

Rat an einen jungen Dichter

Sangharakshita

Sangharakshita

Rat an einen jungen Dichter

Übersetzt aus der durchgesehenen und mit neuen Anmerkungen versehenen Ausgabe von *The Religion of Art* in: Sangharakshita, *Complete Works*, Bd. 26. Edited by Vidyadevi. Cambridge: Windhorse Publications 2022.

Zur deutschen Ausgabe

Rat an einen jungen Dichter wurde erstmals 1953 (zwei Ausgaben) unter dem Titel „Advice to a Young Poet“ in *The Aryan Path* veröffentlicht.

Für alle vom Autor angeführten Zitate aus anderen Texten – buddhistischen ebenso wie literarischen – wurden, soweit es den Übersetzern möglich war, schon veröffentlichte deutsche Übersetzungen verwendet. Sie wurden ausnahmslos an die heute übliche Rechtschreibung angepasst.

Rat an einen jungen Dichter

Ob es nützlich ist, einem jungen Dichter Ratschläge zu erteilen, darf man bezweifeln. Rat wird aus der Absicht gegeben, den Empfänger in dieser oder jener Weise zu verbessern. So etwas mag zulässig sein, wenn es um eine Kunst oder Wissenschaft geht, die man lehren und lernen kann; für die Poesie aber gilt die Behauptung von Horaz, zum Dichter wird man geboren, nicht gemacht (*Poeta nascitur, non fit*)¹. Geben wir daher gleich zu Beginn dieser Ausführungen die naive Hoffnung auf, sie könnten dazu beitragen, jemanden, der nicht schon Dichter ist, zum Dichter zu machen. Bestenfalls können unsere Ausführungen etwas hegen, was die Natur angelegt hat und jungen Dichtern aufzeigen wie sie ihr Vermögen entwickeln können. Wir können auch die Disziplin aufzeigen, die nötig ist, um die noch unförmige Inspiration der jungen Dichter in die wohlerwogene Kreativität reifer Künstler zu verwandeln.

Poesie hat, wie andere Dinge auch, zwei unterscheidbare, aber unzertrennliche Aspekte: Stoff und Form. Zu diesen beiden Aspekten werden wir getrennt voneinander unsere Hinweise zur Kultivierung derselben geben. Dabei sollte man im Sinn halten, dass ihre Unterscheidung nur einer einfachen Darstellung dient, aber keiner inhaltlichen Teilung entspricht. Im Feuer schöpferischer Begabung werden Stoff und Form zu jenem ungeteilten Ganzen verschmolzen, das wir „Kunstwerk“ nennen.

Mit dem „Stoff“ der Poesie meinen wir die Erfahrung, die in der Poesie beinhaltet ist. Diese Erfahrung ist eher emotional als intellektuell getönt, denn obwohl Poesie bestimmte Gedanken und Ideen enthält, machen diese nicht ihr Wesen aus. Selbst eine höchst abstrakte und philosophische Aussage hat eine emotionale Wertigkeit, so gering sie auch sein mag. Umgekehrt enthält auch ein äußerst emotionales Gedicht gedankliche Elemente. In der besten Dichtung haben diese Elemente indes eine strikt nachrangige Stellung und dienen anscheinend ausschließlich als Hilfsmittel zur Präsentation eines nicht-intellektuellen Erlebens. Aber auch hier müssen wir uns davor hüten, zu scharf zu kontrastieren, was eher nebeneinander bestehende als einander ausschließende Aspekte der Poesie sind.

Mit „Form“ der Poesie meinen wir die verschiedenen Gattungen der dichterischen Komposition (lyrisch, episch, dramatisch usw.) sowie die verschiedenen Metren, Strophenformen und Stile, in denen der vorwiegend emotionale Gehalt ausgedrückt wird. Unsere bisherigen Bemerkungen machen schon ersichtlich, dass Stoff und Form der Poesie nicht wie Wachs und Siegel aufeinander bezogen sind, sondern in einer so innigen Weise miteinander verwoben sind, dass es eigentlich unmöglich ist, überhaupt von einer Beziehung zu sprechen.

Poesie drückt die Persönlichkeit des Dichters aus. Sie hält seine tiefsten Gefühle und erhabensten Gedanken fest, seine Tränen und sein Lächeln, seinen Kummer und sein Entzücken, seine Enttäuschung und Erfüllung. Kurzum verkörpert sie mehr oder minder vollständig seine gesamte Lebenserfahrung. Wie der Dichter ist, so wird auch seine Dichtung sein. Jede Veränderung oder Entwicklung im einen schlägt sich unvermeidlich im anderen nieder. Wollen wir die Dichtung verbessern, dann müssen wir zuallererst den Dichter verbessern, dessen Ausdruck sie ist. Diese Verbesserung wird nicht ethisch, sondern künstlerisch sein – oder zumindest nicht auf direkte Weise ethisch, denn das Schöne, Wahre und Gute sind, sofern man Platon glauben darf, gleichermaßen Aspekte der Realität, und eine Annäherung an eins von ihnen ist indirekt auch eine Annäherung an die beiden anderen.

¹ Dieser oft zitierte Spruch wird gelegentlich, aber nicht mit Gewissheit, dem römischen Dichter Horaz zugeschrieben.

Zur Persönlichkeit von Dichtern gehören, wie zur Persönlichkeit anderer Menschen, zwei Aspekte: ein emotionaler und ein intellektueller. Der Rat, den wir einem jungen Dichter geben wollen, gilt darum zunächst einmal der Kultur seiner Emotionen, aus denen heraus der Stoff seiner Poesie geschaffen wird. Zweitens gilt unser Rat der Kultur seiner intellektuellen Fähigkeiten, aus der die Form der Poesie entspringt.

Wieder dürfen wir die Unterscheidungen nicht als Trennungen missverstehen und auch nicht übersehen, dass die emotionale und intellektuelle Kultur, der unser Rat gilt, in dem Sinne streng umgrenzt ist, dass sie nur das aus poetischer Sicht Bedeutsame und Wertvolle umfasst. Überdies sind unsere Bemerkungen nicht erschöpfend, sondern eher andeutend. Sie bieten kein gebrauchsfertiges Programm zur poetischen Selbstvervollkommnung, sondern weisen lediglich auf einige Qualitäten hin, um deren Entwicklung sich junge Dichter nach Ansicht des Autors bemühen sollten.

Es gibt fünf vorwiegend emotionale Qualitäten – Aspekte der Lebenserfahrung von Dichtern –, die, sofern sie entwickelt sind, den Stoff ihrer Poesie bereichern werden: Beobachtung, Feinfühligkeit, Empathie, Abgeschiedenheit und Nachsinnen (engl. *observation, sensitiveness, sympathy, solitude, reflection*).

All unser Wissen und Fühlen rührt von den Eindrücken her, die wir über unsere fünf Sinne wahrnehmen. Die Eindrücke, die das Auge, das Organ des Schauens, vermittelt, sind aber auffälliger und wichtiger als jene, die durch das Ohr oder die anderen Sinne eintreten, und darum haben wir das Wort „Beobachtung“ (engl. *observation*) für das gesteigerte Gewahrsein gewählt, mit dem Dichter die ganze Außenwelt wahrnehmen. Wir alle sehen tagtäglich Berge oder Bäume, Blumen, Häuser, Gesichter und tausenderlei mehr. Doch Dichter – oder Künstler – dürfen sich nicht damit zufrieden geben, Dinge bloß zu sehen: Sie müssen lernen, sie zu beobachten. Beobachtung setzt natürlich Sammlung voraus. Dichter sollten bereit sein, einen ganzen Tag damit zu verbringen, eine Blume anzuschauen, denn nur dann werden sie fähig sein, sie zu beobachten. „Beobachten“ meint ein lebhaftes Gewahrsein der Einzigartigkeit von Dingen. Dichter sollten für feinste Unterschiede von Farbe, Gestalt, Umriss, Ton, Berührung und Geruch empfänglich sein und das genau richtige, unvermeidliche Wort kennen, um sie alle zu beschreiben. Sie sollten bemerken, wie unterschiedlich Bäume je nach Mächtigkeit oder Schlankheit ihrer Stämme und Äste und entsprechend der relativen Spärlichkeit oder Fülle ihres Laubs im Wind tanzen und sich wiegen. Sie sollten die Veränderungen im Ruf des Kuckucks von einem Monat zum nächsten registrieren, und die Persönlichkeiten verschiedener Blumenarten sollten genau so deutlich erkennbar für sie sein, wie jene individueller Menschen. Shelley hat dieses Vermögen eines Dichters, intensiv zu beobachten, wunderbar veranschaulicht:

He can watch from dawn till gloom

The lake-reflected sun illumine

The yellow bees in the ivy-bloom²

Er wird vom Tagen bis zum Nachten

Der Sonne Bild im See betrachten,

Von ihrem Strablengold beschienen

Im Blütenkelch die gelben Bienen.

(übertragen von A. Graf Wickenburg)

² Aus Percy Bysshe Shelley, *Prometheus Unbound*, I.i.737. Die deutsche Übersetzung ist abrufbar unter: <http://www.zeno.org/nid/20005695821> (geprüft 27. September 2021).

Nebenbei bemerkt ist die Beschreibung der Bienen als „gelb“ ein schönes Beispiel der Art von Beobachtung, von der wir sprechen. Die meisten Menschen würden auf die Bitte, die Farbe einer Biene mit einem Wort zu beschreiben, entweder antworten, dass sie braun sei oder dass sie die Farbe des Insekts nie bemerkt hätten. Dichter verblüffen uns oft mit Beiworten, die so frisch und ursprünglich und zugleich so treffend und anschaulich sind, dass wir beschämt erkennen, dass wir uns nie die Mühe gemacht haben, die Dinge zu beobachten, auf die ihr Genius sie so frohlockend ansetzt. Wer selbst nicht Dichter ist, kann die Natur gewöhnlich durch das Auge der Dichter viel lebhafter sehen, als mit dem eigenen. Wer hat denn die Schwärze der Eschenknospen im März oder das Grün des Abendhimmels wirklich gesehen, bevor ein Tennyson oder Coleridge es ihn lehrte?³

Beobachtung aus zweiter Hand mag für gewöhnliche Leute genügen, Dichter aber können sich nicht damit zufrieden geben, die Natur mit den Augen eines anderen Dichters zu sehen, und sei dieser noch so groß. Die Natur nicht mit den eigenen Augen zu sehen, bedeutet für jene, die Dichter sind, sie überhaupt nicht zu sehen. So sehr sie die Schönheiten der Beschreibung genießen und bewundern, die sie bei den Dichtern alter Zeiten finden, zweitverwerten sie diese jedoch nicht in ihren eigenen Gedichten. Im Gegenteil, mit eigenen Augen beobachten sie die Natur, so klar sie es vermögen und beschreiben das Gesehene möglichst treffend. Kaum etwas zeigt den Niedergang poetischer Vitalität deutlicher, als wenn ein Dichter der Gewohnheit verfällt, seine Kenntnis der Naturdinge nicht aus dem Leben, sondern aus der Literatur zu beziehen. Solch lebensferne Dichter beschreiben nur Beschreibungen. Darum vermittelt uns ihre Poesie, mag sie auch andere große und edle Qualitäten haben, nicht die Empfindung der unmittelbaren Berührung mit dem Leben. Sie mag süß, kunstfertig und reizvoll sein, doch ihr mangelt es an Frische, Kraft und Wirklichkeit. Vergleiche und Metaphern, die das Wesen der Poesie ausmachen, erwachsen aus persönlicher Beobachtung. Je genauer und wahrhaftiger Dichter die Schönheiten der Natur beobachten, desto leichter werden sie die tieferen Beziehungen und subtileren Zusammenhänge zwischen ihnen erfassen. Je empfänglicher diese Auffassungsgabe, desto ursprünglicher, eindrucklicher und erhellender werden ihre Gleichnisse sein.

Mit „Feinfühligkeit“ (engl. *sensitiveness*), einer ganz und gar emotionalen Qualität, meinen wir Tiefe und Zartheit, sowie auch Stärke und Feinheit des Fühlens. Emotionen, die mit heftigem körperlichen Handeln einhergehen, gelten den meisten Menschen als kraftvoll und stark. Doch die gegenteilige Überzeugung kommt der Wahrheit wohl näher. Je subtiler eine Emotion wird, desto weniger eignen sich die üblichen körperlichen Ausdrucksweisen. Ein Schlag oder eine Umarmung mögen hinreichen, um den ganzen Inhalt der gröberen Formen von Hass und Verlangen zu verkörpern, doch durch welche Gebärden, wenn nicht die der Poesie, Musik und bildenden Kunst, sollen die feineren Gefühle der menschlichen Seele Ausdruck finden? Dichter sind genötigt, ihren Emotionen in Versen Luft zu verschaffen, denn sie lassen sich in menschlichen Beziehungen nicht verwirklichen. Nach dem edlen Wort Platons verweigern sie sich der Möglichkeit, bei vergänglichen Einzeldingen zu enden und erstrecken sich hinaus in das unendliche und universale Reich der Dichtung und Wahrheit. In diesem Vermögen, sich weiter zu strecken oder in die Realität einzudringen, liegt die wahre Stärke einer Emotion. Feinheit und Kraft des Fühlens sind darum letztlich eine einzige Qualität, die wir mit dem Begriff „Feinfühligkeit“ andeuten. Dichter sind nicht nur gewahr und

³ In seinem 1842 erstmals veröffentlichten Gedicht *The Gardener's Daughter* („Die Tochter des Gärtners“) beschreibt Alfred Lord Tennyson das Haar, der in einem Portrait dargestellten Person, als „schwärzer als Eschenknospen im frühen März“. Und Coleridge schreibt in der zweiten Strophe von *Dejection: an Ode* (Trübsinn: eine Ode): „All this long eve, so balmy and serene, / Have I been gazing on the western sky, / And its peculiar tint of yellow green.“ (Den ganzen langen Abend, der so mild und heiter, / Blickte ich den westlichen Himmel an / Und seine sonderbare Tönung von Gelbgrün.“)

reagieren auf die gröberen Schwingungen der sinnlichen Welt, sondern auch für die unermesslich höheren und feineren Schwingungen einer jenseitigen Welt; einer Welt, die die Metaphysiker als Welt der Werte beschreiben. Doch Dichter ziehen es gemeinhin vor, sie als eine Welt idealer Formen des Schönen zu beschreiben. Allerdings darf man nicht denken, das dichterische Bestreben hebe zu einem welttranszendierenden Flug des Einen zum Einen ab. Falls es so etwas wie Mystik in der Dichtung gibt, dann eher nach Art der *via affirmativa* als der *via negativa*. Und sofern ein Dichter, wie Aldous Huxley feinfühlig über D. H. Lawrence sagte (und seine Worte wurden mit gleicher Berechtigung auf Rainer Maria Rilke angewendet), dass er „ungekannte Seinsweisen zu erleben vermag“⁴, dann erlebt er sie nicht, indem er sich selbst von den Sinnesdingen löst, sondern eher, indem er ihr Wesen mit dem seinigen völlig durchdringt. Die meisten Dichter würden den Worten zustimmen, mit denen Wordsworth seine berühmte Ode schließt:

*To me the meanest flower that blows can give
Thoughts that do often lie too deep for tears.*⁵

*Die unscheinbarste Blüte kann Gedanken und Gefühle geben,
so tief in mir, dass oft nicht mal der Tränen Sprache sie erreicht.*

(übertragen von Dietrich H. Fischer)

Die letzten Worte dieser Zeilen sind bedeutsam. Kein äußerlich sichtbares Anzeichen der Ergriffenheit, wie etwa Tränen, vermag die ganze Tiefe der inneren und spirituellen Anmut im Denken des Dichters oder die außerordentliche Intensität seiner Gefühle auszudrücken.

Für einen Dichter vom Rang eines Wordsworth mögen dergleichen Erfahrungen durchaus natürlich sein, wie aber können sich junge Dichter unserer Tage den Höhen auch nur nähern, auf denen sie möglich sind? Wie sollen sie ihre Gefühle so weit verfeinern, dass sie für die zarteste Berührung des ewig Schönen empfänglich werden? Die Lösung dieses Problems liegt auf einem Feld, das man als Askese der Kunst bezeichnen kann. Ästhetisches und religiöses Erleben gehören zu derselben Ordnung – und im einen wie im anderen werden die höheren und subtileren Bereiche dadurch erreicht, dass man sich der im Vergleich niedrigen und groben Bereiche entsagt. Die Philosophie dieser Askese und die Weise, in der die Liebhaber des Schönen vom Erleben seiner niedrigsten zum Erleben seiner höchsten Formen aufsteigen, bis sie sich in einem letzten, äußersten Seelenflug in die Gegenwart des unaussprechlich Schönen aufschwingen, findet sich für alle Zeiten und mit beispielloser Kunstfertigkeit in Platons *Gastmahl* entfaltet. In diesem Werk hat das unvergleichliche Genie des athenischen Dichter-Philosophen die verstreuten Strahlen von Philosophie, Religion und Kunst meisterhaft zu einem einzigen blendenden Strahl verschmolzen, der weit, weit in die dunklen Tiefen der Realität eindringt.⁶

Mit unseren Bemerkungen verfolgen wir – abgesehen von der Empfehlung an den jungen Dichter, *Das Gastmahl* wiederholt zu lesen – die bescheidenere Absicht, nur ein oder zwei Vorschläge zur Kultivierung der Feinfühligkeit zu machen. Das Thema ist

⁴ Aus Aldous Huxleys Einleitung zu *The Selected Letters of D. H. Lawrence*. London: William Heinemann 1932.

⁵ Aus William Wordsworths Ode *Intimations of Immortality*. Deutsche Übersetzung von Dietrich H. Fischer unter: <http://william-wordsworth.de/translations/ode.html> (geprüft 28. September 2021).

⁶ Vgl. Platon, *Das Gastmahl (Symposion)*, in: Platon, *Sämtliche Werke*, Band 1, übers. von Franz Susemihl. Berlin 1940. Abrufbar unter: <http://www.zeno.org/nid/20009262539> (geprüft 28. September 2021). – Im *Gastmahl* (Abschnitte 210-212) heißt es, Diotima von Mantinea, die den Sokrates die Philosophie der Liebe gelehrt habe, habe die aufsteigenden Stufen der Schönheit beschrieben.

nämlich so ungemein persönlich und hängt so viel mehr von der Aufrichtigkeit und Integrität des Dichters ab als von einer mechanischen Befolgung von Regeln, dass wir auch diese nur zögernd vorbringen. Zunächst einmal gilt es klar zu verstehen, dass das Emotionale essenziell eine Kraft ist und natürlich dazu tendiert, sich in äußerlichen Formen auszudrücken. Wird diese Kraft bewusst kontrolliert, so dass sie sich nicht länger normal ausdrücken kann, dann wird die gehemmte Energie eine subtilere und kraftvollere Form annehmen und danach streben, sich auf einer höheren Stufe des Erlebens auszudrücken. Gefühle sind wie Fontänen, die das Wasser, das auf seiner eigenen Ebene nicht abfließen kann, durch enge Öffnungen presst und hoch in die Luft springen lässt.

Es sei angemerkt, dass die hier angesprochene „Kontrolle“ ein bewusstes, absichtliches Geschehen ist. Würde sie unbewusst erfolgen, dann würde die gehemmte Emotion bloß unter die bewusste Oberfläche des Geistes in unbewusste Tiefen hinabgepresst, und welche psychische Störungen verdrängte Emotionen erzeugen können, wurde von Psychoanalytikern zu nachdrücklich betont, als dass wir es hier wiederholen müssten. Dichter müssen sich wie Mystiker ihrer Gefühle stets bewusst sein: sie müssen sie mit Gewahrsein sättigen. Denn wie der Atem, so werden auch Denken und Fühlen natürlich gehemmt, wenn der unverwandte Strahl des Gewahrseins auf sie fällt. Dann lösen sie sich sogleich in subtilere Formen auf, ganz wie Morgentau, der unter den frühen Sonnenstrahlen in Luft und Nebel verdunstet. Diese subtileren Formen sind das Rohmaterial nicht nur der Künste, sondern auch der Spiritualität. Aus ihnen schaffen die Dichter, Maler und Musiker in ihren jeweiligen Medien Werke unvergänglicher Schönheit, während die Mystiker, indem sie den Prozess der Hemmung immer neu wiederholen, zu noch erhabeneren Höhen des Erlebens aufsteigen. Das sind die Prinzipien, die bei der Kultivierung der Feinfühligkeit, der Zartheit und Tiefe des Fühlens zu befolgen sind. Die genaue Art ihrer Anwendung müssen die jungen Dichter wie auch die Novizen der Mystik selbst bestimmen.

So wichtig die Kultivierung der Feinfühligkeit ist, sollte man doch nicht annehmen, wir würden dem jungen Dichter raten, sich in einem Elfenbeinturm aus zu stark verfeinerten persönlichen Gefühlen einzuschließen. Die Spielarten der Poesie sind vielfältig, und längst nicht alle handeln von privaten Gefühlen der Dichter. Epische, erzählende und dramatische Gedichte beispielsweise befassen sich gewöhnlich mit den Gedanken, Gefühlen und Handlungen von Menschen, die zeitlich, räumlich sowie in ihren jeweiligen Lebensumständen vom erzählenden Dichter weit entfernt sind. Sogar lyrische Gedichte, in die naturgemäß die tiefsten und intimsten Erfahrungen eines Dichters einfließen, sind manchmal gewissermaßen dramatisch, wenn sie nicht in der ersten Person, sondern in einer anderen, realen oder eingebildeten, geschrieben wurden. Es geht uns hier aber weniger um die Form als die Art und Weise der Beschreibung. Schilderungen sollen lebendig und dichterisch wahrhaftig sein. Es genügt nicht, wenn Dichter die äußeren Wirkungen starker Gefühle genau beobachten und naturalistisch nachzeichnen. Denn solche Gefühle lassen sich, wie schon gesagt, durch keinerlei bloß körperliche Bewegungen angemessen ausdrücken. In einem Akt des Mitfühlens müssen Dichter sich aus der eigenen Persönlichkeit hinaus und in die eines anderen Wesens hinein versetzen und die Emotionen dieses Wesens erleben, weil sie zumindest momentan eins mit ihm geworden sind. Dieses Vermögen zu einer universalen „Empathie“ (engl. *sympathy*), in der die Freuden und Leiden anderer genauso stark empfunden werden wie unsere eigenen, ist eine weitere Eigenschaft, die Dichter ebenso wie religiös Gläubige entwickeln müssen. Das Geheimnis der Kunst ist mit dem Geheimnis der Spiritualität identisch. Shelley schreibt in *A Defence of Poetry (Eine Verteidigung der Poesie)*:

Das große Geheimnis der Moral ist die Liebe, oder ein Hinaustreten aus unserer eigenen Natur und ein Einswerden unserer selbst mit dem Schönen, das es in Gedanken, Handlungen oder Personen gibt, die nicht unsere eigenen sind. Um in hohem Maß gut zu sein, muss ein Mensch tief und umfassend imaginieren; er muss sich selbst an die Stelle eines anderen und vieler anderer versetzen; die Leiden und Freuden seiner Gattung müssen seine eigenen werden.⁷

Die Emotion, der Shelley in diesem Abschnitt aus seiner eher allgemeineren Sicht den Namen „Liebe“ gibt, entspricht dem, was wir aus dem besonderen Blickwinkel der Poesie „Empathie“ nennen. Wir würden nur insofern weitergehen als Shelley, als wir den jungen Dichtern raten, sich nicht nur die Freuden und Schmerzen der menschlichen Gattung zu eigen zu machen, sondern ein Gefühl der Identität und der Empathie mit allen Arten empfindender Wesen zu kultivieren. „... Wenn ein Spatz an mein Fenster kommt, nehme ich Anteil an seinem Dasein und picke im Kies“, schrieb Keats in einem seiner Briefe.⁸ Das Mitfühlen der Dichter muss universal sein. Sie müssen in das Sein nicht nur von Menschen, Vögeln und anderen Tieren eintreten und deren Gefühle teilen können, sondern auch von Bäumen, Blumen, Bergen, Flüssen und Steinen. Dichter, in denen diese Qualität der Empathie hoch entwickelt ist, werden die Gedanken und Gefühle anderer mit eigentümlicher Kraft und Lebhaftigkeit beschreiben können. Denn sie beschreiben dann nicht nur, was sie von außen beobachten, sondern was sie von innen erlebt haben.

Darin liegt der Grund, weshalb große Dichtung uns – nicht weniger als die höhere Art von Religion – aus dem Banalen unseres individuellen Seins erheben kann in eine unendlich tiefere, reichere und weitere Art zu leben. Dichtung von diesem erhabenen Typus zu lesen ist weit mehr, als ungewohnte Situationen oder neuartige Stimmungen mitzerleben: Es ist eine Einweihung in eine neue Seinsweise. Für einen Augenblick erleben wir, was ein Dichter erlebte, als er mit seinem „Wesen zart wie Glas“ das Wesen einer anderen Lebensform durchdrang und das Pulsieren ihres Seins als sein eigenes empfand.⁹ Empathie ist darum eng verbunden mit Selbsttranszendierung, mit der Kraft, über das persönliche Ich hinauszugehen.

Ein egozentrischer Mensch mag wohl ein kompetenter Verseschmied, aber nie ein großer Dichter sein. Wieder einmal gehen das Schöne und das Gute Hand in Hand. Die Kultivierung von Empathie impliziert die Einnahme einer selbstlosen Haltung zum Leben. Wie eingangs bemerkt hegen wir mit unserem „Rat“ keinerlei Hoffnung, jemanden zum Dichter machen zu können, der nicht schon einer ist. Unsere Vorschläge können bestenfalls zur Entwicklung einer zuträglichen Tüchtigkeit beitragen. Empathie ist vielleicht mehr noch als alle schon erwähnten Eigenschaften eine natürliche Begabung, und darum können wir weniger Ratschläge zu ihrer Kultivierung anbieten als zu den übrigen Eigenschaften. Was in dieser Hinsicht zu sagen ist, beschränkt sich darauf, dass die Kultivierung von Beobachtung und Feinfühligkeit ganz natürlich zur Erweiterung der Empathiefähigkeit des Dichters beitragen wird. Da wir es zumeist leichter finden, uns in die Sorgen als in die Freuden unserer Mitmenschen einzufühlen, möchte man jungen Dichtern außerdem empfehlen, ihre Aufmerksamkeit zunächst auf das Elend und Unglück anderer zu richten und erst später auf ihre Tröstungen und Segnungen. Betrachtet man sie nämlich in umgekehrter Reihenfolge, dann würde man vielleicht nicht Empathie, sondern Neid empfinden. Mehr lässt sich zu diesem Thema nicht sagen, ohne die unsichere Grenze zu überschreiten, die das ästhetische vom

⁷ Aus: Percy Bysshe Shelley, *A Defence of Poetry* (1821); in: *The Selected Poetry & Prose of Shelley*. Introduction and Notes by Bruce Woodcock. Ware, Herfordshire: Wordsworth Editions Limited 1994, S. 642.

⁸ Brief an Benjamin Bailey vom 22. November 1817. Abrufbar unter: <http://www.john-keats.com/briefe/221117.htm> (geprüft am 28. September 2021).

⁹ „glassy essence“, eine Anspielung auf eine Äußerung Isabellas in Shakespeares *Maß für Maß*, 2. Akt, 2. Szene.

spirituellen Leben trennt, und so das Reich der Dichtung mit dem Schwesterreich der Religion zu vertauschen.

Die Qualitäten, die junge Dichter entwickeln sollten, sind nicht nur miteinander verwoben, so dass die Kultivierung der einen indirekt zur Kultivierung der anderen führt, sondern sie bilden auch eine Folge, so dass jede ganz natürlich aus der Fülle der ihr vorangehenden Qualität hervortritt. Beobachtung blüht auf in Feinfühligkeit, und Feinfühligkeit reift in Empathie. In diesem Stadium ist der Geist junger Dichter voll von lebhaften Eindrücken von Formen und Farben; ihr Herz antwortet unmittelbar auf feinste Gefühlsnuancen; der Horizont ihrer Seele hat sich erweitert, bis sie schließlich mit Edwin Arnold sagen können: „Mich selbst aufgebend, wird das Universum Ich“.¹⁰ Doch bevor die Arbeit dichterischen Schaffens beginnen kann, müssen die überaus vielfältigen Produkte dieser drei Qualitäten wie Elemente in einem Schmelztiegel vermischt und geschmolzen, die Schlacke des Belanglosen mit Feuer aus ihnen geläutert und die unvergängliche poetische Essenz gewonnen werden. Der Schmelztiegel ist „Abgeschiedenheit“ und „Nachsinnen“ ist das Feuer (engl. *solitude, reflection*).

Ohne ein gewisses Maß an Abgeschiedenheit ist Nachsinnen unmöglich, und ohne anhaltendes Nachsinnen wurde noch nie ein großes Kunstwerk hervorgebracht. Dichter brauchen Abgeschiedenheit wie Lungen Luft. Mit Abgeschiedenheit ist weniger physische Einsamkeit als eine innere, wenigstens zeitweilige Isolation von all dem gemeint, was nicht direkt mit dem Vorgang dichterischen Schaffens zu tun hat. Ein körperlicher Rückzug aus den normalen menschlichen Beschäftigungen und Interessen lässt sich nur insoweit in die Definition der Abgeschiedenheit einbeziehen, als diese von ihr abhängt. In den städtischen Industriegesellschaften der Gegenwart ist das immer häufiger der Fall. Wenn sie sich nicht äußerlich aus der Hektik des modernen Lebens zurückziehen, werden Dichter kaum die innere Abgeschiedenheit finden können, die für Fortschritt und Vollendung ihres Werks nötig ist. Zugleich aber zieht sie die Notwendigkeit, ihren Lebensunterhalt zu verdienen – ein nicht weniger dringliches Problem – immer wieder aus dem Alleinsein in die Gesellschaft zurück. In einer Welt, die das Dichten nicht mehr als Beruf anerkennt und besoldet, müssen junge Dichter eine Lebensweise finden, die es ihnen ermöglicht, für die niederen und die höheren Notwendigkeiten ihrer Natur gleichermaßen zu sorgen.

Religiöse Mystiker, die Gelegenheiten zur Abgeschiedenheit ebenso sehr brauchen wie Dichter, können sie in der ernsten Stille eines Klosters oder einer Einsiedelei finden. Den Dichtern werden von keiner nachsichtigen Gesellschaft vergleichbare Möglichkeiten geboten. Vielleicht ist das auch gut so, denn Gelegenheiten für Empathie sind für sie nicht weniger wertvoll oder nötig als Gelegenheiten zu Abgeschiedenheit, und unleugbar bieten sie sich im komplexen Netz wechselseitiger Bindungen und Verpflichtungen, das beim Erwerb des Lebensunterhalts geknüpft wird, am leichtesten und natürlichsten. Nachdem wir uns schon weigerten zu gestatten, dass Feinfühligkeit den jungen Dichtern die Pforten zum Elfenbeinturm öffnet, wäre es doch seltsam, wenn wir nun der Abgeschiedenheit erlaubten, sie hereinzubitten. Die von uns ins Auge gefasste Lösung darf weder unausgewogen noch einseitig sein. Sie sollte poetisch veranschaulichen, was Baron von Hügel über das spirituelle Leben sagte:

*Die große Regel lautet: Vielfalt bis an den Rand zur Ausschweifung, Besonnenheit bis an den Rand zur Leere, beide im Wechsel miteinander und eine reiche, fruchtbare Spannung erzeugend.*¹¹

¹⁰ „Forgoing self, the universe grows ‚I‘“, aus: Edwin Arnold, *Light of Asia*. (1887) Buddhadharm Education Association. S. 203. Abrufbar unter: http://www.buddhanet.net/pdf_file/lightasia.pdf (geprüft 25. Oktober 2021).

¹¹ Baron Friedrich von Hügel (1852-1925), österreichisch-britischer Autor, einflussreich im römisch-katholischen Modernismus des frühen 20. Jahrhunderts. Das Zitat wurde übersetzt aus *Letters from Baron von Hügel to a Niece*. Hrsg. von Gwendolyn Greene. London: J. M. Dent & Sons 1927, S. xxi.

Die Extreme von Vielfalt und Besonnenheit, Ausschweifung und Leere, die von Hügel aufzeigt, entsprechen den Extremen der Empathie und der Abgeschlossenheit, zwischen denen junge Dichter einem mittleren Pfad folgen müssen und für die beide sie Gelegenheiten in ihrem Leben schaffen sollten. Weil aber die Umstände sie eher ins erste Extrem drängen werden und Gelegenheiten zu Abgeschlossenheit heutzutage selten sind, werden wir das Problem nur von einer Seite her besprechen und, nach Formulierung einer allgemeinen Regel, ein paar detailliertere Vorschläge zur Pflege von Abgeschlossenheit unterbreiten.

Unsere allgemeine Regel ist negativ formuliert und besteht in der einfachen Mahnung, dass junge Dichter keine Art des Lebenserwerbs aufnehmen sollten, die ihnen nicht regelmäßige Ruhepausen von ihrer Beschäftigung gewährt. Je länger und häufiger solche Perioden sind, desto zuträglicher wird die Arbeit im Allgemeinen für sie sein. Aussichten auf finanziellen Gewinn (jenseits dessen, was tatsächlich für den Unterhalt ihrer selbst und ihrer Angehörigen nötig ist), Hoffnungen auf weltlichen Aufstieg und Rücksichten auf soziale Anerkennung müssen die Dichter nicht anders als kontemplative Menschen entschlossen beiseite schieben. Der Versuchung, ihre literarischen Gaben zu vermarkten, müssen sie nicht weniger entschlossen widerstehen. Das heißt nicht, dass sie sich weigern sollten, Bezahlung für ihre Arbeit anzunehmen; denn hier wie auch sonst sind Arbeiter ihres Lohns würdig. Doch Dichter sollten nicht für ihren Lebensunterhalt journalistisch arbeiten oder aus vorwiegend kommerziellen Motiven Romane, Kurzgeschichten und Zeitungsartikel produzieren. Wenn sie ihr Talent auf diese Weise prostituieren, werden sie schließlich auch ihre dichterische Integrität verlieren. Sie können ihren schriftstellerischen Charakter nicht in zwei getrennte Persönlichkeiten aufspalten. Je mehr Geld sie brauchen, desto mehr Werke müssen sie erzeugen; je mehr sie (über einen gewissen Punkt hinaus) produzieren, desto schlampiger wird es sein. Schludrige Arbeit führt zum allgemeinen Absinken der Standards, und das wird am Ende auch die Qualität ihrer Poesie verderben.

Wenn junge Dichter eine Nebenbeschäftigung anstreben, die mit ihren literarischen Interessen zwar nicht unverbunden ist, aber doch keine Verschlechterung ihrer Kunst mit sich bringt, gibt es vielleicht nichts Besseres für sie, als eine akademische Laufbahn einzuschlagen und Sprachen und Literatur, Geschichte oder ein anderes gesellschaftswissenschaftliches Fach zu unterrichten. Andernfalls sind auch Landwirtschaft oder das Maurerhandwerk dem Journalismus vorzuziehen. Man sollte nämlich nicht glauben, Dichter seien zwangsläufig untauglich für manuelle Arbeiten oder in allen Belangen unpraktisch, oder die Feinfühligkeit ihres Herzens hätte Geschick und Nützlichkeit ihrer Hände irgendwie beeinträchtigt. In den Annalen der Poesie fehlen die Namen von Politikern, Staatsmännern, Verwaltern, Graveuren, Apothekern, Pflügern, Ärzten und Händlern so wenig wie die von Schriftstellern und Lehrern.

Matthew Arnolds berühmte Beschreibung Shelleys als „schöner, aber untauglicher Engel“ trifft auf keinen anderen Dichter gleichen Ranges zu und wird auch Shelley nicht gerecht.¹² Das populäre Bild des Dichters als langhaarige, verweichlichte und unfähige Gestalt war nie mehr als eine Karikatur des späten neunzehnten Jahrhunderts von einer Gruppe unbedeutender Dichter, und es ist heute noch weniger wahr als je zuvor. Nichts in der Konstitution eines Dichters hindert ihn daran, eine Hacke zu schwingen oder mit einer Schaufel umzugehen, und für manche wird das ein für die Ausübung von Poesie nicht weniger förderlicher Lebensunterhalt sein als irgendein anderer. Die einzige Frage, die junge Dichter sich bei jeder Art von Beschäftigung stellen müssen, lautet: Bietet sie mir Gelegenheit zu Abgeschlossenheit? Wenn das der Fall ist, können sie als Dichter nicht mehr davon verlangen.

¹² Matthew Arnold, *Essays in Criticism*. Second series [1888]. Leipzig: Tauchnitz 1892.

Allerdings sollte man unsere Vorschläge nicht für eine unfehlbare und allgemeingültige Lösung des Problems der Abgeschiedenheit halten. Das poetische Temperament fügt sich nur selten den Regeln des Verstandes. Selbst wenn es jungen Dichtern gelingt, eine Arbeit zu finden, die ihnen Gelegenheiten zum Rückzug aus der Welt und zum Erleben jener Zeiten innerer Isolation bietet, die für den Fortschritt ihrer Arbeit so nötig sind, werden sie vielleicht feststellen, dass ihre schöpferischen Launen sich weigern, im Gleichtakt mit Bürozeiten oder Semesterferien zu marschieren, und dass gerade dann, wenn ihr ganzes Wesen danach schreit, allein und frei zu sein, um sich auf die Komposition eines Gedichts zu konzentrieren, irgendeine banale Alltäglichkeit ihre Aufmerksamkeit beansprucht.

Und umgekehrt können sie Wochen und Monate in einer scheinbar idealen Umgebung verbringen und dennoch fühlen, dass ihr Herz staubtrocken und ihr Seele unfähig ist, auch nur das dünnste Rinnsal der Inspiration hervorzubringen. Wie auch andere Winde des Geistes weht der Wind der Poesie, wo er will. Wiederum gilt es, soziale Verpflichtungen und familiäre Bindungen zu berücksichtigen. Wie die Mystiker, so empfinden auch Dichter sie oft als Hindernis; und wie die Mystiker, so zögern auch Dichter oft nicht, sie zu zerreißen, wenn sie zu sehr beengen. Die Abkehr der Mystiker von derartigen Verpflichtungen und Bindungen wird von der Gesellschaft gewöhnlich anerkannt und gebilligt, die Ablehnung der Dichter hingegen, die viel planloser und unsystematischer geschieht, gilt meist als Beweis ihrer unmoralischen Neigungen. Wie aber D. H. Lawrence sagt: „Ein wahrer Künstler [oder Dichter] setzt nicht Unmoral an die Stelle von Moral. Im Gegenteil: *Immer* setzt er eine feinere Moral an die Stelle einer gröberen.“¹³ Für all diese Probleme können wir keine Lösungsschablone anbieten, sondern uns bleibt nur zu bekräftigen, dass Abgeschiedenheit nötig ist, und es den jungen Dichtern selbst zu überlassen, so dafür zu sorgen, wie sie es im Licht unserer Vorschläge vermögen.

Wenn der Schmelztiegel bereit ist, kann das Feuer unter ihm angefacht werden. Befindet sich ein Dichter in Abgeschiedenheit, in Umständen, welche die Kultivierung innerer Isolation begünstigen, dann kann der Prozess des „Nachsinnens“ (engl. *reflection*) beginnen, um das schimmernde Gold der Poesie aus dem verschlackten Erz der Erfahrung zu gewinnen. Hierüber müssen wir wenig sagen, es ist aber nicht unwichtig. Bagehot weist auf seinen Stellenwert hin, wenn er schreibt: „Einer der Gründe für die Seltenheit großer, einbildungsstarker Kunst ist, dass dieses Vermögen zur sinnenden Abgeschiedenheit nur selten mit dem zur Menschenbeobachtung einhergeht“¹⁴; und Wordsworth sagt Ähnliches in seiner berühmten Definition von Poesie als „Emotion, die still besonnen wurde“¹⁵. Die Worte „sinnen“ (engl. *musings*) im ersten und „besinnen“ (engl. *recollection*) im zweiten Zitat beziehen sich auf das, was wir als Nachsinnen bezeichnen. Wenn wir weniger darüber zu sagen haben als über die vier ersten Eigenschaften, dann nicht etwa aufgrund ihrer vergleichswisen Unwichtigkeit, sondern wegen der Undeutlichkeit und Rätselhaftigkeit dieser Seite des poetischen Geschehens. Wie sie aus ihrer Lebenserfahrung, ihren Beobachtungen, Gefühlen und Gedanken, den Musikern ähnlich, „nicht einen vierten Ton, sondern einen Stern“¹⁶ hervorbringen, das wissen die Dichter nur selbst, und auch sie vermögen das Geschehen nur selten

¹³ D. H. Lawrence, „Art and Morality“, in *Four Essays on Art and Painting*, London: Bureau of Current Affairs 1951.

¹⁴ Walter Bagehot, *Shakespeare the Man: an essay*. New York: The University Society 1901, S. 29.

¹⁵ So William Wordsworth in seinem Vorwort zu *Lyrical Ballads*, 1802: „Ich sagte, Dichtung sei der spontane Ausfluss mächtiger Gefühle: Sie hat ihren Ursprung in still besonnener Emotion: Die Emotion wird so lange betrachtet, bis die Stille, gewissermaßen als Reaktion, allmählich verschwindet, und langsam eine dem bisherigen Objekt der Betrachtung verwandte Emotion erzeugt wird und selbst wirklich im Geist existiert.“

¹⁶ Aus der siebten Strophe von Robert Brownings Gedicht *Abt Vogler* über den deutschen Organisten Georg Joseph Vogler, den man auch Abbé nannte. Das Gedicht wurde 1864 veröffentlicht.

angemessen zu beschreiben, geschweige denn eine Erklärung zu geben, die Philosophen zufriedenstellen würde. Ihre Definitionen und Umschreibungen sind meistens anschaulich und werden nicht selten schließlich selbst zu Gedichten.

Es wird daher kaum überraschen, wenn die wenigen Ratschläge, die wir jungen Dichtern zur Kultivierung des Nachsinnens geben wollen, eher von anschaulicher als wissenschaftlicher Art sind. Man muss das Feuer des Nachsinnens so oft wie möglich anfachen und so lange wie möglich in Brand halten. In denen, die aus Berufung Dichter sind, ist diese Flamme des langsamen, stillen Nachsinnens stets vorhanden, mag sie auch tief unter der Asche äußerer Tätigkeiten und Ereignisse verborgen sein. Sie wartet nur auf die Brise der Abgeschiedenheit, um aufzulodern. Junge Dichter müssen lernen, dieses heilige Feuer des Nachsinnens so sorgfältig zu hüten, wie ein zoroastrischer Priester es tun würde; sie müssen das Sandelholz ihrer Gedanken nachlegen und das Erz ihrer Erfahrungen im Schmelztiegel der inneren Abgeschiedenheit rühren, bis an seinem Boden das feine Gold der Poesie, von der Schlacke des Belanglosen frei, glitzert wie ein Stern.

Nachdem wir hiermit unsere Vorschläge zur Kultivierung der fünf vorwiegend emotionalen Qualitäten unterbreitet haben, die den Gehalt ihrer Poesie bereichern werden, wollen wir den jungen Dichtern nun drei vorwiegend intellektuelle Eigenschaften vorschlagen, die helfen werden, der Form ihrer Poesie Genauigkeit und Bestimmtheit zu verleihen. Keine von ihnen lässt sich treffend mit einem einzigen Wort bezeichnen, doch man kann sie vorläufig mit den Begriffen Wertschätzen, Verstehen und Technik (engl. *appreciation, understanding, technique*) andeuten.

Das Wort „Poet“ bezeichnet buchstäblich „Macher“ oder „Hersteller“, und wie alle anderen Hersteller oder auch Handwerker müssen Dichter bei jenen in die Lehre gehen, die fähiger als sie selbst in diesem sanften Handwerk sind, das sie meistern wollen. Während dieser Lehr- und Übungszeit lernen sie das Werk ihrer Vorgänger kennen und schätzen. Dieses „Wertschätzen“ (engl. *appreciation*) ist nicht bloß ein Funke, der im kalten Zusammenprall von Flint und Stahl der Kritik aufsprüht, sondern eine Flamme, die vom Feuersamen der großen Vorgänger auf dem Zunder des jungen Herzens gezeugt wird. Es ist auch nicht bloße Nachahmung. Wertschätzen bedeutet nicht, die Manierismen zu lehren – und seien sie noch so glänzend – und auch nicht, die stilistischen Tricks der Dichter der Vergangenheit¹⁷ zu lehren – und seien sie noch so wirkungsvoll. Die Hauptaufgabe des Wertschätzens ist es, die Flamme der Poesie mit dem mächtigen Atem der Inspiration, der durch ihren Gesang weht, leuchtend zu entfachen.

Man sollte auch nicht glauben, dieser Atem könne nur von den Lippen der eigenen Muttersprache kommen. In unserer Zeit enger internationaler Berührungen, wenngleich nicht immer Zusammenarbeit, müssen sich Dichter nicht weniger als andere Menschen für vielfältige Einflüsse offen halten. Englische Dichter müssen beispielsweise, wenigstens in Übersetzungen, nicht nur die besten französischen, deutschen und italienischen Dichtungen schätzen lernen, sondern auch jene in arabischer, persischer und chinesischer Sprache. Andererseits können nicht-englische Dichter, zumal wenn sie in einer der nur wenig verbreiteten Sprachen der Welt arbeiten, es sich nicht leisten, den unvergleichlichen Reichtum der englischen Poesie zu vernachlässigen. Solch ein Austausch zwischen den Sprachen und Literaturen, zumal den poetischen Literaturen vieler Zeiten und Länder, wird zum Wachstum einer neuen und wahrhaft internationalen Poesie beitragen, die die Ideale und Bestrebungen nicht nur einer

¹⁷ „poets dead and gone“, aus John Keats Gedicht *Lines on the Mermaid Tavern*.

einzigsten ethnischen Gruppe oder eines Volks, sondern der ganzen Menschheit verkörpert wird.

Wir haben hier zwar nur von Poesie gesprochen, doch damit wollen wir die jungen Dichter nicht darauf beschränken, nur die Nachkommen ihrer eigenen Muse zu schätzen. Klios und Euterpes Töchter müssen ihnen ebenso lieb sein wie Kalliopes und Eratos Söhne. Ohne nahelegen zu wollen, dass sich alle Dichter bemühen sollten, in die Fußstapfen von Blake und Rossetti zu treten – denn Meisterschaft in zwei Künsten ist mehr als doppelt so schwierig wie Meisterschaft in einer –, ist es wert, darauf hinzuweisen, dass der Spielraum der Poesie oft erheblich weiter wird, wenn ein Dichter sich nicht nur in der Poesie, sondern auch in den Schwesterkünsten Musik und Malerei auskennt. Poesie ist ein klarer Bergsee, der von den Flüssen aller Wissens- und Schaffensgebiete gespeist wird. Je reicher und umfassender die Zuflüsse, die er empfängt, desto tiefer und voller wird sein eigenes Wasser.

Zu den vielen Bächen, die den Bergsee der Poesie speisen, gehört jener der Philosophie. Nicht etwa, dass eine akademische Vertrautheit mit ihr für Dichter wesentlich wäre! Sie sollten aber wenigstens gewisse Kenntnisse vom Verlauf jenes Kanals haben, durch den sie miteinander verbunden sind, sprich von der Philosophie der Künste oder der Ästhetik. Theoretische Vertrautheit mit der Philosophie des Schönen wird zwar nicht gewährleisten, dass ihr dichterisches Werk schön sein wird, sie wird ihnen aber helfen, ein intellektuelles Verständnis vom metaphysischen Wesen der Poesie zu erwerben. Dieses „Verstehen“ (engl. *understanding*), die zweite der intellektuellen Kompetenzen, mit denen junge Dichter versehen sein sollten, wird die Struktur ihrer Verse stärken und wenn es sie nicht auch zu guten Dichtern machen wird, kann es doch wenigstens durch Schärfung ihrer Selbstkritik verhindern, dass sie sehr schlechte Dichter werden.

Über „Technik“ (engl. *technique*), die dritte Qualifikation, ist kaum mehr zu sagen. Sie besteht in einer praktischen Vertrautheit mit den Einzelheiten der Rhetorik und der Verslehre, wie man sie in Standardhandbüchern zu diesem Thema findet. Eine solche Vertrautheit reicht vielleicht nicht aus, um die Herzen junger Dichter mit der Flamme der Begeisterung zu entzünden, aber sie befähigt sie wenigstens sicherzustellen, dass der Brennstoff trocken ist. Das ist zwar der kürzeste, aber sicher nicht der am wenigsten wertvolle Teil des Rats, den wir hier jenen anzubieten bestrebt waren, die sich in die Lehre bei einer der schwierigsten und reizvollsten Künste begeben haben.