das Verfremden des Ortes zu vermeiden sucht. Vielleicht ist dies der Grund dafür, daß Eliot eine "objektive" Bewertung eines Dichters nur von außen für möglich hält und davon ausgeht, daß man den "wahren" nationalen Autor nur am Bekanntheitsgrad außerhalb der Grenzen des eigenen Landes erkennen könne. Denn erst, wenn nicht nur die Nachbarn, sondern auch fremde Leser im Werk eines Dichters sowohl sich selbst als auch den anderen erkennen, könne das Werk zugleich lokal und universal – und damit ein nationaler Meilenstein ("landmark") – sein.⁶²⁰

In der auf die Beschreibung des Mississippi folgenden Passage greift Eliot nicht mehr auf regionale oder nationale Schlüsselereignisse zurück, sondern läßt den Leser die Küste mit allen Sinnen erfahren:

The sea is the land's edge also, the granite
 Into which it reaches, the beaches where it tosses
 Its hints of earlier and other creation:
 The starfish, the horseshoe crab, the whale's backbone;
 The pools where it offers to our curiosity
 The more delicate algae and the sea anemone.
 It tossed up our losses, the torn seine,
 The shattered lobsterpot, the broken oar
 And the gear of foreign dead men. The sea has many voices,
 Many gods and many voices.
 The salt is on the briar rose,
 The fog is in the fir trees.
 The sea howl
 And the sea yelp, are different voices
 Often together heard: the whine in the rigging,
 The menace and caress of wave that breaks on water,
 The distant roar in the granite teeth,
 And the wailing warning from the approaching headland
 Are all sea voices, and the heaving groaner
 Rounded homewards, and the seagull:

⁶¹⁸ Eliot, Introduction *Huckleberry* 333.

⁶¹⁹ Eliot, Introduction *Huckleberry* 332-3.

⁶²⁰ Eliot, *American Literature*.

And under the oppression of the silent fog
The tolling bell

(Z. 16-37)

Die visuellen Bildern (Z. 16-27), werden in den Zeilen 28-36 durch den Klang der typischen Seegeräusche intensiviert, wobei lautmalerische Sequenzen ("howl", "yelp", "whine") und Wiederholungsstrukturen die Wucht der Wellen unmittelbar erfahren lassen, so daß der Leser sich die Szene bis in alle Einzelheiten hinein vergegenwärtigen und die ihr innewohnende Stimmung nachempfinden kann.

Obwohl Eliot in "The Dry Salvages" teilweise sehr abstrakte Aussagen macht, sind diese häufig leichter zu verstehen als in "The Waste Land," da er vor allem Archetypen einsetzt, die dem Leser einen Anhaltspunkt für eine schlüssige Interpretation liefern: So symbolisiert die personifizierte See den Ursprung (Z. 17-8: "where it tosses / Its hints of earlier and other creation") und das Ende (22-4: "it tosses up our losses [...]") des individuellen Lebens und zugleich die Unendlichkeit der Zeit: "And the ground swell, that is and was from the beginning" (Z. 46). Die das Verstreichen der Zeit anzeigende von der Strömung leicht bewegte Glocke kann vom Menschen nur wahrgenommen werden, wenn die Wasseroberfläche ruhig ist. Zunächst nur leise, "under the oppression of the silent fog" (Z. 35), werden wir ihrer nur in der Stunde unseres Todes (auf den die wachliegenden, sich um ihre Männer sorgenden Frauen hindeuten) gegenwärtig, oder in besonderen Momenten, "when time stops and time is never ending" (Z. 46). Diesen Moment, "the point of intersection of the timeless / With time" (Z. 203-4), versucht Eliot im fünften Teil der "Dry Salvages" mit Hilfe von positiv konnotierten Bildern in Worte zu fassen: der "shaft of sunlight" (Z. 210), die "music heard so deeply / That it is not heard at all" (Z. 213-4) oder auch der "waterfall" (Z. 212) symbolisieren den Moment der spirituellen Erfahrung, in dem der Mensch das wirklich Wichtige erkennt und Zeit und Zeitlosigkeit eins sind.

6. Vergleichende Zusammenfassung

Ausgangspunkt meiner Arbeit war die Feststellung, daß amerikanische Literatur seit der Unabhängigkeitserklärung maßgeblich an der Konstruktion einer nationalen Identität beteiligt war. In Krisenzeiten – und als solche wurde die Jahrhundertwende wahrgenommen – kommt es zu Neudefinitionen der amerikanischen Identität, an denen sich Literaturkritiker und Autoren mehr oder weniger aktiv beteiligen. Als amerikanische Dichter widmen sich auch Robert Frost und T.S. Eliot in ihren Selbstaussagen und Gedichten dem Thema Identität, das bei ihnen allerdings nicht auf die Bestimmung der nationalen Identität beschränkt bleibt, sondern die Bestimmung individueller und regionaler Identität einschließt. Die von mir in dieser Arbeit untersuchte Frage, auf welche Weise die beiden so unterschiedlich wahrgenommenen Dichter in ihren Selbstaussagen und Gedichten Identität konstruieren und inwiefern ihre Identitätskonstruktionen vor dem Hintergrund zeitgenössischer Debatten um die nationale Identität zu lesen sind, hat zu erklären vermocht, warum Frost gleich nach dem Erscheinen seiner ersten beiden Bücher als regionaler und amerikanischer Dichter etabliert war, während Eliot zunächst als englischer Dichter und europäischer Kosmopolit angesehen, und erst viel später als amerikanischer Dichter anerkannt wurde.

Die Verortung der beiden ist deshalb schwierig, weil sie in einer Zeit schrieben, in der sich das Verhältnis von Amerika und der amerikanischen Literatur gegenüber Europa zu verändern begann. Hatte sich Amerika im 19. Jahrhundert noch überwiegend in der Abgrenzung gegenüber den europäischen Kolonialmächten definiert, begann es nun, sich bei der Konstruktion einer Geschichte und einer eigenen nationalen Identität verstärkt auf sich selbst zu beziehen. Und während H.L. Mencken noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts resigniert feststellte, daß die vollmundigen Proklamationen intellektueller Unabhängigkeit keine oder zu vernachlässigende Auswirkungen auf amerikanische Autoren gehabt hatten, konstatierte Eliot im Jahre 1953 die Existenz einer von England unabhängigen, eigenständigen amerikanischen Literatur: "I believe that we are now justified in speaking of what has never, I think, been found before, two literatures in the same language."⁶²¹

⁶²¹ Eliot, *American Literature* 51.

Eliot und Frost dagegen waren einerseits noch nicht umhin gekommen, Amerika und die amerikanische Literatur in Abgrenzung zu England und Europa zu definieren, konstruierten andererseits aber bereits inneramerikanische Kontinuitäten, indem sie in zunehmendem Maße inneramerikanische kulturelle und regionale Gegensätze zur Bestimmung der nationalen Identität und Literatur heranzogen. Dabei ist die Frage zentral, ob und wie es möglich ist, die Vielfalt der in Amerika lebenden Gruppen und Regionen unter dem Dach der Nation zu einen. Sie wird in Krisenzeiten anders beantwortet als in Konsolidierungsphasen, in denen sich die amerikanische Nation toleranter gibt und Vielfalt zuläßt. Da Eliots Dichtung die Nation mit der sie konstituierenden Vielfalt konfrontiert, ist es nur folgerichtig, daß Eliot erst nach dem letzten großen Ringen um die Unabhängigkeit der amerikanischen Literatur, zu einem Zeitpunkt, als es nicht mehr für notwendig erachtet wurde, die Einheit der Nation beständig zu beschwören, in den amerikanischen Kanon aufgenommen wird.

Frosts und Eliots Identitätskonstruktionen wurden vor dem Hintergrund der amerikanischen Identitätsdebatten zu Beginn des 20. Jahrhunderts gelesen, für deren Verständnis Philip Gleasons Unterscheidung zwischen optionaler und primordialer Identität herangezogen wurde, da sich auch Robert Frost und T.S. Eliots Identitätskonstruktionen im Spannungsfeld zwischen primordialer und optionaler Identität bewegen, wenn sie sich als amerikanische Dichter mit ihrer Dichtung in den Dienst der Nation stellen, sich in ihren Selbstaussagen positionieren und das Thema Identität in ihren Gedichten wiederholt aufgreifen. Gegen die beängstigende Vorstellung, daß Menschen ohne eine primordiale Identität orientierungslos durch die Welt irren, nicht selbstbestimmt, sondern von außen determiniert, suchen sich beide, Frost und Eliot, zur Wehr zu setzen, indem sie die Existenz einer primordialen Identität als gegeben voraussetzen. Trotz dieser Beteuerungen klingt in ihren Selbstaussagen und Gedichten jedoch immer wieder ein Identitätskonzept an, das Identität als Produkt aus Erinnern, Abgrenzen und Integrieren definiert und somit optional ist.

Während sich Frost schon früh bewußt als amerikanischer Dichter verortet, ist Eliot davon überzeugt, daß ein Dichter dann seinem Land und der Welt den größten Dienst erweist, wenn er sich ganz und gar der Schaffung eines literarischen Kunstwerkes widmet. Das Erbe Emersons und Whitmans antretend

betrachtet sich Frost als amerikanischer Barde und schreibt wie z.B. mit "The Gift Outright" Gedichte, in denen er an kulturelle und politische Eckpunkte der amerikanischen Geschichte erinnert, um dadurch die Einheit der amerikanischen Nation zu befördern. Eliot dagegen, der sich in Amerika und England als *Fremder* definiert, preist die für den Dichter und Kritiker hilfreiche Distanz, die es ihm erlaubt, die Welt deutlicher wahrzunehmen. Für das Individuum indes ist die Konequenz des Fremdseins verheerend – weswegen Eliot auf die Notwendigkeit verweist, kulturelle Wurzeln zu besitzen. Ihm selbst erlaubt dieses auf einer primordialen Identität basierende Argument, sich aufgrund seiner amerikanischen regionalen Identitäten als Amerikaner und Europäer und an den englischen Familienstrang der Eliots anknüpfend auch als Engländer zu definieren.

Den in diesen Überlegungen enthaltenen Widersprüchen sucht Eliot mit überarbeiteten Konzepten zu begegnen, aus denen sich erneut Widersprüche ergeben: Denn in seinen Selbstaussagen geht Eliot zunächst davon aus, daß man sich eine Tradition erarbeiten und sich damit bewußt in eine Tradition oder Gesellschaft integrieren könne. Den Vorteil sieht Eliot dabei auf beiden Seiten, da beide Identitäten sich gegenseitig befruchten könnten. Befruchtung aber setzt Verschiedenheit voraus, und diese droht zu verschwinden, wenn der Kontakt zu einer Mischung der Kulturen führt. Eliot löst diesen Widerspruch, indem er in *After Strange Gods* Identität als primordiales Konzept postuliert und davon ausgeht, daß Identität nicht bewußt geschaffen werden kann, sondern unbewußt entsteht. Dieses Identitätskonzept jedoch verwehrt denjenigen, die sich in eine andere Gesellschaft integrieren wollen, den Zugang – weswegen Eliot nun schlichtweg allen abrät, ihre eigene Kultur zu verlassen, wodurch allerdings die gegenseitigen Befruchtungen, die er so schätzt und derentwegen er die Verschiedenheit der Kulturen erhalten will, nicht stattfinden können. Es ist also weniger 'Abgrenzung von' als vielmehr 'Kommunikation mit' dem als anders Wahrgenommenen, aus dem sich bei T.S. Eliot Identität konstituiert. Auch seine Gedichte verfahren nach diesem Prinzip, das die Vielfalt in der Einheit betont: Scheinbar zusammenhanglos werden in ihnen verschiedene Bilder aus unterschiedlichen Kulturen nebeneinandergestellt und behalten damit auch für den Leser ihre eigene, unverwechselbare Identität, begründen aber zugleich in ihrer Gesamtheit eine neue Bedeutung.

Es ist gezeigt worden, daß sowohl Frost als auch Eliot in ihrer Dichtung die literarischen Traditionen des europäischen und des amerikanischen Kulturkreises aufgreifen und verarbeiten. Allerdings unterscheidet sich das von ihnen ausgewählte Material und die Verarbeitung desselben im Gedicht. Während Frost mit seinen Naturdarstellungen an die amerikanischen Mythos von *nature's nation* anknüpft und eine primordiale Identität zu konstruieren sucht, die auch äußerliche Umstände nicht verändern können, sind die von Eliot in seine frühen Dichtung konstruierten *personae* nicht in der Lage, sich vom sozialen Selbst zu lösen und empfinden sich als Spielball der äußeren Gegebenheiten. Um dieses darzustellen, greift Eliot ebenso wie Frost auf Bilder zurück, die er seiner unmittelbaren Umgebung entnimmt. Anders als Frost jedoch, dessen Naturlandschaften die Möglichkeit nutzen, dem Chaos der Welt mit einem einzigen, in sich stimmigen und Einheit schaffenden Bild Herr zu werden, arbeitet Eliot mit Stadtbildern, die ihm als Grundmetapher für Verlorenheit und Einsamkeit des modernen Menschen dienen. Denn so wie in einer Stadt Menschen unterschiedlichster Herkunft, Bildung und Tradition aufeinandertreffen, ohne miteinander in Verbindung zu treten, reiht Eliot in seinen Gedichten Bilder unterschiedlicher Provenienz scheinbar unverbunden aneinander. In dieser Welt kann nur derjenige Ordnung erfahren, der gewillt ist, geleitet durch die *logic of imagination* Ordnung selbst zu konstruieren.

Sieht sich der Leser in Eliots Gedichten durch die Vielfalt der aus unterschiedlichen Bereichen stammenden Bilder unmittelbar mit dem Chaos der ihn umgebenden Welt konfrontiert, lauert das Chaos in den Frostschen Gedichten unter einer vermeintlich einfachen, weil geschlossen erscheinenden Bildoberfläche, unter der Frost die auch in seinen Gedichten vorhandenen literarischen und historischen Bezüge verbirgt, damit "die Falschen sie nicht finden können." Während Eliot mit seinen Stadtbildern auf typisch modernes Bildinventar zurückgreift, ist in Frosts Dichtung die gewaltige und übermächtige Natur der Antagonist, gegen den sich der einzelne behaupten muß. Auf diese Weise wird auch in Frosts Gedichten die Bedrohung des Individuums durch das Chaos der ihn umgebenden modernen Welt thematisiert. Zu Recht protestiert Frost deshalb gegen alle Vorwürfe, jemand zu sein, der der Wirklichkeit entfliehen möchte und sieht sich vielmehr als ein Suchender nach der im Chaos

enthaltenen Ordnung. Jede Ordnung allerdings, die Frost in der Natur zu erkennen glaubt und dem Leser in Form der *poetic metaphor* präsentiert, ist arbiträr und im besten Fall von kurzer Dauer. Oft beschleunigt Frost sogar die Vergänglichkeit des Augenblicks der Erkenntnis, indem er mit einem Nebensatz oder einem Konjunktiv den "momentary stay against confusion" in Frage stellt. Dennoch klammern sich die Frostschen *personae*, unfähig, sich mit der Sinnlosigkeit der Welt abzufinden, an die Hoffnung, wie in der Romantik in der Natur Antwort auf ihre existentiellen Fragen zu finden. Sie ignorieren dabei, daß nicht die Natur, sondern sie selbst die Antworten geben, indem sie Wirklichkeit konstruieren und Entscheidungen rationalisieren.

7. Literaturverzeichnis

- Ackroyd, Peter. *T.S. Eliot*. London: Hamish Hamilton, 1984.
- Adams, Willi Paul [u.a.], Hg. *Länderbericht USA*. 2 Bde. Studien zur Geschichte und Politik 293/I&II. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 1990.
- Ambrozic, Alex, und Andy Duncan. "For John F. Kennedy His Inauguration." Tuten, *Robert Frost Encyclopedia* 118-9.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 1983. Überarb. Aufl. London: Verso, 1991.
- Avery, Donald H., und Irmgard Steinisch. "Industrialisierung, Urbanisierung und politischer Wandel der Gesellschaft, 1877-1914." Adams, *Länderbericht USA* 1: 88-114.
- Bacon, Helen. "Frost and the Ancient Muses." Faggen, *Cambridge Companion* 75-100.
- Bagby, George F., Jr. "Frost's Synecdochism." *On Frost*. Hg. Edwin Harrison Cady, und Louis J. Budd. Durham: Duke UP, 1991. 133-146.
- Balme, Christopher. "Inventive Syncretism: The Concept of the Syncretic in Intercultural Discourse." Stummer, *Fusion* 9-18.
- Barron, Jonathan N. "Mending Wall." Tuten, *Robert Frost Encyclopedia* 203-5.
- Barry, Elaine. *Robert Frost*. New York: Frederick Ungar Publ. Company, 1973.
- Baym, Nina. "An Approach to Robert Frost's Nature Poetry." *American Quarterly* 17 (1965): 713-723.
- Beaty, Jerome, und William H. Matchett. *Poetry: From Statement to Meaning*. New York: Oxford UP, 1965.
- Beck, Rudolf, Hildegard Kuester, und Martin Kuester. *Terminologie der Literaturwissenschaft: Ein Handbuch für das Anglistikstudium*. Ismaning: Max Hueber, 1998.
- Bellah, Robert N. "Civil Religion in America." *Daedalus* 96.1 (1967): 1-21.
- - - . *The Broken Covenant: American Civil Religion in Time of Trial*. 1975. 2. Aufl. Chicago: U of Chicago P, 1992.
- Bolz, Peter. "Indians / Native Americans." Wersich, *USA-Lexikon* 381-4.
- Bourne, Randolph. "Trans-National America." *History of a Literary Radical*. Ed. Van Wyck Brooks. New York: Huebsch, 1920. 266-299.
- Boyer, Paul S. [u.a.]. *The Enduring Vision: A History of the American People*. 3. Aufl. Boston: Houghton Mifflin, 1998.
- Brady, Ann P. *Lyricism in the Poetry of T.S. Eliot*. Port Washington: Kennikat Press, 1978.
- Brand, Dana. *The Spectator and the City in Nineteenth-Century American Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.

- Bremer, Sidney H. "Exploding the Myth of Rural America and Urban Europe: 'My Kinsman, Major Molineux' and 'The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids.'" *Studies in Short Fiction* 18 (1981): 49-57.
- Briggs, John, und Richard Monaco. *Metaphor: The Logic of Poetry. A Handbook*. New York: Pace UP, 1990.
- Brooker, Jewel Spears. "Eliot studies: a review and a select booklist." Moody, *Cambridge Companion* 236-250.
- Brooks, Cleanth. "Frost and Nature." *Robert Frost: The Man and the Poet*. Hg. Earl J. Wilcox. 2. Aufl. Conway: UCA Press, 1989. 1-17.
- - - . *Modern Poetry and the Tradition*. 1939. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1967.
- Brooks, Van Wyck. "On Creating a Usable Past." *The Dial* 64 (1918): 337-41.
- - - . *New England: Indian Summer 1865-1915*. E. P. Dutton, 1940.
- Brumm, Ursula. *Die Religiöse Typologie im Amerikanischen Denken: Ihre Bedeutung für die Amerikanische Literatur- und Geistesgeschichte*. Leiden: E.J. Brill, 1963.
- Buchenau, Barbara. *Der frühe amerikanische Roman im transatlantischen Vergleich*. Interamericana 2. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2002.
- Buell, Lawrence. "Frost as a New England Poet." Faggen, *Companion* 101-122.
- Burnshaw, Stanley. *Robert Frost Himself*. New York: Braziller, 1986.
- Bush, Harold Karl, Jr. "Politics." Tuten, *Robert Frost Encyclopedia* 283-287.
- - - . "Robert Frost Writing the Myth of America: Rereading 'The Gift Outright.'" *Robert Frost Review* (Fall 1995): 45-55.
- Calhoun, Richard J. "The Gift Outright." Tuten, *Robert Frost Encyclopedia* 134-6.
- Chace, William M. *The Political Identities of Ezra Pound & T.S. Eliot*. Stanford, CA: Stanford UP, 1973.
- Chaucer, Geoffrey. *The Canterbury Tales. The Riverside Chaucer*. Hg. Larry D. Benson. 3. Aufl. Oxford: Oxford UP, 1988. 3-328.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard UP, 1988.
- Coakley, John. "T. S. Eliot's 'Mr. Apollinax' and Frost's 'The Demiurge's Laugh'." *Explicator* 45.1 (1986): 42-45.
- Coale, Samuel. "The Emblematic Encounter of Robert Frost." Tharpe, *Centennial Essays*. 1: 89-107.
- Coffman, Stanley K. *Imagism: A Chapter for the History of Modern Poetry*. Norman: Oklahoma UP, 1951.
- Cook, Reginald L. "Frost on Frost: The Making of Poems." *American Literature* 28 (1956): 62-72.
- - - . "Robert Frost Asides on His Poetry". *American Literature* 19 (1948): 351-59.

- - - . "Robert Frost in Context." Tharpe, *Centennial Essays* 3: 123-73.
- - - . *Robert Frost: A Living Voice*. Amherst: U of Massachusetts P, 1974.
- - - . *The Dimensions of Robert Frost*. New York: Rinehart & Co., 1958.
- Corse, Sarah M. *Nationalism and Literature: The Politics of Culture in Canada and the United States*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Cowley, Malcolm. "The Case Against Mr Frost." Cox, *Collection of Critical Essays* 36-45.
- Cox, James M. Introduction. Cox, *Collection of Critical Essays* 1-15.
- - - , Hg. *Robert Frost. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1962.
- Cramer, Jeffrey S. *Robert Frost Among His Poems: A Literary Companion to the Poet's Own Biographical Contexts and Associations*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 1996.
- Cuddy, Lois A. und David H. Hirsch. Introduction. *Critical Essays on T.S. Eliot's The Waste Land*. Hg. Lois A. Cuddy und David H. Hirsch. Boston, MA: G.K. Hall, 1991. 1-24.
- Daniel, Charles Lee. "Imagery in the Poetry of Robert Frost." Diss. Florida State University, 1973.
- D'Avanzo, Mario L. *A Cloud of Other Poets: Robert Frost and the Romantics*. Lanham u.a.: University Press of America, 1991.
- Day Lewis, Cecil. *The Poetic Image*. 1947. London: Cape, 1951.
- De Vries, Ad. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam: North Holland, 1974.
- Der Kleine Pauly: Lexikon der Antike*. Hg. Konrat Ziegler, und Walther Sontheimer. 5 Bde. München: dtv, 1979.
- Deutsch, Babette. "Another Impressionist." *New Republic* 14 (1918): 89. Nachdr. in Grant, *Critical Heritage* 1: 88-89.
- Dix, Douglas Shields. "Memory and the Expatriate Writer." Zacharasiewicz, *Remembering the Individual* 171-186.
- Dorman, Robert L. *Revolt of the Provinces: The Regionalist Movement in America, 1920-1945*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1993.
- Douglass, Paul. *Bergson, Eliot, and American Literature*. Lexington, Kentucky: UP of Kentucky, 1986.
- Dwivedi, A.N. "The Poetry of T.S. Eliot: A Study in Images and Symbols." *Studies on T.S. Eliot*. Hg. A.N. Dwivedi. Allahabad: Bahri Publ., 1989.
- Eliot, T[homas] S[tearns]. "London Letter." *Dial* 72 (1922): 513.
- - - . "American Literature." *Athenaeum* 4643 (1919): 236-7.
- - - . "Contemporanea." *Egoist* 5.6 (1918): 84-5.
- - - . "Dante." 1929. Eliot, *Selected Essays*. 237-277.
- - - . "Goethe as Sage." 1955. Eliot, *On Poetry* 207-227.

- - - . "Hamlet." 1919. Eliot, *Selected Essays* 141-146.
- - - . "On Henry James: In Memory." 1918. *The Question of Henry James: A Collection of Critical Essays*. Hg. F.W. Dupee. London: Allan Wingate, 1947. 123-133. Nachdr. von "In Memory of Henry James." *Egoist* 5.1 (Jan 1918): 1-2.
- - - . "Reflections on *Vers Libre*." 1917. Eliot, *To Criticize the Critic*. 183-189.
- - - . "The Function of Criticism." 1923. Eliot, *Selected Essays* 23-34.
- - - . "The Metaphysical Poets." 1921. Eliot, *Selected Essays*. 281-291.
- - - . "The Music of Poetry." 1942. Eliot, *On Poetry* 26-38.
- - - . "The Social Function of Poetry." 1945. Eliot, *On Poetry* 15-25.
- - - . "The Three Voices of Poetry." 1953. Eliot, *On Poetry* 89-102.
- - - . "The Unity of European Culture." 1946. Eliot, *Notes* 110-124.
- - - . "The Waste Land." Aufn. 1947. *T.S. Eliot Reads*. Audiocassette. New York: HarperCollins, 1971.
- - - . "To E. McKnight Kauffer, a letter from T.S. Eliot." *T.S. Eliot: Essays from the Southern Review*. Hg. James Olney. Oxford: Clarendon Press, 1988. 211.
- - - . "Tradition and the Individual Talent." 1919. Eliot, *Selected Essays* 13-22.
- - - . "Turgenev." *Egoist* 5.8 (1917): 167.
- - - . "Was There a Scottish Literature?" *Athenaeum* 4657 (1 Aug. 1919): 680-681.
- - - . "What Dante Means to Me." 1950. Eliot, *To Criticize the Critic* 125-135.
- - - . "What is a Classic?" 1944. Eliot, *On Poetry* 53-71.
- - - . "What is Minor Poetry?" 1944. Eliot, *On Poetry* 39-52.
- - - . "Yeats." 1940. Eliot, *On Poetry* 252-262.
- - - . *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1934.
- - - . *American Literature and the American Language: An Address delivered at Washington University on June 9, 1953*. St. Louis, Mo: Washington U, 1953.
- - - . An Introduction to *Huckleberry Finn*. 1950. *Adventures of Huckleberry Finn*. Von Samuel Langhorne Clemens. Hg. Sculley Bradley et al. 2. Aufl. New York: Norton Critical Edition, 1977. 328-335.
- - - . *Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley*. London: Faber and Faber, 1964.
- - - . *Notes Towards the Definition of Culture*. London: Faber & Faber, 1948.
- - - . *On Poetry and Poets*. London: Faber & Faber, 1957.
- - - . Rev. of *Turgenev*, by Edward Garnett. *Egoist* 4 (1917): 167.

- - - . *Selected Essays*. 2. überarb. und erw. Aufl. 1934. London: Faber & Faber, 1949.
- - - . *Selected Prose of T.S. Eliot*. Hg. Frank Kermode. London: Faber & Faber, 1975.
- - - . *The Complete Poems and Plays*. 1969. London: Faber & Faber, 1990.
- - - . *The Letters of T. S. Eliot*. Bd. 1 (1898-1922). Hg. Valerie Eliot. London: Faber & Faber, 1988.
- - - . *The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*. 1932-3. London: Faber & Faber, 1948.
- - - . *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. Hg. Valerie Eliot. London: Faber and Faber, 1971.
- - - . *To Criticize the Critic and Other Writings*. London: Faber & Faber, 1965.
- Ellis, Steve. *The English Eliot: Design, Language and Landscape in Four Quartets*. London: Routledge, 1991.
- Elmen, Paul. "Robert Frost: The Design of Darkness." *Four Ways of Modern Poetry*. Hg. Nathan A. Scott Jr. Richmond: John Knox Press, 1965. 33-50.
- Emerson, Ralph Waldo. "The American Scholar." *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*. Bd. 1. Hg. Robert E. Spiller und Alfred R. Ferguson. Cambridge, MA: Belknap Press, 1971. 52-70.
- Encyclopaedia Britannica*. CD-Rom. britannica.co.uk. 1994-2001.
- Everett, Barbara. "In Search of Prufrock." *Critical Quarterly* 16.2 (1974): 101-121.
- Faggen, Robert, Hg. *The Cambridge Companion to Robert Frost*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.
- - - . "Frost and the Questions of Pastoral." Faggen, *Cambridge Companion* 49-74.
- Felch, Susan M. "Nature as Emblem: Natural Images in T.S. Eliot's Early Poetry." *Yeats-Eliot Review* 11.4 (1992): 90-95.
- Foakes, R.A. *The Romantic Assertion: A Study in the Language of Nineteenth Century Poetry*. New Haven: Yale UP, 1958.
- Francis, Robert [u.a.]. "On Robert Frost." *Massachusetts Review* 4 (1963): 239-242.
- Frank, Armin Paul. "Anglo-American Literature and the Problem of Britain: Severing, and yet Maintaining Connections, with a Brief Survey of Books on Relations between Anglo-American and British Literatures." *The Internationality of National Literatures in Either America: Transfer and Transformation*. Bd. I/2: British America and the United States, 1770s-1850s. Armin Paul Frank, und Kurt Mueller-Vollmer. Göttingen: Wallstein, 2000. 21-71.
- - - . "Das Bild in imagistischer Theorie und Praxis." *Jahrbuch für Amerikastudien* 13 (1968): 174-195.

- - - . "T.S. Eliot's Concept of Tradition and the American Background." *Jahrbuch für American Studies* 16 (1971): 151-161.
- - - . "T.S. Eliot's 'Objective Correlative' and the Philosophy of F.H. Bradley." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 30.3 (1972): 311-317.
- - - . "The Waste Land: A Drama of Images." *T.S. Eliot. A Voice Descanting*. Hg. Shyamal Bagchee. London: Macmillan, 1990. 28-50.
- - - . "Transatlantic Responses: Strategies in the Making of a New World Literature." *The Communities of Europe*. Hg. E. S. Shaffer. Comparative Criticism 15. Cambridge: Cambridge UP, 1993. 57-79.
- - - . *Die Sehnsucht nach dem unteilbaren Sein: Motive und Motivation in der Literaturkritik T.S. Eliots*. München: Wilhelm Fink, 1973.
- - - . Einleitung. *Die literarische Übersetzung: Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte*. Hg. Brigitte Schultze. Berlin: Erich Schmidt, 1987.
- Frazer, Ray. "The Origin of the Term 'Image.'" *ELH* 27 (1960): 149-161.
- Freedman William. "Frost's 'The Pasture.'" *Explicator* 29 (1971): Item 80.
- Freeman, Mark. *Rewriting the Self: History, Memory, Narrative*. London: Routledge, 1993.
- Freese, Peter. "Between Assimilation and Nativism: Popular Expressions of the Changing Concepts of National Identity." *Hagenbüchle, Negotiations* 248-274.
- Friedman, Norman. "Imagery." Preminger, *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 559-566.
- Frost, Robert. "53rd Annual Dinner of the Poetry Society of America." 1963. Frost, *Collected Prose* 353.
- - - . "A Romantic Chasm." 1948. Frost, *Collected Poems* 802-804.
- - - . "Conversations on the Craft of Poetry." 1959. Frost, *Collected Poems* 853-859.
- - - . "Education by Poetry: A Meditative Monologue." 1930. Frost, *Collected Poems*. 717-728.
- - - . "Haverford College Address." 1937. Frost, *Collected Prose* 764.
- - - . "Introduction to E.A. Robinson's 'King Jasper.'" 1935. Frost, *Collected Poems*. 741-748.
- - - . "Lecture at the Bread Loaf School of English." Frost, *Collected Prose*. 152-156.
- - - . "On Emerson." 1959. Frost, *Collected Poems* 860-866.
- - - . "On Taking Poetry." 1955. Frost, *Collected Poems* 822.
- - - . "Preface to Poems in 'This is My Best.'" 1942. Frost, *Collected Poems*. 783-4.
- - - . "Some Definitions." 1923. Frost, *Collected Poems* 701.
- - - . "Speaking of Loyalty." 1948. Frost, *Collected Poems* 796-801.

- - - . "The Constant Symbol." 1946. Frost, *Collected Poems*. 786-791.
- - - . "The Figure a Poem Makes." 1939. Frost, *Collected Poems*. 776-778.
- - - . "The Unmade Word." 1918. Frost, *Collected Poems* 694-5.
- - - . "To Lesley Frost Francis." 1934. Frost, *Collected Poems*. 734-737.
- - - . "To the Poets of Japan." 1954. Frost, *Collected Poems*. 817.
- - - . "We Seem to Lack the Courage to Be Ourselves: An Interview." 1923. Frost, *Poetry & Prose* 290-297.
- - - . "What Became of New England?" 1937. Frost, *Collected Poems* 755-8.
- - - . *Collected Poems, Prose, & Plays*. Hg. Richard Poirier und Mark Richardson. New York: Library of America, 1995. [*Collected Poems*]
- - - . *Family Letters of Robert and Elinor Frost*. Hg. Arnold Grade. Albany, NY: State University of NYP, 1972.
- - - . *Interviews with Robert Frost*. Hg. Edward Connery Lathem. London: Jonathan Cape, 1967.
- - - . *Poetry & Prose*. Hg. Edward Connery Lathem, und Lawrance Thompson. New York: Henry Holt, 1972.
- - - . *Selected Letters of Robert Frost*. Hg. Lawrance Thompson. London: Jonathan Cape, 1965.
- - - . *Selected Prose of Robert Frost*. 1966. Hg. Hyde Cox, und Edward Connery Lathem. New York: Collier Books, 1977.
- - - . *The Collected Prose of Robert Frost: A New Critical Edition together with "The Ordeal of Robert Frost: A Study of Biography and Style in His Poetics."* Hg. Mark Steed Richardson. Diss. Rutgers U, 1993. Ann Arbor: UMI, 1993.
- - - . *The Letters of Robert Frost to Louis Untermeyer*. Hg. Louis Untermeyer. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963.
- Frye, Northrop. *A Study in English Romanticism*. New York: Random House, 1968.
- Fuller, Margaret. "American Literature." 1846. *Margaret Fuller: American Romantic: A Selection From Her Writings and Correspondence*. Hg. Perry Miller. Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1969. 227-250.
- Furbank, P. N. *Reflections on the Word 'Image.'* London: Secker & Warburg, 1970.
- Gardner, Helen. "T.S. Eliot." *T.S. Eliot: A Collection of Criticism*. Hg. Linda Welsheimer Wagner. New York: McGrawHill, 1974. 125-139.
- - - . *The Art of T.S. Eliot*. 1949. London: The Cresset Press, 1950.
- Garland, Hamlin. "New Fields." *Crumbling Idols: Twelve Essays on Art Dealing Chiefly With Literature Painting and the Drama*. 1894. Hg. Jane Johnson. Cambridge, MA: Belknap, 1960. 21-26.
- Gerber, Philip L., *Critical Essays on Robert Frost*. Boston: Hall, 1982.

- Gilbert, Roger. "The Dream of a Common Poetry." *American Literary History*. 8.2 (1996): 350-63.
- Gleason, Philip. "American Identity and Americanization." *Harvard Encyclopedia of American Ethnic Groups*. Hg. Thernstrom. 31-58.
- - - . "Identifying Identity: A Semantic History." *Journal of American History* 69 (1983): 910-31. Nachdr. in Gleason, *Speaking of Diversity* 123-49.
- - - . *Speaking of Diversity: Language and Ethnicity in Twentieth-Century America*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1992.
- Goetsch, Paul. "In the Bully Pulpit: Presidential Rhetoric Between Sermonizing and Agenda-Setting." Hagenbüchle, *Negotiations* 1: 330-46.
- Gordon, Lyndall. "The American Eliot and 'The Dry Salvages.'" *Words in Time: New Essays on Eliot's Four Quartets*. Hg. Edward Lobb. London: The Athlone P, 1993. 38-51.
- Gordon, Lyndall. *Eliot's Early Years*. Oxford: Oxford UP, 1977.
- Göske, Daniel. "Hanoi, Buchenwald, Nueva York: (Trans)National Identities in Contemporary American Poetry." Hagenbüchle, *Negotiations* 2: 229-247.
- Grant, Michael, Hg. *T.S. Eliot: The Critical Heritage*. 2 Bde. London: Routledge & Kegan Paul, 1982.
- Gray, Richard. *American Poetry of the Twentieth Century*. London: Longman, 1990.
- Greenspan, Ezra. *Walt Whitman and the American Reader*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- Greiner, Donald J. "Robert Frost's Dark Woods and the Function of Metaphor." Tharpe, *Centennial Essays* 1: 373-388.
- - - . *Robert Frost: The Poet and His Critics*. Chicago: American Library Association, 1974.
- Grimal, Pierre. *The Dictionary of Classical Mythology*. 1951. Oxford: Blackwell, 1996.
- Guggisberg, Hans R. *Geschichte der USA*. 3., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Kohlhammer, 1993.
- Hagenbüchle, Roland und Josef Raab, Hg. In Zusammenarbeit mit Marietta Messmer. *Negotiations of America's National Identity*. Atlantic Perspectives 9. 2 Bde. Tübingen: Stauffenburg, 2000.
- Hagenbüchle, Roland. "From Common Ground to Common Project." Hagenbüchle, *Negotiations* 1: 1-36.
- Hands, Anthony. *Sources for the Poetry of T.S. Eliot*. Oxford: Hadrian, 1993.
- Hargrove, Nancy Duvall. *Landscape as Symbol in the Poetry of T.S. Eliot*. Jackson: UP of Mississippi, 1978.
- Haymes, Donald T. "The Narrative Unity of *A Boy's Will*." *PMLA* 87 (1972): 452-64.

- Hays, Peter L. "Two Landscapes: Frost's and Eliot's." Tharpe, *Centennial Essays* 1: 257-264.
- Hebel, Udo J. "'A Proper Recollection of These Things': New England Forefathers' Day Orations 1769-1820 and the National Consecration of a Colonial Past." Zacharasiewicz, *Remembering the Individual* 31-58.
- Heideking, Jürgen. "The Constitution, Festive Culture, and America's National Identity." Hagenbüchle, *Negotiations* 2: 239-258.
- - - . Introduction: From Temple to Skyscraper. Hagenbüchle, *Negotiations* 1: 235-38.
- Hobsbawm, Eric. Introduction: Inventing Traditions. *The Invention of Tradition*. 1983. Hg. Eric Hobsbawm und Terence Ranger. Cambridge: Cambridge UP, 1994. 1-14.
- Hoerder, Dirk. "Immigration/Remigration." Wersich, *USA-Lexikon* 362-366.
- Holman, David Marion. *A House Divided: Regionalism and the Form of Midwestern and Southern Fiction, 1832-1925*. Diss. U of Michigan, 1983. Ann Arbor: UMI, 1983.
- Holmes, Oliver Wendell. *Ralph Waldo Emerson [1884]. John Lothrop Motley [1878]: Two Memoirs*. Boston: Houghton, Mifflin and Company, 1892. *The Works of Oliver Wendell Holmes* Bd. 11.
- Hönnighausen, Lothar. "Region, Nation and the Definition of American Identity in the Early Twentieth Century." Hagenbüchle, *Negotiations* 2: 348-361.
- Hunger, Herbert. *Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*. 4., erw. u. erg. Aufl. Wien: Brüder Hollinek, 1953.
- Ickstadt, Heinz. "The (Re)Construction of an American Cultural Identity in Literary Modernism." Hagenbüchle, *Negotiations* 2: 206-228.
- - - . Introduction: "like shingles after a tornado": On the Beginning and End of National Self-definition in American Literature. Hagenbüchle, *Negotiations* 2: 3-7.
- Isaacs, Emily Elizabeth. *An Introduction to Robert Frost*. New York: Haskell House Publ., 1972.
- James, William. *The Principles of Psychology*. New York: Dover, 1950.
- Jarman, Mark. "Brer Rabbit and Brer Possum: the Americanness of Ezra Pound and T.S. Eliot." *Forked Tongues? Comparing Twentieth-Century British and American Literature*. Hg. Ann Massa und Alistair Stead. London u. New York: Longman, 1994. 21-37.
- Jarrell, Randall. "The Other Frost." 1947. *Poetry and the Age*. Von Randall Frost. New York: Vintage Books, 1953. 26-33.
- Jepson, Edgar. "Recent United States Poetry." *English Review* 26 (1918): 426-8. Nachdr. in Grant, *Critical Heritage* 1: 91-92.
- Jessup, Emily Decker Lardner. *Embattled Landscapes: Regionalism and Gender in Midwestern Literature, 1915-1941*. Diss. U of Michigan, 1985. Ann Arbor: UMI, 1985.

- Jordan, David. Introduction. *Regionalism Reconsidered: New Approaches to the Field*. Hg. David Jordan. New York: Garland, 1994. ix-xxi.
- Joyce, James. *Ulysses*. Hg. Hans Walter Gabler. London: Penguin, 1986.
- Julius, Anthony. *T.S. Eliot, Anti-Semitism, and Literary Form*. Cambridge: Cambridge UP, 1996.
- Kallen, Horace. "Democracy versus the Melting Pot: A Study of American Nationality." *The Nation* 100 (25 February 1915): 219-29. Nachdr. in *Culture and Democracy in the United States: Studies in the Group Psychology of the American People*. Von Horace Kallen. New York: Boni and Liveright, 1924.
- Kemp, John C. *Robert Frost and New England: The Poet as Regionalist*. Princeton: Princeton UP, 1979.
- Kennedy, John F. "Inaugural Address." 1961. *The Avalon Project at Yale Law School*. 1997. 24. Juli 2003
<<http://www.yale.edu/lawweb/avalon/presiden/inaug/kennedy.htm>>.
- Klein, Ernest. *A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language*. Amsterdam: Elsevier, 1971.
- Kowalewski, Michael. "Bioregional Perspectives in American Literature." *Regionalism Reconsidered: New Approaches to the Field*. Hg. David Jordan. New York: Garland, 1994. 29-46.
- Kramer, Lloyd S. *Threshold of a New World: Intellectuals and the Exile Experience in Paris, 1830-1848*. Ithaca and London: Cornell UP, 1988.
- Kristeva, Julia. *Strangers to Ourselves*. Übers. Leon Roudiez. New York: Columbia UP, 1991.
- Lawson-Peebles, Robert. "Dean Acheson and the Potato Head Blues; or, British Academic Attitudes to America and Its Literature." *As Others Read Us: International Perspectives on American Literature*. Hg. Huck Gutman. Amherst: U of Massachusetts P, 1991.
- Lazarus, Emma. "The New Colossus." *The Poems*. Bd. 1. Boston und New York: Houghton Mifflin, 1888. 202f.
- Lease, Benjamin. *Anglo-American Encounters: England and the Rise of American Literature*. Cambridge, London, and New York: Cambridge UP, 1981.
- Leavis, F. R. "Imagery and Movement: Notes in the Analysis of Poetry." *Scrutiny* 13:2 (1945): 119-134.
- Lowell, Amy. Rev. of *North of Boston*, by Robert Frost. *The New Republic* 20 Feb. 1915: 81-82. Nachdr. in Wagner, *Critical Reception* 17-21.
- Ludwig, Hans-Werner. "Province and Metropolis; Centre and Periphery: Some Critical Terms Re-examined." *Regionalität, Nationalität und Internationalität in der zeitgenössischen Lyrik*. Hg. Lothar Fietz, Paul Hoffmann, und Hans-Werner Ludwig. Tübingen: Attempto, 1992. 28-48.
- Lurker, Manfred, Hg. *Wörterbuch der Symbolik*. 5., durchg. u. erw. Aufl. Stuttgart: Kroener, 1991.

- Lynen, John F. *The Pastoral Art of Robert Frost*. New Haven: Yale UP, 1960.
- Magnus, Laury. *The Track of the Repetend. Syntactic and Lexical Repetition in Modern Poetry*. New York: AMS Press, 1989.
- Marcus, Mordecai. *The Poems of Robert Frost: An Explication*. Boston: Hall, 1991.
- Matthiessen, F.O. *The Achievement of T.S. Eliot: An Essay on the Nature of Poetry*. 1935. 2., rev. u. erw. Aufl., New York: Oxford UP, 1955.
- McWilliams, Carey. "Young Man, Stay West." *Southwest Review* 15 (1930): 301-9.
- Melvin, Betsy und Tom. *Robert Frost's New England*. Hanover, NH: UP of New England, 2000.
- Mencken, H[enry] L[ouis]. "On Being an American." *Prejudices: A Selection*. 1919-1927. Ausgew. von James T. Farrell. New York: Vintage Books, 1958. 89-125.
- - - . "Puritanism as a Literary Force." *A Book of Prefaces*. 1917. New York: Octagon Books, 1977. 195-283.
- - - . "The National Letters." 1920. *The American Scene: A Reader*. Hg. Huntington Cairns. New York: Alfred A. Knopf, 1973. 55-110.
- Mertins, Louis. *Robert Frost: Life and Talks-Walking*. 1965. 2. Aufl. Norman, OK: University of Oklahoma Press, 1966.
- Mitchell, W. J. T. "Image." Preminger, *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 556-559.
- Monteiro, George. "Frost's Politics and the Cold War." Faggen, *Cambridge Companion* 221-239.
- - - . *Robert Frost & the New England Renaissance*. Lexington, KT: UP of Kentucky, 1988.
- Moody, A. D[avid]. "T.S. Eliot: The American Strain." *The Placing of T.S. Eliot*. Hg. Jewel Spears Brooker. Columbia: U of Missouri P, 1991. 77-89.
- - - , Hg. *The Cambridge Companion to T.S. Eliot*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- - - . "Four Quartets: music, word, meaning and value." Moody, *Cambridge Companion* 142-157.
- Morrison, Theodore. "The Agitated Heart" *Atlantic Monthly* 220 (1967): 78.
- Moynihan, William T. "Fall and Winter in Frost." *Modern Language Notes* 73 (1958): 348-350.
- Mueller-Vollmer, Kurt. "The Discourse of a National Literature in the Early Republic, 1785-1846." Hagenbüchle, *Negotiations* 1: 280-295.
- Nagler, Jörg. "Territoriale Expansion, Sklavenfrage, Sezessionskrieg, Rekonstruktion, 1815-1877." Adams, *Länderbericht USA* 1: 55-87.
- Newdick, Robert S. "Robert Frost and the Sound of Sense." *American Literature* 9 (1937): 289-300.

- Nicholson, Norman, "Words and Imagery." *T.S. Eliot. A Symposium*. Hg. Richard March, und Tambimuttu. London: Editions Poetry London, 1948. 231-234.
- Niedhart, Gottfried. *Geschichte Englands im 19. und 20. Jahrhundert*. München: Beck, 1987.
- Nissenbaum, Stephen. "Inventing New England." Wilson, *New Regionalism* 105-134.
- Nitchie, George W. "A Momentary Stay Against Confusion." Cox, *Collection of Critical Essays* 159-177.
- Nordström, Lars. *Theodore Roethke, William Stafford, and Gary Snyder: The Ecological Metaphor as Transformed Regionalism*. Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1989.
- Oehlschlaeger, Fritz. "Fences Make Neighbors: Process, Identity, and Ego in Robert Frost's 'Mending Wall.'" *Arizona Quarterly* 40.3 (1984): 242-54.
- Ostendorf, Berndt, und Paul Levine. "Intellektuelle und die Krisen der amerikanischen Kultur." Adams, *Länderbericht USA* 2: 459-468.
- Ostendorf, Berndt. "Identitätsstiftende Geschichte: Religion und Öffentlichkeit in den USA." *Merkur* 49.3 (1995): 205-16.
- - - . "Inclusion, Exclusion and the Politics of Cultural Difference." Stummer, *Fusion* 205-23.
- Oster, Judith. "Frost's Poetry of Metaphor." Faggen, *Cambridge Companion* 155-177.
- - - . *Toward Robert Frost: The Reader and the Poet*. Athens: U of Georgia P, 1991.
- Øverland, Orm. "Homemaking Myths: The Creation of Ethnic Memory as a Response to Exclusive Definitions of 'American.'" Zacharasiewicz, *Remembering the Individual* 15-30.
- Ovid. *Metamorphosen. Epos in 15 Büchern*. Hg. u. überarb. Hermann Breitenbach. Zürich: Artemis, 1958.
- Oxford English Dictionary*. 2. Aufl. CD-Rom. Oxford UP, 2002.
- Parini, Jay, Hg. *The Columbia History of American Poetry*. New York: Columbia UP, 1993.
- - - . *Robert Frost: A Life*. London: William Heinemann, 1998.
- Patterson, Gertrude. *T.S. Eliot: Poems in the Making*. Manchester: Manchester UP, 1971.
- Peter, L. *Invitation to Sociology: A Humanistic Approach*. Garden City, NY: 1963.
- Poirier, Richard. *Robert Frost: The Work of Knowing*. New York, 1977.
- Pole, J.R. "The Individual; the Region; the Nation: Where Three Roads Meet." Zacharasiewicz, *Remembering the Individual* 1-14.
- Potter, James L. *Robert Frost Handbook*. University Park and London: The Pennsylvania State UP, 1980.

- Pound, Ezra. "A Boy's Will" *Poetry* 2 (1913): 72-4. Nachdr. in Wagner, *Critical Reception* 1-2.
- - - . "Modern Georgics" *Poetry* 5 (1914): 127-30. Nachdr. in Wagner, *Critical Reception* 15-17.
- Preminger, Alex, und T. V. F. Brogan, Hg. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton UP, 1993.
- Pritchard, William H. *Frost: A Literary Life Reconsidered*. New York: Oxford UP, 1984.
- Raine, Craig. "In Defence of T.S. Eliot." *In Defence of T.S. Eliot*. Von Craig Raine. London: Picador, 2000. 320-32.
- Rajnath. "From Image to Idea: A Re-Examination of T.S. Eliot's Dissociation of Sensibility." *Indian Journal of English Studies* 19 (1979): 149-161.
- Read, Herbert. "T. S. E. – A Memoir." *T.S. Eliot: The Man and His Work*. Hg. Allen Tate. London: Chatto & Windus, 1967. 11-37.
- Rees, Thomas Richard. *The Technique of T.S. Eliot: A Study of the Orchestration of Meaning in Eliot's Poetry*. The Hague: Mouton, 1974.
- Reibetanz, Julia Maniates. *A Reading of Eliot's Four Quartets*. Studies in Modern Literature 17. Ann Arbor: UMI Research P, 1970.
- Renan, Ernest. "Qu'est-ce qu'une nation?" 1887. *Œuvres Complètes*. Bd. 1. Paris: Calmann-Lévy, 1947-61. 887-906.
- Richards, Ivor Armstrong. *The Philosophy of Rhetoric*. 1936. London: Oxford UP, 1971.
- Richardson, Mark Steed. *The Collected Prose of Robert Frost: A New Critical Edition together with "The Ordeal of Robert Frost: A Study of Biography and Style in His Poetics"*. Diss. Rutgers U, 1993. Ann Arbor: UMI, 1993.
- - - . *The Ordeal of Robert Frost: The Poet and His Poetics*. Urbana: U of Illinois P, 1997.
- Rockas, Leo. "I Choose Frost." *English Record* 15 (1965): 2-13.
- Roosevelt, Theodore. *The Works*. Hg. Hermann Hagedorn. 24 Bde. New York: Scribner, 1923- .
- Rotella, Guy. "Synonymous with Kept": Frost and Economics." Faggen, *Cambridge Companion* 241-260.
- Sampley, Arthur M. "Quiet Voices, Unquiet Times." *Midwest Quarterly* 4 (1963): 247-256.
- Schwabe, Klaus. "Erster Weltkrieg und Rückzug in die 'Normalität,' 1914-1929." Adams, *Länderbericht USA* 1: 115-132.
- Scofield, Martin. *T.S. Eliot: The Poems*. Cambridge: Cambridge UP, 1988.
- Seibt, Gustav. "Fremde Götter." *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 7. Juni 1996: 39.
- Sergeant, Elizabeth Shepley. "Good Greek out of New England." Gerber, *Critical Essays* 79-88.

- - - . *Robert Frost: The Trial by Existence*. 1960. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1965.
- Sharpe, Tony. *T.S. Eliot: A Literary Life*. New York, NY: St. Martin's Press, 1991.
- Sheehy, Donald G. "'Stay Unassuming': the Lives of Robert Frost." Faggen, *Cambridge Companion* 7-33.
- Shoenfield, Allen. "Science Can't Dishearten Poets, Says Robert Frost." Gerber, *Critical Essays* 76-78.
- Shortridge, James R. "The Persistence of Regional Labels in the United States: Reflections from a Midwestern Perspective." Wilson, *New Regionalism* 45-70.
- Sigg, Eric. "Eliot as a Product of America." Moody, *Cambridge Companion* 14-30.
- - - . *The American T.S. Eliot: A Study of the Early Writings*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- Smith, Grover, Jr. *T.S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning*. 1950. Chicago: Chicago University Press, 1956.
- Smyhte, Daniel. *Robert Frost Speaks*. New York: Twayne, 1964.
- Sokol, B.J. "The Publication of Robert Frost's First Books." *Book Collector* 26 (1977): 228-239.
- Soldo, John J., "'The Power and Terror of Nature': The Significance of American Landscapes in T.S. Eliot." *Liberal and Fine Arts Review* 1.2 (1981): 52-62.
- Sollors, Werner. Foreword. *The Promised Land*. Von Mary Antin. New York: Viking, 1996.
- Squires, Radcliffe. *The Major Themes of Robert Frost*. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1963.
- Stanlis, Peter J. "Robert Frost at Bread Loaf - 1939-1941." Tharpe, *Centennial Essays*. 3: 181-311.
- Stummer, Peter O., und Christopher Balme, Hg. *Fusion of Cultures? ASNEL Papers* 2. Amsterdam, Atlanta, GA: Rodopi, 1996.
- Tate, Allen. "Inner Weather: Robert Frost as a Metaphysical Poet." *Robert Frost. Lectures on the Centennial of his Birth*. Washington: Library of Congress, 1975. 57-69.
- Tharpe, Jac L., Hg. *Robert Frost: Centennial Essays*. 3 Bde. Jackson: UP of Mississippi, 1974, 1976, 1978.
- Thelen, David. Introduction: Memory and American History. *Memory and American History*. Hg. David Thelen. Bloomington: Indiana UP, 1989. vii-xix.
- Thernstrom, Stephan [u.a.], Hg. *Harvard Encyclopedia of American Ethnic Groups*. Cambridge, Mass: Cambridge UP, 1980.
- Thompson, Lawrance, und R.H. Winnick. *Robert Frost: The Later Years (1938-1963)*. New York, 1976.

- - - . "Robert Frost." *Seven Modern American Poets: An Introduction*. Hg. Leonard Unger. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1967. 15-42.
- - - . *Fire and Ice: The Art and Thought of Robert Frost*. New York: Holt, 1942.
- - - . *Robert Frost: The Early Years (1874-1915)*. London: Jonathan Cape, 1966.
- - - . *Robert Frost: The Years of Triumph (1915-1938)*. 1970. London: Jonathan Cape, 1971.
- Thoreau, Henry David. *Walden and Civil Disobedience*. 1854. New York, Penguin, 1986.
- Tindall, William York. *The Literary Symbol*. 1955. Bloomington: Indiana UP, 1965.
- Traschen, Isadore "Robert Frost: Some Divisions in a Whole Man." *Yale Review* 55 (Herbst 1965): 57-70.
- Turner, Frederick Jackson. "The Significance of the Frontier in American History." 1893. *The Frontier in American History*. Von Frederick Jackson Turner. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1962.
- Tuten, Nancy Lewis, und John Zubizarreta. *The Robert Frost Encyclopedia*. Westport, CT: Greenwood Press, 2001.
- Unger, Leonard. "T.S. Eliot." *Seven Modern American Poets: An Introduction*. Hg. Leonard Unger. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1967. 191-227.
- Versluys, Kristiaan. *The Poet in the City: Chapters in the Development of Urban Poetry in Europe and the United States (1800-1930)*. Studies in English and Comparative Literature 4. Tübingen: Gunter Narr, 1987.
- Wagner, Linda W., Hg. *Robert Frost: The Critical Reception*. O.O.: Burt Franklin & Co., 1977.
- Walsh, John Evangelist. *Into My Own: The English Years of Robert Frost, 1912-1915*. New York: Grove, 1988.
- Walzer, Michael. "What Does It Mean to Be an 'American'?" 1990. *What It Means to Be an American*. Michael Walzer. New York: Marsilio, 1992. 23-49.
- Weirick, Margaret C. "Myth and Water Symbolism in T.S. Eliot's 'Waste Land.'" *Texas Quarterly* 10.1 (1967): 97-104.
- Wellek, René, und Austin Warren. *Theory of Literature*. 1949. 3. Aufl. London: Penguin, 1985.
- Wersich, Rüdiger B., Hg. *USA-Lexikon: Schlüsselbegriffe zu Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur Geschichte und zu den deutsch-amerikanischen Beziehungen*. Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik 19. Berlin: Erich Schmidt, 1996.
- Whitman, Walt. *Leaves of Grass*. 1855. New York: Eakins, 1966.
- Williams, William Carlos. "Prologue." *Little Review* 6 (1919): 76-8. Nachdr. in Grant, *Critical Heritage* 1: 92-95.
- Williamson, Hugh Ross. *The Poetry of T.S. Eliot*. London: Hodder & Stoughton, 1932.

Wilson, Charles Reagan, Hg. *The New Regionalism*. Jackson: UP of Mississippi, 1998.

- - - . Introduction. Wilson, *New Regionalism* ix-xxiii.

Winks, Robin W. "Regionalism in Comparative Perspective." *Regionalism and the Pacific Northwest*. Hg. William G. Robbins, Robert J. Frank und Richard E. Ross. Corvallis, OR: Oregon State UP, 1983. 13-36.

Zacharasiewicz, Waldemar, Hg. In Zusammenarbeit mit Michael Draxlbauer. *Remembering the Individual / Regional / National Past*. Tübingen: Stauffenberg, 1999.