

Zur Tradition der Motive in Walt Whitmans *Leaves of Grass*

In einem der letzten Gedichte Walt Whitmans *) findet sich das Bekenntnis:

Of many debts incalculable,
Haply our New World's chiefest debt is to old poems †).

Der Dichter erinnert an die ältesten Zeugnisse der Weltliteratur: *Old chants, Egyptian priests/... The Hindu epics, the Grecian, Chinese, Persian,/The Biblic books and prophets. .../The Iliad, Odyssey, plots, doings, wanderings of Eneas*. Er denkt an die griechischen Tragiker und an die Mythen und Dichter des Mittelalters. Nur ganz wenige Namen aus neuerer Zeit beschließen den Katalog der großen alten Gedichte: Den *old poems, Old chants* und *elder ballads* ist Amerika vor allem verschuldet, und es verlangt von seinem repräsentativen Dichter, die alten Gedichte anzunehmen:

Accept for me ... the elder ballads,
And name for me before thou goest each ancient poet.

Dieses späte Bekenntnis zur Tradition beschließt einen Motivstrang, der sich durch Whitmans ganzes Werk hindurchzieht. Whitman sieht im dichterischen Prozeß eine *Passage to India*, eine Wanderung zur Wiege des Menschengeschlechts und zu den alten Mythen.

Dennoch gehört diese Bindung an die älteste literarische Tradition nicht zum Klischee des Whitman-Bildes. Whitman ist für uns der Dichter der modernen amerikanischen Demokratie — so sah ihn THOMAS MANN, so will ihn RICHARD CHASE uns wieder sehen lehren ‡). Als Dichter der amerikanischen Demokratie ist er gleichzeitig der Dichter des modernen Menschen im Sinne von EMERSONS Forderung der geistigen und moralischen Autonomie der Persönlichkeit. Man hat darauf hingewiesen, daß dieser Individualismus bei Whitman mystische Züge annimmt; so teilt JAMES E. MILLER den *Song of Myself* in mystische Erfahrungsstufen ein †). Zu den wesentlichen, zumeist hervorgehobenen Zügen von Whitmans Bild gehört auch seine Beziehung auf philosophische Vorbilder, wie auf EMERSON und die amerikanischen Transzendentalisten oder auf CARLYLE und den deutschen Idealismus. Charakteristische Denkmuster dieser philosophischen Konzeptionen hat etwa ALFRED H. MARKS neuerdings in

*) Antrittsvorlesung, gehalten am 15. Februar 1966.

†) *The Complete Poetry and Prose of Walt Whitman*, ed. M. COWLEY, Garden City 1948, Bd. 1, S. 460, *Old Chants*.

‡) G. W. ALLEN, *Walt Whitman Handbook*, Chicago 1946, S. 521 f.; RICHARD CHASE, *The Democratic Vista*, New York 1958, S. 104—115.

§) J. E. MILLER, *A Critical Guide to Leaves of Grass*, Chicago 1957, S. 6—35.

einer überzeugenden Studie an triadischen Strukturen bei Whitman nachgewiesen⁴⁾. Nicht zuletzt interessiert man sich immer wieder für den Menschen Whitman, für den Poseur, der EMERSONS Ideal des amerikanischen Dichters an sich verwirklichen wollte. Freilich hat die neuere Kritik auch den Künstler Whitman herausgestellt: etwa in seiner lyrischen Behandlung einer Sprache, die er noch als ungeschliffenes Instrument vorfand. Man würde bei diesen Fragen vor allem an MATTHIESSEN oder ASSELINEAU denken⁵⁾.

In MATTHIESSENS Deutung der amerikanischen Renaissance des 19. Jhs. findet sich nun auch ein Hinweis auf die mythisierenden und somit auch mythologischen Tendenzen EMERSONS und THOREAUS⁶⁾. Whitman wird jedoch an dieser Stelle nur kurz erwähnt, und die Frage nach einer möglichen Verbindung zwischen der mythisierten gegenwärtigen Wirklichkeit und der im weitesten Sinne literarischen Tradition der *old poems* wird nicht gestellt. Gerade diese Frage aber ergibt sich aus dem eingangs zitierten Bekenntnis: Wie fügt sich dieses Bekenntnis ein in das Bild des Dichters der amerikanischen Demokratie oder des Mystikers Whitman und des großen Initiators der amerikanischen Lyrik, von dem EZRA POUND, der ihn haßt und liebt, sagt: *His crudity is an exceeding great stench*⁷⁾. Whitmans Zeilen

Of many debts incalculable,
Haply our New World's chiefest debt is to old poems.

wirken fast wie archaisierende Verse, die POUND in eigener Sache geschrieben haben könnte. — Bei POUND selbst lesen wir:

I... can only be a strife for a renaissance in America of all the lost or temporarily mislaid beauty, truth, valor, glory of Greece, Italy, England and all the rest of it⁸⁾.

Bei POUND fällt es nicht schwer, die alten Mythen wiederzufinden, in denen der scheinbar vergangenheitslosen neuen Welt eine kulturelle Vergangenheit gewonnen werden soll. Wie verhält es sich aber bei Whitman? Läßt er es bei der bloßen Behauptung bewenden, daß das neue Amerika den alten Gedichten vor allem verschuldet sei? Gibt es bei ihm überhaupt eine *acceptance* der alten Gedichte und Mythen außer in einigen Titel- und Namenkatalogen?

Die formalen Mittel, die für POUND charakteristisch sind — um noch einmal vom Gegensatz her zu argumentieren —, fehlen bei Whitman: Das archaisierende Mittel des Zitats spielt bei ihm keine Rolle. Man lese nur einmal GAY W. ALLENS Studie über *Biblical*

4) A. H. MARKS, *Whitman's Triadic Imagery*, in: *American Literature* (AL) 23, 1952, S. 99—126.

5) F. O. MATTHIESSEN, *American Renaissance*, New York 1941, S. 517, *Only a Language Experiment*; R. ASSELINEAU, *Whitman's Style, From Mysticism to Art*, in: *Whitman. A Collection of Critical Essays*, ed. R. H. PEARCE, Englewood Cliffs, N. J. 1962, S. 89—106.

6) MATTHIESSEN, op. cit., S. 626, *The Need for Mythology*.

7) Zitiert nach R. H. PEARCE, op. cit., S. 8.

8) Ibid., S. 9.

*Echoes in Whitmans Works*⁹⁾, um zu sehen, wie dürftig bei dieser Lieblingsquelle Whitmans die Ausbeute ist, wenn man nach direkten Übernahmen sucht. Es gibt bei ihm auch keine direkten historischen oder mythologischen Vergleiche. Fragt man aber nach Spuren eines allgemein mythologischen Wortschatzes, so erlebt man noch die zusätzliche Enttäuschung, daß Whitman den Geschmack des Lesers beleidigt, wenn er ein Geschehen oder eine Landschaft mythologisch belebt, wie etwa im *Song of the Redwood-Tree*, wo ein Chor von Dryaden den Todesgesang des alten Baumes begleitet:

I heard the mighty tree its death-chant chanting . . .
As the wood-spirits came from their haunts of a thousand years . . .¹⁰⁾.

Dieses Zitat wäre wertvoll, wenn Whitmans Beziehung zu W. SCOTT oder TENNYSON zur Frage stände. An die *Old Chants*, die alten Gedichte, denen doch nach Whitman die neue Welt vor allem verpflichtet ist, erinnert diese intellektuell anthropomorphisierende Sprache nicht einmal von ferne. Solche unmittelbare Wiederbelebung der Antike gelingt ihm nicht, wie sie etwa später ELIOT gelingen wird, wenn er SPENSERS *Prothalamion* zitiert:

. . . The nymphs are departed . . .¹¹⁾.

Dieses SPENSER-Zitat bringt uns auf die Renaissance-Dichter, für die, obwohl sie ein unmittelbares Verhältnis zur antiken Mythologie hatten und OVIDS *Metamorphosen* buchstäblich auswendig kannten, die feinsten Mittel der Beziehung auf die alten Mythen weder das Zitat noch der direkte mythologische Vergleich in allen seinen Formen waren, die die moderne Dichtung in archaisierender oder ironisierender Absicht gern gebraucht. Freilich hatte auch der mythologische und historische Bildungsprunk in der Renaissance seinen schmückenden Wert, aber die wahre Kunst sah man doch mehr und mehr in der Verbergung der Kunst: Die Anspielung, in der der Name verschwiegen wird, wurde gegenüber dem direkten Vergleich bevorzugt. So stellt etwa SHAKESPEARE im 7. Sonett den Weg der Sonne durch den Vergleich mit einer fürstlichen Triumphfahrt dar, und der Leser erkennt den mythologischen Ursprung des assoziationsreichen Bildes, auch ohne daß der Name Phöbus fällt. Whitman kannte OVIDS *Metamorphosen* nicht, wie SHAKESPEARE sie kannte. Aber wir haben sein Wort dafür, daß ihm die alten Gedichte als *Our new world's chiefest debt* galten.

Wenn nun auch der Quellennachweis, wie sich am Beispiel der Bibelzitate zeigte, in Whitmans Fall nicht zum Ziel führt, so ist doch der methodische Weg der Toposforschung gangbar. Hier haben wir nach indirekten Verbindungen zur literarischen Tradition zu fragen, nach Anspielungen, in denen das typische Motiv in charakteristischer Variation erkennbar bleibt.

⁹⁾ AL 6, 1934, S. 302—315.

¹⁰⁾ Op. cit., Bd. 1, S. 205.

¹¹⁾ T. S. ELIOT, *Collected Poems 1909—1962*, London 1963, S. 70, *The Waste Land, The Fire Sermon*.

In den *Leaves of Grass* gibt es eine Stelle, an der die Beziehung zur Tradition einmal deutlich an die Oberfläche tritt. Eine der typischen Eingangsfloskeln bei Whitman gehört zu den vertrautesten Topoi der alten Dichtung. Der Lyriker Whitman setzt sie ganz offenbar ein, um sein Werk von vornherein als *the American Epic* zu charakterisieren:

Come said the Muse,
Sing me a song no poet yet has chanted ...¹²⁾

oder:

Come Muse ... O Universal Muse ...¹³⁾.

Der Musenanruf bedeutet eine stilistische Realisierung der *Passage to India*, des Abstiegs in die kulturelle Vergangenheit. Wenigstens zwei Stufen dieses Weges waren Whitman bestimmt vertraut: Die Musenanrufe am Anfang der *Ilias* und *Odyssee* und MILTONS typologische Verquickung des Musenanrufs mit einer Invokation des Heiligen Geistes am Anfang von *Paradise Lost*. In diese Tradition reiht sich der Dichter des *American Epic* durch den Musenanruf ein. Er integriert aber den alten Topos seinem neuen Gedicht durch eine dem Verhältnis von archaisch und modern entsprechende ironische Wendung:

Come Muse migrate from Greece and Ionia ...¹⁴⁾.

Die Muse soll die alte Welt verlassen, ihre Bindung an die alten Romanzen aufgeben, deren Schwanengesang TENNYSON ein für alle Male gesungen habe. Noch einmal wird in langen Katalogen die alte Welt als bisherige Heimat der Muse dargestellt, aber der Dichter ruft nun die Muse in die neue Welt hinüber, und es könnte scheinen, als wolle er sie ganz für die historische Gestaltung seines neuen Landes (das für ihn die neue Welt ist) gewinnen: ... *the present and the real*¹⁵⁾.

Die scheinbare ironische Spannung zwischen dem Anruf an die Muse und der Mimesis der modernen Welt wird jedoch wieder ausgeglichen: Dem Dichter gebührt es, die alte Welt anzunehmen, die Muse um ihren Beistand zu bitten. Sie aber wird in der neuen Welt die gleichen Menschen finden, und die alten Gedichte sollen dort verborgen weiterleben:

... the ... former themes,
Hidden and cover'd by to-day's, foundation of to-day's¹⁶⁾.

Diese Verse geben eine Antwort auf die Frage, wie der Dichter seine Verpflichtung gegenüber den *Old Chants* erfüllt: Die alten Themen wirken als Grundlage, verborgen und verdeckt von den neuen.

Reflektierende Äußerungen Whitmans helfen uns, diesen Begriff

¹²⁾ Op. cit., Bd. 1, S. 221, *Song of the Universal*, I.

¹³⁾ Ibid., S. 196, *Song of the Exposition*, 2, 9 und passim.

¹⁴⁾ Ibid., S. 197, *Song of the Exposition*, 2.

¹⁵⁾ Ibid., S. 201, *Song of the Exposition*, 7.

¹⁶⁾ Ibid., S. 197, *Song of the Exposition*, 3.

der dichterischen Verbergung in den *Leaves of Grass* zu präzisieren. In *A Thought on Shakespeare* gewinnen wir Aufschluß über die Verwandlung der traditionellen Motive: Der Dichter greift das alte Bild so auf, wie er es vorfindet, nicht aus der Verhüllung durch mit der Zeit entstandene Deutungen befreit, sondern gerade mit dieser Aura von Assoziationen:

... a mountain-high growth of associations, the layers of successive ages¹⁷⁾.

Gerade die größte Dichtung hat diese Kraft, immer neue Assoziationen zu erwecken, während das historisch Gebundene an ihr vergeht. In diesem Sinne ist die alte Dichtung für Whitman *the garnerage of the past*, der Erntespeicher der Vergangenheit. Der Dichter akzeptiert den Typus bereits mit seiner ganzen Aura von Assoziationen und gibt ihn wiederum verändert weiter: *improved and ... expanded*¹⁸⁾.

Zum Ideal des Assoziationsreichtums kommt die indirekte Darbietungsweise, Whitmans charakteristische Interpretation des *celare artem*:

The best poetic utterance... can merely hint, or remind, often very indirectly, or at distant removes ...¹⁹⁾.

Der Dichter deutet an, erinnert, verfährt indirekt, stellt weitläufige Beziehungen her. Er will die alten Bilder mit ihren Assoziationen aufnehmen und verwandeln und so die alten Themen als verborgene Grundlage seines Gedichts bewahren.

Im Lichte dieser Äußerungen erscheint die Frage nach der Tradition der Motive in den *Leaves of Grass* als Frage nach den alten Themen (... *the ... former themes*) und nach der Weise ihrer Verbergung und Bewahrung (*Hidden and cover'd by to-day's, foundation of to-day's*). Wir greifen noch einmal den Musenanruf auf, der an einen für Whitman zentralen motivischen und thematischen Komplex heranführt, nämlich an das Dichterproblem. Der Dichter ruft die Muse in seine neue Welt hinüber, und er stellt sich selber dar, wie er das Lob dieser neuen Welt singt:

As in a waking vision,
E'en while I chant I see it rise, I scan and prophesy outside and in,
Its manifold ensemble²⁰⁾.

Der Dichter erscheint in der vertrauten Gestalt des Inspirierten, des Propheten, der das Äußere und das Innere der Dinge beherrscht und verkündet und der das Vielfältige als Ganzes erfaßt, und er erscheint als der Sänger, der die neue Welt vor seinen Augen entstehen sieht, indem er singt:

As in a waking vision,
E'en while I chant I see it rise...

17) Op. cit., Bd. 2, S. 407, *A Thought on Shakespeare*.

18) Ibid.

19) Ibid., S. 408.

20) Op. cit., Bd. 1, S. 199, *Song of the Exposition*, 5.

Whitman hat sich ebenso als den Schöpfer wie als den Sänger angesprochen. In der dichterischen Vision fallen hier das Lied und die Schöpfung zusammen. Das ist eine Konzeption, die uns ebenso vertraut ist wie die der christlichen Muse. Es ist die typologische Vorstellung des göttlichen Orpheus, aus der lediglich der Name ausgespart wird.

Nach seinem eigenen Zeugnis besteht für Whitman der Wert der Dichtung in ihrem historisch gewachsenen Assoziationsreichtum. Sein Bild des amerikanischen Sängers, vor dessen Augen die Welt entsteht, während er singt, erinnert als typische Situation an Amphions Lied und den Bau Thebens und an die christlich-typologische Vorstellung des göttlichen Orpheus, wie er sich etwa als Welterschöpfer und Welterlöser bei CALDERON findet: Der göttliche Orpheus ist Sänger und Welterschöpfer, die Welt entsteht, indem er singt; er ist aber auch der Erlöser, der nach dem Fall der menschlichen Natur mit der Leier statt des Kreuzes die Leidensstationen durchschreitet, den Strom des Vergessens überquert und ins Reich der Schatten eindringt. In dieser einen Gestalt sind alle Rollen vereint, die auch Whitman in sich darstellen will. Er sieht sich als: *maker of poems*²¹⁾, als *creator*²²⁾, als *true son of God*²³⁾ oder als Zugelassenen im Reich der Schlafenden, im Schattenreich²⁴⁾.

Die Vorstellung des Sängers, der die Welt entstehen sieht, indem er singt, entspricht dem in christlicher Tradition verwandelten Orpheus-Mythos. Wir gehen diesem Grundmuster, diesem *pattern*, nach, da alle wesentlichen Züge von Whitmans Dichterbegriff darin vereinigt sind.

Im *Song of Myself* stellt er sich durch die begriffliche Etikettierung seines Werks als des ursprünglichen Gedichts in der Pose des ersten Sängers dar:

I speak the password primeval ...²⁵⁾

oder:

Stop this day and night with me and you shall possess the origin
of all poems ...²⁶⁾.

Die für den Ursprung aller Gedichte charakteristische Mimesis besteht darin, daß der Dichter die Sprache der Natur versteht und überträgt.

Die Natur gibt dem Dichter im Augenblick der Initiation ihr Geheimnis preis. Er versteht ihre Stimme und übersetzt sie in seine Sprache. Diese Übersetzung besteht nun bei Whitman nicht in einer Aufschlüsselung der Geheimnisse, sondern in der Mimesis des Gehörten. In *Out of the Cradle Endlessly Rocking* bildet der Bericht

²¹⁾ Ibid., S. 175, *Song to the Answerer*, 2.

²²⁾ Ibid., S. 102, *Song of Myself*, 41.

²³⁾ Ibid., S. 365, *Passage to India*, 5.

²⁴⁾ Ibid., S. 372 ff., *The Sleepers*.

²⁵⁾ Ibid., S. 82, *Song of Myself*, 24.

²⁶⁾ Ibid., S. 63, *Song of Myself*, 2.

über das für die dichterische Berufung entscheidende Kindheits-erlebnis den Rahmen des Gedichtes. In diesen Rahmen ist die Übersetzung des Vogelliedes eingefügt, das den Kern dieser Erinnerung bildet. Durch klangsymbolische Mittel, die zugleich klar und differenziert wirken, wird das Vogellied mit seinen hellen und dunklen Tönen und mit dem Pathos seiner immer wiederholten Fragen und Klagen wiedergegeben²⁷⁾. Das Grundmuster einer Übersetzung der Naturstimmen wird hier dramatisch realisiert²⁸⁾. Wie der Sprecher der *Leaves of Grass* sich immer wieder als *translator* bezeichnet, so ist auch die dramatisch-dialogische Darbietungsweise ein wiederkehrendes Kunstmittel.

Das Motiv der Kommunikation mit der Natur erinnert nun wiederum an den Orpheusmythos, und zwar sowohl an die Ordnung stiftende Macht des Orpheusliedes, das von der unbeseelten und unbelebten Natur gehört wird, als auch an das Eingehen des von den Mänaden zerrissenen Orpheus in die Natur: Er hat ihr nicht nur Gehör, sondern auch Stimme verliehen. Der Dichter aber vermag das in der Natur forttönende Orpheuslied zu verstehen und zu übersetzen. Er ist *ein Mund der Natur*, um es in RILKES Worten zu sagen.

Dem Hören der Naturstimmen entspricht als Motiv das Lesen im Buch der Natur:

I find letters from God dropt in the street, and every one is signed
by God's name . . .²⁹⁾.

Das Gras, das Einfachste und Allgemeinste, was die Natur hervorbringt, ist für Whitman:

. . . a uniform hieroglyphic . . .³⁰⁾.

Der Dichter, der im Augenblick der Initiation den Schlüssel zu den Chiffren der Natur erhalten hat, liest ihre Zeichen, wie er ihre Stimmen hört. Die Vorstellung des Sängers, der die Hieroglyphen der Natur, Gottes Schriftzeichen in der Natur, liest — erinnert nun wiederum an Orpheus bei OVID, wie er, umringt von den Tieren des Waldes, das Lied von der Metamorphose des Hyacinth singt. In diesem Liede läßt er Apollo sagen: *Flosque novus scripto gemitus imitabere nostros*, und er liest und deutet die Zeichen, die Apollo auf die Blätter der Blume geschrieben hat:

. . . et AI AI
Flos habet inscriptum, funestaque littera dicta est³¹⁾.

Wie beim Musenanruf und bei der Vorstellung des göttlichen Orpheus handelt es sich um einen ungewöhnlich traditionsreichen und überdies im Ausdruck deutlich zutage tretenden Topos. *Hiero-*

²⁷⁾ Ibid., S. 237 ff.

²⁸⁾ J. E. MILLER, *Walt Whitman (TUSAS 20)*, New Haven, Conn., 1962, S. 96, hat auf die Bedeutung dramatischer Strukturen bei Whitman hingewiesen.

²⁹⁾ Op. cit., Bd. 1, S. 112, *Song of Myself*, 48.

³⁰⁾ Ibid., S. 66, *Song of Myself*, 6.

³¹⁾ PUBLIUS OVIDIUS NASO, *Metamorphosen*, hrsg. u. übersetzt v. H. BREITENBACH, 2. Aufl., Zürich 1964, Buch X, S. 206 u. 215 f.

glyphe ist einmal im biblischen Sinne Metapher für das rätselhafte, aber alles Studiums würdige Naturzeichen; zum anderen ist der Ausdruck *Terminus technicus* in der Emblemliteratur. Hier bezeichnet er ein Bild ohne Worte, das ohne den erklärenden Spruch Rätselcharakter hat, das also gleichsam eine direkte Nachbildung des rätselhaften Naturdinges, der Chiffre im Buch der Natur ist. Beide Bedeutungen sind für Whitman wesentlich: Es geht ihm darum, die Hieroglyphen der Natur zu lesen, und seine Mimesis hat selbst wieder hieroglyphischen Charakter, ist Bild ohne Erklärung.

Wieder liegt hier der Bezug zum spanischen Barock besonders nahe. CURTIUS hat darauf hingewiesen, daß bei CALDERON die Metaphern *Chiffreschrift* und *Hieroglyphik* eine bedeutende Rolle spielen³²⁾. Eine andere für Whitman in Frage kommende Quelle ist hier die metaphysische Lyrik des 17. Jhs. in England, vor allem aber die Bibel selbst mit dem Lob der kleinen Dinge der Natur, aus denen sich nach den Worten des Predigers Salomo Weisheit lernen läßt.

Wenn wir den psychologischen und ästhetischen Voraussetzungen von Whitmans Mimesis, seiner Übersetzung der Natur, nachgehen, so stoßen wir nun wieder auf einen *Topos*, der in Rhetorik und Poetik von jeher zur Entwicklung des Dichterbegriffs gedient hat: Es ist der *Topos* des Schauspieler-Dichters.

Whitman stellt den Sprecher seiner Gedichte immer wieder dar, wie er sich mit der ganzen umgebenden Welt, mit Menschen, Tieren und Pflanzen identifiziert. Diese erotische Zuwendung, ja die Identifikation mit allen Wesen und Dingen, die D. H. LAWRENCE tadelt, weil er nur ihren psychologisch-gehaltlichen Aspekt beachtet³³⁾, wird von Whitman häufig ausdrücklich durch das Bühnengleichnis dargestellt und so durch den Ausdruck schon ganz deutlich mit der ästhetischen Sphäre verbunden:

I ... lived the same life with the rest, ...
Play'd the part ...
The same old role ...³⁴⁾.

Der *Topos* kann auch indirekt aus dem Vorgang einer schauspielerischen Verwandlung zutage treten.

... my face yellow and wrinkled instead of the old woman's, ...³⁵⁾.

Wir wissen von Whitmans Beschäftigung mit ernsthafter rhetorischer Literatur seiner Zeit, die er teilweise ohne Angabe des Fundorts kopierte, so daß er lange Zeit als Verfasser dieser Notizen galt³⁶⁾. Auf diesem Wege kam er mit den Quellen der antiken Rhe-

³²⁾ E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 5. Aufl., Bern 1965, S. 351 f.

³³⁾ *Whitman*, ed. PEARCE, S. 11—23.

³⁴⁾ *Op. cit.*, Bd. 1, S. 170, *Crossing Brooklyn Ferry*, 6.

³⁵⁾ *Ibid.*, S. 374, *The Sleepers*, 2.

³⁶⁾ Cf. W. L. FINKEL, *Walt Whitman's Manuscript Notes on Oratory*, in: *AL* 22, 1950, S. 29—53.

torik in Berührung. Hier fand er Regeln für die Natürlichkeit der Rednerpose. Dies Problem hatte ihn schon als jungen Journalisten beschäftigt; wir wissen, wie sich sein Interesse daran steigerte, nachdem er begonnen hatte, in sich den amerikanischen Dichter par excellence zu sehen; wir wissen, wie wichtig ihm seine Rolle, sein Kostüm, sein Auftreten waren. Man hat immer wieder auf dieses Posieren Whitmans wie andererseits auch auf seine erotische Identifikation mit Menschen und Dingen hingewiesen. Wir ordnen diese biographisch-psychologischen Befunde dem formalen Aspekt des Dichterproblems unter, auf den Whitmans rhetorische Studien ja direkt verweisen: Schauspielerische Identifikation mit dem darzustellenden Gegenstand ist von jeher als Aufgabe des Dichters gesehen worden. Der Poseur Whitman nimmt nur auf seine übertriebene Weise diese traditionelle Haltung ein, und er will als Schauspieler-Dichter genau das erreichen, was auch CICERO dem Orator vorschreibt, wenn er ihm den Schauspieler zum Vorbild setzt:

I permit to speak . . .
Nature without check with original energy³⁷⁾.

Whitman gebraucht hier den Terminus technicus der Rhetorik *energy*: Die Energieia, die lebendige Mimesis, wird erreicht durch das ideale Schauspielertum des Dichters, durch seine Fähigkeit zur geistigen Identifikation. Diese Identifikation erfährt nun bei Whitman dadurch eine besondere Nuancierung, daß sie vor allem das andere Geschlecht betrifft:

I am the poet of the woman the same as the man . . .³⁸⁾.

Unter dem Aspekt des Topos vom Schauspieler-Dichter hört diese Vereinigung der Geschlechter in einer Person auf, nur psychologisches Symptom zu sein: Der *American poet*, der zugleich Sänger und Schöpfer der neuen Welt ist, zugleich *poet* und *prophet*, nimmt die Züge einer Teiresias-Gestalt an. Die Identifikation mit beiden Geschlechtern, die er wieder in seiner Schauspielerpose potenziert darstellt, befähigt ihn zu umfassender Einsicht, zur Energieia in der Darstellung der männlichen wie der weiblichen Natur. Für Whitman symbolisiert der Teiresias-Typus die äußerste dichterische Kapazität³⁹⁾.

An dieser Stelle wechseln wir einmal die Perspektive, wir blicken literarhistorisch voraus anstatt zurück: In der Gestalt des Teiresias wird in der modernen Lyrik, bei ELIOT, wieder der repräsentativ

³⁷⁾ Op. cit., Bd. 1, S. 62, *Song of Myself*, 21.

³⁸⁾ Ibid., S. 79, *Song of Myself*, 21.

³⁹⁾ Ibid., S. 3 ff., Intr., M. COWLEY, *The Poet and the Mask*. MALCOLM COWLEY sieht in Whitman drei völlig unterschiedliche Gestalten: den kleinen Journalisten, der mit 35 Jahren aufhörte zu existieren, den Poseur Whitman und schließlich den wirklichen Dichter, den die Öffentlichkeit nicht kannte. Jeder dieser Gestalten widmet er eine besondere Fragestellung, und für den Dichter der Calamus-Gedichte bemüht er noch außerdem die Psychoanalyse. Dies Verfahren erscheint als unangemessen, wenn man den Typus des Schauspieler-Dichters in Betracht zieht.

erlebende Mensch gesehen. Wo aber der Optimist Whitman vor den Augen des Sängers einen Kosmos entstehen sah, erscheint für ELIOT das wüste Land als ein Haufen zerbrochener Bilder. Der Teiresias-Typus, der für Whitman die stärkste dichterische Energie darstellte, kehrt beim ELIOT der zwanziger Jahre wieder als Symbol der Sterilität.

Wir haben das Phänomen der Identifikation bei Whitman bisher unter dem Aspekt der dichterischen Gestaltung betrachtet. Wir werden sehen, in welchem Maße Whitman seine unterschiedlichen Rollen dichterisch integrierte, wenn sich nun zeigt, wie der Aspekt der literarischen Gestaltung mit dem gehaltlichen verbunden ist. In einer der Kriegsszenen aus dem *Song of Myself* gewinnt die schauspielerische Verwandlung altruistische Züge, der Dichter erscheint als Erlöser:

In at the conquer'd doors they crowd! I am possess'd!
Embody all presences outlaw'd or suffring,
See myself in prison shaped like another man,
And feel the dull unintermitted pain⁴⁰).

Zum Darstellen (*I embody ... see myself ... shaped like another man*) kommt das Mitgefühl (*... feel the pain*) und schließlich, in der deutlichen Anspielung, die Erinnerung an das stellvertretende Leiden Christi:

That I could forget ...
... my own crucifixion and bloody crowning⁴¹).

Der Kunstaspekt der Identifikation verschmilzt mit dem gehaltlichen von Whitmans Altruismus. Der *poet-prophet* sieht in sich die Verkörperung des Christus-Typus, er erlebt sich in der Rolle eines Erweckers der Toten und nennt sich *creator*⁴²). An dieser Stelle, wo der Dichter zur zentralen Figur eines Mythos von Tod und Wiedergeburt wird, münden unsere Überlegungen wieder in die Grundvorstellung vom göttlichen Orpheus ein.

Whitman hat uns das Wort „Tod“ als Chiffre der dichterischen Initiation genannt. Das Dichterproblem ist für Whitman mit dem Thema des Todes aufs engste verbunden. Wir haben gehört, daß er sich als Erwecker der Toten sieht. Wir betrachten auch diese Vorstellung zunächst wieder unter dem Aspekt der dichterischen Gestaltung: Erweckung der Toten heißt für Whitman auch Wiederbelebung der versunkenen Mythen:

Magnifying and applying come I ...
Lithographing Kronos, Zeus his son, and Hercules his grandson, ...
Accepting the rough deific sketches to fill out better in myself,
bestowing them freely on each man and woman I see ...⁴³).

Whitman schreibt also in seiner modernen Mimesis gleichsam eine Typologie ohne Namen. In diesem Sinne nennt er sich *creator*.

⁴⁰) Ibid., S. 98, *Song of Myself*, 37.

⁴¹) Ibid., S. 99, *Song of Myself*, 38.

⁴²) Ibid., S. 102, *Song of Myself*, 41.

⁴³) Ibid., S. 101, *Song of Myself*, 41.

Immer wieder stellt er es als eine seiner wesentlichen Funktionen dar, das Vergessene aus der Erinnerung zu heben, es zum Leben zu erwecken: Durch eine Kindheitserinnerung wird sich der Dichter seiner ursprünglichen dichterischen Initiation bewußt. Und da man nun weiß, daß für Whitman das einweihende Wort, Tod, vom Meer her tönte, daß Meer und Land bei ihm Symbole für Tod und Leben sind⁴⁴⁾, so gewinnt das Bild der Überfahrt die mythologischen Assoziationen der Überfahrt über den Strom des Vergessens, den Lethestrom. Wir sehen zwar im Gedicht *Crossing Brooklyn Ferry* das moderne Manhattan, aber das anschauliche Bild der Brooklyn-Fähre gewinnt mythische Dimensionen: Die Fähre erhält ihren alten mythologischen Sinn, wenn sie zum Symbol der Heimfahrt für zukünftige Generationen wird, zu denen der Dichter noch spricht. Er selbst hat die Überfahrt über den Lethe-Strom in beiden Richtungen oft vollzogen, wie er die *Passage to India*, den Weg in die Vergangenheit vollzieht:

The Past — the dark unfathom'd retrospect!
The teeming gulf — the sleepers and the shadows!⁴⁵⁾.

Er stellt sich in einem Prokreationsgleichnis dar, wie er aus den Schatten neues Leben erweckt⁴⁶⁾. Im Gedicht *The Sleepers* wird das Eindringen in das Reich der Schlafenden und der Schatten in einer symbolischen Situation erlebt, die an diesen Aspekt des Orpheus-Mythos erinnert: Das Mädchen verliert seinen Geliebten und folgt der Nacht auf deren Wege zum Schattenufer. In einer seiner proterischen Verwandlungen wird der Erlebende zur Eurydike oder zur Proserpina des Mythos:

I am she who adorn'd herself ...
... receive me darkness,
Receive me and my lover too, he will not let me go without him.
...
Darkness, you are gentler than my lover ...
I follow, I fade away⁴⁷⁾.

Was hier durch die Figurenkonstellation und durch die symbolische Handlung ausgedrückt ist, hören wir später noch einmal, wieder dialogisch dramatisiert, als Bekenntnis des Sprechenden:

O night ... I ... love you⁴⁸⁾.

Wieder sind die Gestalten, die der Dichter verkörpert, im Typus des göttlichen Orpheus integriert: Im Christus-Gleichnis erscheint er als Erwecker der Toten, in der Beziehung auf den Orpheus-Mythos stellt er sich dar, wie er den Strom des Vergessens überquert. Die Nacht, die er liebt, das Schattenreich, ist ein Ort der Verwandlung und der Wiedergeburt. Die Schlafenden, die lebten und starben,

⁴⁴⁾ J. E. MILLER, *Walt Whitman (TUSAS 20)*, New Haven, Conn., 1962, S. 117 bis 121.

⁴⁵⁾ Op. cit., Bd. 1, S. 362, *Passage to India*, 1.

⁴⁶⁾ Ibid., S. 102, *Song of Myself*, 41.

⁴⁷⁾ Ibid., S. 373 f., *The Sleepers*, 1.

⁴⁸⁾ Ibid., S. 379, *The Sleepers*, 8.

kehren aus der Nacht verwandelt wieder, und sogar die unbelebte Materie ist in diesen Verwandlungsprozeß einbezogen:

... the soggy clods shall become lovers and lamps ...⁴⁹⁾.

Zur Darstellung dieser Metamorphose dient nun wieder ein überaus vertrauter Topos: Das Reich der Schatten wird zum Garten, aus dem die Seele kommt und in den sie wieder zurückkehrt:

It comes from its embower'd garden ...
... the new born emerging from gates,
and the dying emerging from gates ...⁵⁰⁾.

Eine Kreisbewegung mündet immer wieder in diesem Garten mit seinen beiden Toren:

To the garden the world anew ascending ...
The revolving cycles in their wide sweep having brought me again ...⁵¹⁾.

Dieses Zitat stammt aus dem Anfang des Zyklus *Children of Adam*, und freilich erinnert die Vorstellung des Gartens, aus dem die Seele kommt, an den Paradiesgarten: *Down from the gardens of Asia descending ... Adam and Eve appear ...*⁵²⁾, aber die zyklische Bewegung erinnert auch an zeitlich nähere Vorbilder. Wir denken dabei an SPENSERS *Gardin of Adonis* im III. Buch der *Faerie Queene*, an den Garten mit den beiden Toren, von dem alles Leben seinen Ausgang nimmt und in den es zurückkehrt, um wieder, mit neuer Gestalt begabt, aus ihm hervorzugehen. Die Verbindung zu SPENSER liegt durch EMERSON sehr nahe, der SPENSER als Kronzeugen für die neuplatonische Emanationslehre zitiert⁵³⁾. Mit dieser gehaltlichen Deutung geht übrigens die neueste SPENSER-Kritik wieder konform, die auf den Nachweis einer differenzierten philosophischen Konzeption bei SPENSER verzichtet und sich für die Interpretation des *Gardin of Adonis* mit dem popularisierten Neuplatonismus der Elisabethaner begnügt, den SPENSER im Vorwort zu GOLDINGS OVID-Übersetzung vorfinden konnte⁵⁴⁾.

Nur diese Quellen dürfen wir für Whitman als gesichert ansehen. Wir dürfen uns aber im Anschluß daran erinnern, daß gerade die Konzeption des *Gardin of Adonis* Parallelen aufweist zur orphischen Tradition innerhalb des Florentiner Neuplatonismus und daß FICINO selbst den Namen des zweiten Orpheus trug⁵⁵⁾.

Whitmans *embower'd garden*, der an den biblischen Bericht vom Paradiesgarten, an SPENSERS *Gardin of Adonis* und dessen Quellen

⁴⁹⁾ Ibid., S. 88, *Song of Myself*, 30.

⁵⁰⁾ Ibid., S. 378, *The Sleepers*, 7.

⁵¹⁾ Ibid., S. 114, *To the Garden the World*.

⁵²⁾ Ibid., S. 364, *Passage to India*, 5.

⁵³⁾ Zitiert nach G. W. ALLEN, op. cit., S. 452.

⁵⁴⁾ *The Works of Edmund Spenser. A Variorum Edition*, ed. E. GREENLAW, C. G. OSGOOD, E. M. PADELFOURD, 8 vols., Baltimore 1932—47, Bd. III, S. 340 ff.

⁵⁵⁾ Cf. GUSTAV FREDEN, *Orpheus and the Goddess of Nature*, Stockholm 1958. Vgl. auch ESTHER SHEPHARD, *Possible Sources of Some of Whitman's Ideas and Symbols in Hermes Merc. Trismegistus and Other Works*, in: *MLQ* 14, 1953, S. 60—81.

zurückerrinnert, weist nun wieder voraus auf das Gartensymbol beim späten ELIOT. Hier ist eine gemeinsame Beziehung auf SPENSER denkbar. Auch in *Burnt Norton* ist der Garten wie bei SPENSER von Kindern belebt, und hier wie dort ist das Bild des Gartens mit dem Thema der zyklischen Bewegung verbunden: *the turning world*⁵⁶).

An Whitmans Gartensymbol ist bisher noch eine Nuance unbeachtet geblieben. Das Symbol der Wiedergeburt verweist nicht nur auf das Spiel der Formen in SPENSERS Sinne, wo immer von neuem die Materie durch Beseelung gestaltet wird, oder in EMERSONS Sinne, wo dieser Emanation des Geistes eine Evolution der Materie entgegenkommt, sondern bei Whitman verwandelt sich das Bild des Gartens in die Vorstellung vom Weinberg aus dem christlichen Gleichnis. Die Wiedergeburt gewinnt über die philosophischen Assoziationen hinaus religiöse Bedeutung:

The sleepers that lived and died wait, the far advanced are to go on in their turns, and the far behind are to come on in their turns . . .⁵⁷).

Die Wartenden kommen zu unterschiedlichen Zeiten am Ort ihrer Bestimmung an, wie die Arbeiter im Weinberg, aber auf sie alle wartet der vollkommene Ausgleich: *the wrong'd is made right*⁵⁸). Dieser Ausdruck erinnert an die im Lukasevangelium zitierte alttestamentliche Verheißung:

. . . was krumm ist, soll richtig werden . . . ,

wie der ganze Passus an die Verheißungen der Offenbarung erinnert:

The sweatings and fevers stop . . .

The call of the slave is made one with the master's call . . .

The felon steps forth from the prison . . .

. . .

They pass the invigoration of the night and the chemistry of the night and awake⁵⁹).

In der Darstellung von Tod und Wiedergeburt gehört also zum Gartensymbol als Assoziation das Gleichnis vom Weinberg; das Spiel der Verwandlungen mündet in der Erlösung.

Fassen wir zusammen: Der Topos des Musenanrufs wies uns hin auf das mythologisch-typologische Grundmuster des göttlichen Orpheus und damit auf das Zentrum von Whitmans Werk, nämlich das Dichterproblem. Die grundlegende Funktion des Mythos zeigte sich darin, daß in ihm alle — oft für disparat gehaltenen — Facetten an der Gestalt des *American poet* integriert sind. Die Hauptmotive des Mythos entsprechen genau den wesentlichen Motiven und Themen in Whitmans Werk. Wie im Orpheus-Mythos steht bei Whitman der Sänger im Mittelpunkt, der die Welt erschafft, indem er sie dichterisch gestaltet. Hier wie dort geht es um eine Überwindung des Todes durch den Sänger, der als göttlicher Orpheus die Züge einer

⁵⁶) T. S. ELIOT, op. cit., S. 191, *Burnt Norton*.

⁵⁷) Op. cit., Bd. 1, S. 378, *The Sleepers*, 7.

⁵⁸) Ibid., S. 379, *The Sleepers*, 8.

⁵⁹) Ibid.

Erlösergestalt annimmt: Die Schauspielverwandlung des Künstlers wird zum stellvertretenden Leiden.

Diese Integration der Motive ließ sich nun bis in die Einzelheiten verfolgen: die symbolischen Situationen der Überfahrt, des Eintritts ins Reich der Schlafenden und Schatten, der Vereinigung mit der Nacht, des Sprechens mit Tieren und Pflanzen und des Lesens im Buch der Natur sind für Whitman zentral.

Da wir ein solches Maß von Entsprechungen unter den Motiven und von Integration der Motive in einem einzigen mythologischen Komplex vorfanden, dieser Komplex sich aber wiederum mit dem für Whitman zentralen Dichterproblem deckte, konzentrierten wir unsere Überlegungen auf dieses Gebiet, zumal sich hier auch zeigen ließ, wie konkrete literarische Quellen und rhetorische Topoi bei Whitman verarbeitet werden: Die Bibel, SPENSERS *Gardin of Adonis*, der Typus des göttlichen Orpheus, die Topoi vom Buch der Natur und vom Schauspieler-Dichter.

Die Darstellungsmittel, durch die diese mythologischen, literarischen und rhetorischen Beziehungen realisiert werden, sind nun nicht das Zitat oder der direkte Vergleich. Nur ganz wenige Relikte der alten Dichtung treten bei Whitman in dieser Weise an die Oberfläche. Wir erhalten aber durchaus konkrete Hinweise für die Deutung der Motive: Sie können etwa in begrifflichen Formulierungen (wie *origin of all poems*) oder in Termini technici (wie *hieroglyph*) bestehen. Ebenso knapp kann durch den Zusatz eines Abstraktums die Mimesis der Gegenwart metaphorische Bedeutung gewinnen (die Brooklyn-Fähre wird so zum Fährboot über den Lethe-Strom). Ein Prädikat des Orpheus, wie das der Kommunikation mit der Natur, erhält leitmotivische Funktion, während der mythologische Name verschwiegen wird. Eine solche versteckte Anspielung wirkt dann selbst hieroglyphisch, chiffrehaft. Die Schlüssel zu den Chiffren sind der überlieferte Mythos und der Topos (im Falle des Dichter-Übersetzers der Topos vom Buch der Natur). Die Vorstellung des Sängers als des Übersetzers von Naturstimmen und -zeichen kann auch durch rein sprachliche Ausdrucksmittel realisiert werden, wie etwa durch die Klangsymbolik des übersetzten Vogelliedes. Anstelle des knappen Verweises durch einen Begriff, einen metaphorischen Ausdruck oder eine Anspielung werden aber auch größere mythologische oder literarische Komplexe bewahrt: Whitman fügt ein symbolisches *pattern* wie das des *Gardin of Adonis* der eigenen Konzeption ein, er variiert eine typische Situation wie die des göttlichen Orpheus als des Welterschöpfers, oder er dramatisiert eine typische Konstellation wie die der Eurydike, die sich von Orpheus abwendet, um ins Schattenreich zu gehen.

Am Beispiel des Dichterproblems hat sich gezeigt, welchen Dienst bei der Interpretation der *Leaves of Grass* die Beziehung auf den Mythos und auf traditionsreiche Motive leistet. Wir erkennen dadurch die Urtümlichkeit der Bildersprache, die Integration der Einzelvorstellungen und deren Assoziationsreichtum. Whitman bewahrt

die alten Bilder nicht in einem Mosaik aus Bildungsreminiszenzen, nicht als *a heap of broken images*, wie POUND und ELIOT das tun sollten. Er erfüllt gegenüber der dichterischen Tradition wirklich das Ideal des *ars est celare artem*, zu dem er sich selber bekennt. Der Mythos und die Topoi der alten Dichtung wirken bei ihm in symbolischer Unmittelbarkeit als verborgene Grundlage in der Darstellung der neuen Welt.