

Wystan Hugh Auden

Wystan Hugh Auden, geboren am 21.2.1907 in York. 1908 zieht die Familie nach Birmingham, wo der Vater als School Medical Officer und als Professor of Public Health tätig war. Ab 1915 besuchte Auden die St Edmund's School in Hindhead, Surrey, wo er bis 1920 blieb. Im Schuljahr 1917/18 lernte er dort Christopher Isherwood kennen. Von 1920 bis 1925 Schüler der Gresham's School in Holt, Norfolk. 1922 publizierte Auden sein erstes Gedicht in der Schulzeitung "The Gresham". Im Sommer 1925 bereiste er zum ersten Mal das europäische Festland. 1925 bis 1928 Studium in Oxford, wo sich zur selben Zeit viele der Dichter aufhielten, die später als "The Auden Group" bezeichnet wurden. Auden begann in Christ Church mit einem naturwissenschaftlichen Studium, wechselte für kurze Zeit zu Politik, Philosophie und Ökonomie über, entschloß sich aber dann zum Studium des Englischen. Sein Lehrer war Nevill Coghill. Im August 1928 Reise nach Berlin. Auden verbrachte dort ein Jahr. 1929 bis 1935 war er als Lehrer tätig, zunächst in London, danach an der Larchfield Academy, Helensburgh (Schottland), und an der Downs School, Colwall (Worcestershire). Am 15.6.1935 Heirat mit Erika Mann, um ihr einen britischen Paß zu verschaffen. Im Herbst 1935 begann eine sechsmonatige Phase, in der Auden bei der General Post Office-Filmgesellschaft als Regieassistent und Drehbuchautor tätig war. In dieser Zeit erste Zusammenarbeit mit Benjamin Britten bei der Herstellung von Dokumentarfilmen. Von Juli bis September 1936 zusammen mit Louis MacNeice Reise durch Island. Anfang 1937 Teilnahme am Spanischen Bürgerkrieg auf Seiten der Republikaner. Januar bis Juli 1938 China-Reise mit Christopher Isherwood, um ein Buch über den Chinesisch-Japanischen Krieg zu schreiben. Hin- und Rückreise via Amerika, wohin Auden und Isherwood am 18. Januar 1939 aufbrachen, um fortan in New York zu leben. Dort lernte Auden im Frühjahr 1939 Chester Kallman kennen, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verband. Im Oktober 1940 bekannte sich Auden öffentlich zum anglikanischen Glauben, von dem er sich Anfang der dreißiger Jahre – im Zuge seines linksradikalen Engagements – entfernt hatte. 1941/42 unterrichtete er an der University of Michigan. In den folgenden Jahren Lehrtätigkeit an verschiedenen Colleges. 1946 wurde Auden amerikanischer Staatsbürger. Im Frühsommer 1948 erster Besuch auf Ischia, wo Auden von 1949 bis 1957 jeweils den Sommer verbrachte. 1956 wurde er für fünf Jahre zum Professor of Poetry an der Universität Oxford gewählt. Im Frühsommer 1958 Kauf eines umgebauten Bauernhauses in Kirchstetten, Niederösterreich. Dort verbrachte Auden bis zu seinem Tode jeweils die Sommermonate. Ab Oktober 1964 sechsmonatiger Aufenthalt in Berlin als Mitglied des Artist-in-Residence-Programms der Ford Foundation. In den sechziger Jahren, unterstützt von Chester Kallman, Zusammenarbeit mit Hans Werner Henze. 1972 Rückkehr nach Oxford, wo er von seinem alten College, Christ Church, Kost und Logis sowie die Senior Common Room-Mitgliedschaft erhielt. Am 29. September 1973 starb Auden in Wien; am 4. Oktober wurde er auf dem Friedhof in Kirchstetten beigesetzt.

* 21. Februar 1907

† 29. September 1973

von Wilhelm Krull

Preise

Auszeichnungen: King's Gold Medal for Poetry (1936); Guggenheim-Fellowship (1942); American Academy of Arts and Letters Award of Merit Medal (1945); Pulitzer-Preis (1948); National Book Award (1956); Feltrinelli-Preis (1957); Guiness Award (1959); Poetry Society of America's Droutskoy Gold Medal (1959); Honorary Student of Christ Church (1962); National Endowment for the Arts Grant (1966); National Book Committee's National Medal for Literature (1967); American Academy of Arts and Letters Award of Gold Medal (1968).

Essay

Als W. H. Auden 1973 starb, bestand in der literarischen Öffentlichkeit Einverständnis darüber, daß er als einer der bedeutendsten Lyriker des Jahrhunderts zu gelten habe. Ihm widerfuhr, was er 1939 anlässlich des Todes von William Butler Yeats so ausgedrückt hatte: “(...) he became his admirers” (er lebte fort in seinen Bewunderern).

Das Werk, dem damals soviel Respekt und Verehrung zuteil wurde, läßt sich kaum als ein geschlossenes, einheitliches Ganzes fassen. Will man die Bewunderung für Audens Lyrik erklären, müßte man wohl zu der paradox anmutenden Formulierung greifen: Die Größe des Audenschen Werkes liegt in seiner Verschiedenheit. Es gibt wohl kaum einen anderen großen Lyriker, der mit so vielen unterschiedlichen Ausdrucksmöglichkeiten experimentiert hat wie Auden. Scheinbar mühelos handhabt er selbst schwierigste lyrische Formen, Sonette, Stanzen und Sestinen. Limericks, Balladen und Gedichte von fast volksliedhafter Schlichtheit gehören ebenso zu seinem Werk wie die Langgedichte der vierziger Jahre und die medaillonhaft präzisen Lebensbilder verstorbener Dichter und Philosophen.

Unter den Kritikern war deshalb auch nie umstritten, daß Auden als ein Handwerker par excellence Anerkennung verdiene, der “die ganze Klaviatur der in sechs Jahrhunderten englischer Dichtung gezeitigten Diktio[n]en und Stilarten” (Hennecke) beherrscht. Die bis heute umstrittene Frage lautet jedoch, ob nicht der spielerische Umgang mit allen möglichen literarischen Ausdrucksformen – vor allem im Spätwerk – einen Substanzverlust anzeigen, der wiederum als eine Folge des Verzichts auf politisches Engagement und der auch äußerlich – durch die Emigration in die USA – markierten Abwendung von England im Jahre 1939 anzusehen sei.

1960 versuchte der britische Dichter Philip Larkin in einem Artikel mit der Überschrift “What's Become of Wystan?” (Was ist aus Wystan geworden?) den Unterschied zwischen dem frühen, englischen, und dem in Amerika entstandenen Werk auszuleuchten. Er malte sich ein Gespräch aus zwischen einem, der von Auden nichts nach 1940 kennt, und einem anderen, der nichts aus der Zeit davor gelesen hat. Nach anfänglicher Übereinstimmung im Hinblick auf die außerordentliche poetische Kraft und Geschicklichkeit würde sich bald eine geheimnisvolle Kluft auftun; denn der eine würde von einem ungeheuer interessanten, sozial engagierten englischen Dichter schwärmen, während der andere von einem überaus gebildeten amerikanischen Talent sprechen würde, das zu wortreich sei, um einem im Gedächtnis haften zu bleiben, und zu intellektuell, um einen mitzureißen. Aber sie würden nicht nur

über seine dichterischen Qualitäten geteilter Meinung sein, sondern auch über seine literarhistorische Bedeutung, seine gesamte poetische Statur. Obwohl Auden auch nach 1940 produktiv geblieben sei, könne sein bleibender Platz in der Literaturgeschichte nur durch das Frühwerk gerechtfertigt werden. Fast alles, so spitzte Larkin seine Auffassung zu, was man schätzen müsse, sei in den dreißiger Jahren entstanden.

Die Synthese aus politischem Engagement und literarischer Anwendung der Errungenschaften des Modernismus, die Larkin als die Hauptleistung Audens herausstellt, ist freilich auch in seinem Frühwerk nicht so eindeutig auszumachen, daß man allein darin den Einheitspunkt sehen darf, dessen Verlust durch Gelehrsamkeit und Intellektualität niemals mehr ausgeglichen werden konnte. Schon in dieser Frühphase ergibt sich ein weitaus facettenreicheres Bild, als Larkin und andere Verehrer der Audenschen Lyrik aus den dreißiger Jahren wahrhaben wollen. Dezidiert politische Gedichte lassen sich auch in dieser Zeit nur wenige finden. Sie sind vor allem zwischen 1932 und 1938 entstanden; wobei es sich gelegentlich, wie z. B. in dem Gedicht "A Communist to Others" (Ein Kommunist an andere, 1932), in dem Auden sich am weitesten vorwagt, eher um literaturpolitisches Rollenspiel als um existentiell vermittelte Agitationslyrik handelt.

In den zwanziger Jahren hat Auden erst einmal nach einer eigenen Nuance gesucht. Die oft dunkel erscheinenden frühen Gedichte sind primär Montagen von Zeilen, die zuvor Bestandteil anderer, später verworfener Texte waren. Wie Stephen Spender und Christopher Isherwood übereinstimmend berichten, zielte Auden in seiner Studentenzeit darauf, die eigene Position durch bewußte Mystifizierung der Gestaltungsabsicht zu verbergen. Seine Vorbilder, Thomas Hardy, Dylan Thomas, dann vor allem Eliot, sind in den frühen Texten implizit präsent.

Schon in den ersten Gedichten, die Audens eigene Stimme erkennen lassen, wie z. B. "Watershed" (Wasserscheide, 1927), stößt man auf einen Bildbereich, der sich durch das ganze weitere Werk zieht und dem Dichter zeitlebens diente, seine eigene Situation literarisch zu gestalten: Landschafts- und Grenzmetaphern. In ihnen faßt Auden auf artifiziell vermittelte Weise zugleich seine privaten Probleme und die Situation seiner Zeit. Die Sehnsucht nach Liebe, nach Teilhabe am gesellschaftlichen Leben, bei gleichzeitigem Wissen um die Unaufhebbarkeit der Isolation, ist ein häufig wiederkehrendes Thema in den frühen Gedichten.

Obwohl Auden seine persönlichen Schwierigkeiten zum Ausgangspunkt für literarische Formentwürfe macht, ist seine Lyrik nicht introspektiv orientiert. Er versucht vielmehr, eigene Probleme im Hinblick auf die typische Problemlage seiner Zeit voranzutreiben. Die Werke aus den dreißiger Jahren erscheinen daher in hohem Maße als depersonalisierte Lyrik. Fast klinisch-unterkühlt stellt Auden seinen Zeitgenossen Diagnosen. Lakonisch fragt er sie: "What do you think about England, this country of ours where nobody is well?" (Was hältst du von England, diesem unserem Land, in dem es niemandem gutgeht?)

Auden ist zwar ständig auf der Suche nach einer Antwort für sich selbst (ohne sie finden zu können); für die anderen hält er sie jedoch stets parat. Die Sicherheit des Urteils, mit der er die anderen Schriftsteller seiner Generation

immer wieder verblüffte, machte ihn fast selbstverständlich zum Anführer der jungen Autoren. Obwohl unter ihnen so wichtige Dichter wie Stephen Spender, Christopher Isherwood, Louis MacNeice und Cecil Day Lewis waren, sprach man schon damals von der "Auden Group"; Literaturhistoriker, die ein Bild der dreißiger Jahre zu zeichnen versuchen, sprechen heute gar von der "Auden Generation" (Hynes).

Trotz zahlreicher privater Anspielungen ist Audens Lyrik nie wirklich hermetisch. Je mehr er sich aus dem Public School- und College-Leben entfernt, desto klarer wird die Aussage formuliert. Als Ziel, das er eines Tages erreichen möchte, gab Auden schon in den dreißiger Jahren an, Gedichte schreiben zu können, die die Gedanken eines weisen Mannes in der Sprache der einfachen Leute ("the thoughts of a wise man in the speech of the common people") wiedergäben. Die Gedanken sollten so allgemeinverständlich wie möglich ausgedrückt werden, damit durch das Gedicht ein Gespräch mit dem Leser in Gang komme, das zur Klärung der angesprochenen Probleme beitragen könne.

Der intellektuelle Wirkungsaspekt ist auch in den dramatischen Versuchen der dreißiger Jahre dominant, wenngleich nur selten mit der notwendigen Klarheit durchgehalten. Beeinflußt vom deutschen Expressionismus und der Lehrstückkonzeption Brechts entwirft Auden, meistens in Zusammenarbeit mit Christopher Isherwood, politische Parabeln, deren Unterhaltungswert durch Slapstick- und Liedeinlagen gesteigert wird. Zwischen 1933 und 1938 publizierte Auden insgesamt fünf Dramen, von denen die meisten durch Rupert Doones legendäres Group Theatre uraufgeführt wurden. Der experimentelle Charakter der Stücke dürfte wesentlich darauf zurückzuführen sein, daß Auden und Isherwood die Besucher dieser Avantgardebühne als Rezipienten im Auge hatten.

Audens erstes Versdrama ist jedoch schon vor der Gründung des Group Theatre (1932) entstanden. Einen ersten Entwurf schrieb Auden noch während seines Berlinaufenthalts Ende der zwanziger Jahre.

"Paid on Both Sides" (Bezahlt auf beiden Seiten, 1933) ist ein Stück, in dem das herkömmliche Motiv der Rachetragödien, die unauflösliche Feindschaft zweier Familien, mit dem Shakespeareschen Romeo-und-Julia-Motiv verknüpft wird. In knapper Szenenfolge stellt Auden das Verhältnis zwischen den Nowers und den Shaws dar. Durch eine Ehe zwischen John Nower und Anne Shaw sollen die beiden Familien versöhnt werden. Doch am Hochzeitstag erinnert Mother Shaw daran, daß John Nower ihren Sohn getötet hat, und fordert erneut zur Rache auf. Das Stück endet mit dem Mord an John Nower und der Aussicht auf endlos sich fortsetzende Racheakte.

Durch einen sprunghaften Wechsel von Szenen und Figuren, Dialogen und Monologen, Vers und Prosa wird das Stück, das Auden als "Scharade" bezeichnete, einerseits dem Zuschauer als ereignisreiches Spektakel nahegebracht, andererseits aber durch die Eingriffe des Ansagers und die Kommentare des Chors wieder entrückt. Angebote an den Zuschauer, sich mit den Helden zu identifizieren, werden sofort wieder zurückgenommen. Trotz des anti-illusionären Charakters des Dramas entsteht jedoch kein intellektuell abgerundetes Lehrstück; denn die Verknüpfung des Motivs der mythisch

verhängten Blutrache mit den Erklärungsmustern der modernen Psychologie (Rolle der Mutter) wird nicht hinreichend dafür genutzt, dem Zuschauer politische Eingriffsmöglichkeiten aufzuzeigen.

Soweit Auden für seine Dramen marxistisches Gedankengut übernimmt, geht es ihm mehr um eine Aktualisierung des humanistisch-sozialen Potentials als darum, auf den Klassenkampf und seine Wurzel in den kapitalistischen Produktionsverhältnissen zu verweisen. Die Figuren dienen der dialektischen Entfaltung eines Problems. Da dieses jedoch auf mehreren Ebenen zugleich angegangen wird, erscheinen die Stücke als eine seltsame Mixtur aus marxistischen und psychoanalytischen, aus sozialen und mythischen Aspekten.

In "The Dance of Death" (Totentanz, 1934) wird das sozialpolitische Anliegen, das Auden in ausdrucksstarken Satiren auf die zeitgenössische Gesellschaft gestaltet, häufig durch burleske und revueartige Elemente überlagert. Der Versuch, direkte politische Kritik mit dramatischen Formexperimenten zu verbinden, scheint die Divergenz zwischen den didaktischen Wirkungsabsichten des Autors und der Aufnahme durch das Publikum (im Sinne bloßer Unterhaltungsrevuen) noch verstärkt zu haben; zumal dann, wenn Auden – wie in "The Dance of Death" – auf eine lineare Handlungsabfolge verzichtet hat.

In "The Dance of Death" werden die Morbidität und Zukunftslosigkeit der zeitgenössischen englischen Gesellschaft in einer Art Totentanz symbolisiert. Ein Ansager weist zu Beginn das Publikum darauf hin, daß es Bilder vom Untergang einer Klasse sehen werde, davon, wie die Leute von einem neuen Leben träumten und sich doch heimlich nach dem alten zurücksehnten, weil der Tod ihnen in den Gliedern steckte. Indem Auden das Stück sowohl auf der Bühne als auch im Zuschauerraum spielen läßt, wird das Publikum in die Handlung einbezogen. Der Ansager spricht zu den Zuschauern und zu den Schauspielern, als gäbe es keine Distanz zwischen Bühne und Auditorium. Tanz- und Liedeinlagen dienen dazu, den Unterhaltungswert zu steigern. Zum Schluß erscheint Karl Marx auf der Bühne und spricht sein Votum über die zum Sterben verurteilte Gesellschaft.

Das Konzept, den Zuschauern im Hinblick auf ihr Unterhaltungsinteresse entgegenzukommen und zugleich die Chance zu nutzen, sie politisch aufzuklären, scheint jedoch nicht ohne Schaden für die politische Agitation einlösbar zu sein. Die Popularisierung der Marxschen Gedanken in Form einer Satire führt bei der für die Steigerung des Unterhaltungswerts notwendigen Nivellierung der komplexen Zusammenhänge dazu, daß die Ironie auf die intendierte politische Wirkung zurückschlägt. In der sich übersteigernden Aktions- und Bilderflut werden die gesellschaftskritischen Aussagen bis zur Unkenntlichkeit von Witz und Ironie überlagert.

Dieser Zwiespalt zwischen politischer Kritik und bloßer Unterhaltung im Stile der „musical comedy“ kennzeichnet auch das Stück "The Dog Beneath the Skin or Where is Francis?" (Der Hund unter der Haut oder Wo ist Francis?, 1935), dessen Bilderbogen von einer zentralen Figur, die durch die Szenen wandert, getragen wird.

Das Motiv der Reise, thematisch begründet in der Suche des Helden, Alan Norman, nach dem vermißten Erben des Landadeligen eines Dorfes, Francis Crewe, ermöglicht die Reihung der Szenen. In Begleitung eines Hundes, der sich am Ende als der gesuchte Erbe entpuppt, verläßt Alan Norman das Dorf Presson Ambo. An die Barszenen auf der Überfahrt nach Osnien schließen sich Aufenthalte in einem Prostituiertenviertel, im Hotel "Niniveh", in einem Vergnügungspark und in einem Irrenhaus an. Auch das Scheinparadies der Poeten, Kranken und Invaliden wird von der negativen Bestandsaufnahme des zeitgenössischen Gesellschaftslebens nicht ausgenommen. Da Allan Norman und Francis Crewe bei ihrer Rückkehr ein vom Faschismus affiziertes Großbritannien vorfinden, beschließen sie, das Land zu verlassen. Wohin sie ziehen, bleibt ungewiß.

Wie in "The Dance of Death" spielen in "The Dog Beneath the Skin" die Revue-Songs eine große Rolle. Neben Liedern, die szenisch motiviert sind (z.B. in der Niniveh Hotel-Show), gibt es Songs, die nicht unmittelbar aus der Handlung abgeleitet werden, sondern diese kommentieren. In ihnen ist am deutlichsten der Versuch Audens und Isherwoods spürbar, ihre politischen Vorstellungen möglichst deutlich zum Ausdruck zu bringen. Ein episches Lehrstück im Brechtschen Sinne gelingt ihnen jedoch nicht. Zu heterogen bleibt das Gesamtbild, zu sehr von Skepsis gegenüber den Möglichkeiten sozialistischer Gesellschaftsveränderung ist das Schlußtableau bestimmt, als daß man von einem politisch-funktionalen Theaterstück sprechen könnte. Da vermag auch der abschließende Chor, mit dem der Auftrag zu aktivem Einschreiten gegen den negativen Gang der Geschichte an die Zuschauer weitergegeben wird, nur wenig auszurichten.

Trotz einer realistischeren Handlungsführung erreicht auch die Tragödie "The Ascent of F6" (Die Besteigung des F6, 1936) nicht den erforderlichen Grad konzeptioneller Geschlossenheit, um ein überzeugendes Stück entstehen zu lassen. Indem Auden und Isherwood eine auf Spannungsmomente ausgerichtete Handlungsstruktur wählen, nähern sie sich dem traditionellen Drama wieder an.

Die Erstbesteigung des F6, eines Berges im Himalaya, wird zum politischen Machtkampf zwischen zwei feindlichen Staaten hochstilisiert. Die Vertreter des politischen Establishments überreden den jungen Bergsteiger Michael Ransom, die Expedition für sein Land durchzuführen. Der politische Machtkampf zwischen Osnian Sudoland und British Sudoland wird jedoch vom persönlichen Existenzkampf des Helden in den Hintergrund gedrängt. Die schlecht vorbereitete Expedition ist politisch insofern erfolgreich, als die Besteigung des F6 gelingt; es kommen jedoch alle Mitglieder des Teams von Michael Ransom dabei ums Leben. In einer psychomythischen Schlußszene versammeln sich noch einmal alle Figuren, auch die inzwischen gestorbenen, auf dem Gipfel des Berges. Der Dämon, auf den ein Abt schon vorher als die Gestaltwerdung des unterschwürgen Antriebselementes psychologisierend vorausgedeutet hatte, entpuppt sich als Ransoms Mutter.

Der Versuch, zugleich gesellschaftskritische und psychoanalytische Akzente zu setzen, ist schon von der zeitgenössischen Kritik als mißlungen bezeichnet worden. Selbst Audens Freund Louis MacNeice urteilte nach der Uraufführung im Mercury Theatre, der erste Akt, der mit Ransoms Entschluß endet, die

Expedition durchzuführen, sei zwar bemerkenswert gut gelungen, dann werde das Stück jedoch immer schwächer, verliere an Kraft und Kohärenz und gehe schließlich im Wirrwarr der Schlußszene völlig unter. Das surrealisch anmutende Ende, in dem die verschiedenen Motivations- und Handlungsstränge zusammengeführt werden, nimmt durch seine psychomythische Überhöhung des Geschehens der politischen Kritik ihre Schärfe. Letztlich scheint nur noch die Erklärung des ehrgeizigen Machtstrebens eines Einzelnen von Interesse. Indem der politisch-soziale Handlungsräum zugunsten des psychischen Faktors immer mehr in den Hintergrund tritt, wird auch die Kritik imperialistischer Machtpolitik von einer Veranschaulichung psychischer Wirkungsmechanismen abgelöst.

Das letzte gemeinsame Theaterstück von Auden und Isherwood, "On the Frontier" (Im Grenzland, 1938) entstand zum größten Teil während ihrer gemeinsamen Chinareise.

Es handelt vom Krieg zwischen einem demokratischen und einem faschistischen Staat. Das Stück gliedert sich in eine Abfolge von Szenen, die abwechselnd die Welt des Rüstungsmagnaten Valerian und des politischen Führers zeigen, unterbrochen durch Zwischenspiele, in denen die Masse zu den Taten der Mächtigen Stellung nimmt. Valerian wird von einem Revolutionär erschossen, dessen Motiv wiederum aus dem psychischen Bereich stammt: Erst als er das Bild seiner Mutter vor Augen hat, ist Grimm fähig, Valerian zu erschießen. Auden und Isherwood reagierten zweifellos auf die sich verschärfende Krisensituation in Europa. Mit Liedtexten, zu denen Benjamin Britten die Musik schrieb, versuchten sie, auf die Sinnlosigkeit eines Krieges hinzuweisen. Angesichts der drohenden Gefahr wirkt freilich die Schlußvision aufgesetzt: Noch im Sterben entwerfen Anna und Eric, die beiden durch Krieg und Familienfeindschaft getrennten Liebenden, das Bild einer besseren Zukunft.

Die zugleich unterhaltsame und belehrende Funktion dichterischer Werke, deren Verknüpfung in den Theaterstücken nur unzureichend gelungen ist, hat Auden immer wieder herausgestellt. In dem Zyklus "Letter to Lord Byron" (Brief an Lord Byron), der im Rahmen der "Letters from Iceland" (Briefe aus Island, 1937) publiziert wurde, liegt der Akzent allerdings deutlich auf dem Primat des Unterhaltungswerts:

"Parnassus after all is not a mountain
It's got a park, it's got a public fountain."
Der Parnaß ist alles in allem doch kein Berg,
er hat einen Park und einen öffentlichen Springbrunnen.

In seinen dichtungstheoretischen Überlegungen weist Auden darauf hin, daß es für einen Künstler einerseits unerlässlich sei, Distanz zu den gesellschaftlichen Prozessen zu haben, um sie genauer analysieren zu können, andererseits aber ein großes Problem für ihn darin bestehe, sich den Lesern so verständlich wie möglich mitzuteilen, um eine Gemeinschaft aufzubauen, in der sich der Dichter zu Hause fühlen könne.

Mitte der dreißiger Jahre schien Auden für kurze Zeit in der politisch engagierten Intelligenz seine Heimat gefunden zu haben. Er ging sogar als

Krankenträger nach Spanien, um auf republikanischer Seite humanitäre Hilfe zu leisten. Was er damals empfand, hat er in dem Gedicht "Spain 1937" ("Spanien 1937") festgehalten. Die ersten Strophen markieren chiffrhaft den Unterschied zwischen dem gestern noch fraglos ablaufenden Alltagsleben und der heute unumgänglich notwendigen Kampfbereitschaft. Erst allmählich, beinahe zaghaft, tastet sich Auden an einen vorsichtigen Optimismus heran. Die Möglichkeit eines erfüllteren Daseins, ein schwacher Hoffnungsschimmer, scheint in kurzen Farbeinblendungen auf, vermag sich jedoch nicht durchzusetzen. Zu mächtig drängt sich die Gegenwart des Kampfes wieder herein und bestimmt den Schlußteil des Gedichts:

"To-day the inevitable increase in the chances of death;
The conscious acceptance of guilt in the fact of murder;
Today the expending of powers
On the flat ephemeral pamphlet and the boring meeting.
To-day the makeshift consolations; the shared cigarette;
The cards in the candle-lit barn and the scraping concert,
The masculine jokes; to-day the
Fumbled and unsatisfactory embrace before hurting.
The stars are dead; the animals will not look:
We are left alone with our day, and the time is short and
History to the defeated
May say Alas but cannot help or pardon."
Heute das unvermeidliche Wachsen der Todes-
Chance; die bewußte Hinnahme der Schuld als Mörder;
Heute die Verschwendung von Kräften
In Aufsätzen für den Tag, die öde Versammlung.
Heute der Trostersatz; die geteilte Zigarette;
Die Karten im kerzenerleuchteten Schuppen, der heisere
Sänger, die männlichen Witze; der Abschied
Linkisch und nicht erfreulich, vor der Verwundung.
Die Sterne sind tot; die Tiere schauen nicht her:
Wir sind allein mit dem Tag und die Zeit ist kurz,
Und die Geschichte sagt vielleicht Ach
Zu den Besiegten, doch kann nicht verzeihn oder helfen.

In diesem Gedicht wird nichts beschönigt. Obwohl von der Notwendigkeit des Kampfes gegen die Franco-Truppen überzeugt, verherrlicht Auden den Einsatz der Internationalen Brigaden mit keinem Wort. Die moralischen Skrupel benennt er ebenso wie die menschlichen Schwächen und die politisch-strategischen Fehler. Die Unerbittlichkeit, mit der auf beiden Seiten gekämpft wird, steht ihm klar vor Augen. Die Überzeugungskraft des Gedichts liegt gerade darin begründet, daß es schonungslos aufdeckt, wie dieser Bürgerkrieg aussieht, und zugleich klarstellt, daß es für die Zeitgenossen keine Alternative zum Kampf gegen den Faschismus geben darf.

Auden, der eine direkte politische Zielsetzung im Sinne einer Funktionalisierung der Lyrik als Propaganda stets ablehnte und die Hauptaufgabe des Dichters darin sah, die Probleme der Zeit so weit wie möglich zu klären, um auf diese Weise die Reflexion in Richtung eines sinnvollen Handelns voranzutreiben, hat mit "Spain 1937" ein Gedicht geschrieben, das zugleich den Höhepunkt und den Abschluß seines

politischen Engagements anzeigt. Danach hat Auden kein der unmittelbaren politischen Erfahrung verpflichtetes Gedicht mehr veröffentlicht. Sofern er auch weiterhin lyrisch gestaltete Zeitdiagnosen vorlegt, liegt der Akzent mehr auf der allgemein-menschlichen Situation als auf dem spezifischen gesellschaftlichen Erfahrungshorizont. Mit politischem Engagement verknüpfte Gesellschaftskritik wird durch existenzphilosophische Reflexion abgelöst.

“Niemand, der aus Spanien zurückkehrte, wenn er nicht gerade ein in der Wolle gefärbter Stalinist war, konnte unverändert weiterleben wie bisher.” Diese Äußerung Audens trifft in besonderem Maße auf ihn selbst zu. Die Niederlage der Republikaner im Spanischen Bürgerkrieg, der Vormarsch des Faschismus in Mitteleuropa und der sich allenthalben ankündigende neue Krieg ließen es ihm unmöglich erscheinen, mit der notwendigen Zuversicht an die politische Aufklärungsarbeit zu gehen. Die äußeren Ereignisse, und nicht zuletzt die eigene Situation, stürzten Auden in eine tiefe Krise, aus der er sich schließlich mit der Emigration in die USA und der Rückkehr zur Anglikanischen Kirche auch äußerlich zu lösen versuchte.

In dieser Zeit der Krise des dichterischen Selbstverständnisses entstehen einige der schönsten Gedichte, die Auden geschrieben hat. Von 1937 bis 1939 verfaßt er neben dem Sonettzyklus “In Time of War” (In Kriegszeiten, 1938 – während der Chinareise mit Isherwood) Werke von solch großer formaler Kohärenz und hoher lyrischer Intensität wie “Lay Your Sleeping Head, My Love” (Leg deinen schlafenden Kopf, meine Liebe, Januar 1937), “Dover” (August 1937) “Oxford” (Dezember 1937) und das in nahezu jeder Anthologie zur englischsprachigen Lyrik des 20. Jahrhunderts zu findende “Musée des Beaux Arts” (Dezember 1938), das mit den folgenden Zeilen beginnt:

“About suffering they were never wrong,
The Old Masters: how well they understood
Its human position; how it takes place
While someone else is eating or opening a window or just walking dully along;”
Über das Leiden wußten sie gut Bescheid,
die Alten Meister: wie kannten sie gut
seine menschliche Rolle; daß es geschieht,
während einige essen, ein anderer ein Fenster öffnet oder gelangweilt hingehet;

Drei Gemälde Brueghels bilden den Bezugspunkt für Audens Reflexionen anlässlich seines Besuches in der Brüsseler Kunsthalle: die “Volkszählung zu Bethlehem”, der “Bethlehemitische Kindermord” und der “Sturz des Ikarus”. Vor allem das zuletzt genannte Bild dient Auden zur exemplarischen Veranschaulichung des menschlichen Leidens als isolierter Vorgang (vgl. Haas). Die weißen Beine des gestürzten Ikarus verschwinden im Meer, aber niemand nimmt Anteil daran. Brueghel zeigt, “how everything turns away / Quite leisurely from the disaster” (wie alles sich beinah / gelassen vom Unheil abkehrt). Es kommt Auden nicht darauf an, die Maltechnik und die ikonographischen Details genau zu erfassen. Er versucht, den gedanklichen Kern herauszuarbeiten: das hinter den Gemälden aufleuchtende Existenzmuster des einsam leidenden Menschen. In der distanzierten Gestaltung und im klinischen Blick für den darzustellenden Schmerz weiß Auden sich Brueghel verwandt, erkennt er ihn als Vorbild für die eigene künstlerische Arbeit an.

Vergleicht man "Musée des Beaux Arts" mit dem eindreiviertel Jahr früher entstandenen "Spain 1937", dann wird deutlich, wie stark sich der Zielpunkt der lyrisch gestalteten Reflexionen von der zeitgenössischen Problematik zu einer überzeitlichen Bestimmung von Grundbedingungen menschlicher Existenz verschoben hat. Dementsprechend vermittelte Auden denn auch die Wirkungsmöglichkeiten seiner Dichtung. In dem Gedicht "In Memory of W. B. Yeats" ("William Butler Yeats zum Gedächtnis", Februar 1939) heißt es lapidar: "For poetry makes nothing happen: it survives" (Denn Dichtung bewirkt nichts: sie überlebt). Fortan gibt Auden das politische und soziale Engagement auf. Den politisch-konkreten Humanismus transformiert er in einen universalen.

In "The Double Man" (Der zweigeteilte Mensch, amerikanische Ausgabe: 1941) bzw. "New Year Letter" (Neujahrsbrief, britische Ausgabe: 1941), dem ersten in Amerika geschriebenen Langgedicht, wird die Absage an politisch engagierte Dichtung noch einmal drastisch formuliert:

"Art is not life and cannot be
A midwife to society
For art is a *fait accompli*."
Kunst ist nicht Leben und kann
der Gesellschaft nicht als Hebamme dienen,
denn Kunst ist ein *fait accompli*.

Auf zukunftsorientierte Handlungsperspektiven sollte Auden zufolge die Kunst verzichten. Da sie möglichst formvollendet vergangene und zeitgenössische Lebenserfahrungen festhalten soll, würde jeder Versuch, den Aspekt des politischen Engagements in den Vordergrund zu rücken, sich negativ auf die Gesamtkonzeption des Werks auswirken.

Kann man Marx und Freud als Audens theoretische Gewährsleute der dreißiger Jahre bezeichnen, so treten in den vierziger Jahren Kierkegaard und der protestantische Theologe Reinhold Niebuhr als die wichtigsten Einflußfaktoren in Erscheinung. Alle vier Langgedichte – neben dem genannten "The Double Man" sind dies: "The Sea and the Mirror" (Das Meer und der Spiegel, 1944), "For the Time Being" ("Hier und Jetzt", 1945) und "The Age of Anxiety" ("Das Zeitalter der Angst", 1947) – dienen Auden dazu, grundlegende Probleme seiner Existenz zu thematisieren.

In "The Double Man" und "The Sea and the Mirror" steht die Frage nach dem Sinn künstlerischer Arbeit im Vordergrund. Das Schwergewicht legt Auden auf die Herausstellung und Anerkennung der Doppelnatur des Künstlers: Am Beispiel Prosperos zeigt er, wie im Bereich der Kunst die Gesetze der geschichtlichen Wirklichkeit keine Gültigkeit mehr besitzen, während umgekehrt die Wertbegriffe der künstlerischen Existenz im gesellschaftlichen Leben jeden Sinn verlieren. Mit dieser Dichotomie muß der Künstler leben: Seine menschlichen Erlebnisse gehorchen anderen Gesetzen als seine schöpferischen Arbeiten. Obwohl beide Bereiche Wirklichkeit und Illusion umgreifen, erfahren sie jeweils eine völlig andere Bewertung. Das "Meer des Lebens" und der "Spiegel der Kunst" sind zwar aufeinander bezogen, aber nicht völlig miteinander vermittelbar.

Dennoch bedeutet die Anerkennung dieses Auseinandertretens von Kunst und Wirklichkeit nicht, daß Auden sich fortan auf das Feld poetischer Selbstreflexion zurückgezogen hätte. Das Weihnachtsoratorium "For the Time Being" und "The Age of Anxiety", das Auden als "barockes Hirtengedicht" deklarierte, zeigen vielmehr an, in welche Richtung Audens neues Gestaltungsinteresse geht: die parabolisch-konzentrierte Diagnose der Situation des modernen Menschen. Obwohl die Überschriften des Weihnachtsoratoriums dem biblischen Geschehen folgen, wird deshalb auch nicht die biblische Weihnachtsgeschichte erzählt, sondern sie wird in der Gegenwart angesiedelt. Charakteristika der von Endzeitstimmung geprägten Epoche sind Stagnation, Nivellierung und Vermassung. Für die Bewohner dieser "gefallenen Welt" ist das Paradies endgültig verloren. An die Erlösungsthematik von "For the Time Being" schließt "The Age of Anxiety" an. Nur liegt hier das Schwergewicht nicht mehr auf dem Erlösungswunder, sondern auf der Erlösungssehnsucht und -bedürftigkeit des modernen Großstadtmenschen.

Am Abend vor Allerseelen, gegen Ende des Zweiten Weltkrieges, kommen in einer Bar, dem modernen Refugium der Einsamen und Verzweifelten, vier Menschen zusammen, die jeweils einen bestimmten Typ repräsentieren. Quant, ein verwitweter älterer Büroangestellter; Malin, ein kanadischer Militärarzt in mittleren Jahren; Rosetta, Jüdin und Einkäuferin für ein Warenhaus; Emble, ein gut ausschender Marinesoldat. Jeder ist zunächst in seinen eigenen Gedanken befangen. Erst die Rundfunknachrichten über das reale Kriegsgeschehen und die Bitte um Hilfe für die Kriegsopfer bringen die Vier miteinander ins Gespräch. Es wird deutlich, daß die Bedrohung der Welt nicht so sehr von einer äußeren Macht herrührt, sondern aus der inneren Leere der Menschen im "Zeitalter der Angst". Der erste Hauptteil, überschrieben mit "The Seven Ages" ("Die sieben Lebensalter") ist den sieben Stadien des Menschenlebens gewidmet. Schon im ersten Stadium, als Kind, hilflos, von Ängsten zerrissen, erscheint der Mensch als von Schuldgefühlen getriebenes, gehetztes Individuum. Die innere Heimatlosigkeit nimmt in der Pubertät weiter zu. Die Begegnung mit dem anderen Geschlecht im dritten Lebensalter bringt die Gewißheit darüber, daß die Einsamkeit auch in der Liebe nicht überwunden werden kann. Im vierten Lebensalter ist der Mensch zwischen dem idealistischen Bemühen um sein Seelenheil und dem weltlichen Streben nach Macht und Erfolg hin und her gerissen. Im fünften Lebensalter muß der Mensch sich mit der Vermassung seiner Existenz auseinandersetzen; er muß sein in beruflichen und ehelichen Gewohnheiten erstarrendes Leben akzeptieren. Von der Höhe des Erfolges schaut der Mensch im sechsten Lebensalter zurück. Zugleich bleibt ihm nichts anderes übrig, als dem körperlichen Verfall ins Auge zu sehen. Dieser beherrscht dann das siebente Lebensalter, in dem die Verzweiflung über die eigene Unbehauustheit in den Wunsch einmündet, endgültig ausgelöscht zu werden. Zugleich ist in dieser Phase der Wunsch nach Erlösung am größten. Analog zu den sieben Lebensaltern machen sich die Vier anschließend auf den Weg, in "Seven Stages" ("Sieben Stationen") den Ort der Erlösung zu finden. Die sieben Stationen sind als Stufen der Bewußtwerdung gefaßt. Von der Vorherrschaft des Geschlechtstriebes über die allmählich stärker werdende Rolle des Geistes führt der Weg des menschlichen Bewußtseins zurück zur Begegnung mit dem Unterbewußtsten, um schließlich auf der siebten Stufe in eine Art intuitiver, von seelischen Regungen bestimmter Meditation einzumünden. Das

Bewußtsein der Schuld führt zum Erkennen der Gottferne, der Einsamkeit, der völligen Verlassenheit, die der Mensch von sich aus nicht überwinden kann. Später fahren die Vier zu Rosettas Wohnung. In der Lebenswirklichkeit der Figuren gibt es erst recht keine Möglichkeit, das Paradies zurückzugewinnen. Nicht einmal dessen irdische Entsprechung, die Liebe zweier Menschen, gelangt zu ihrer Erfüllung: Als Rosetta, die die beiden älteren Männer zur Tür gebracht hat, zurückkehrt, ist Emble bereits eingeschlafen. Einzig in Rosettas letzten Worten (aus der Sabbatliturgie) klingt, wenn auch schwach, die Möglichkeit einer Erlösung durch den Gott des Alten Testaments an. Der Epilog zeigt nur noch Quant und Malin. Sie tauschen ihre Adressen aus und versprechen sich gegenseitig, einander zu besuchen, obwohl sie genau wissen, daß sie es nicht tun werden. Jeder setzt seinen Weg allein fort. Zwar steht auch am Ende von Malins Betrachtungen die Hoffnung auf Erlösung (durch den Gott des Neuen Testaments); das letzte Wort gehört jedoch dem Reich der alltäglichen Pflichterfüllung, an dem "Dichtung kein Interesse nehmen kann".

Diese "moralische Spektralanalyse der gegenwärtigen Welt" (Kalow) läßt sich – trotz der thematischen Nähe – kaum als christliche Dichtung bezeichnen. Schon Gottfried Benn hat in seiner Einleitung zur deutschsprachigen Ausgabe darauf hingewiesen, daß Audens "Zeitalter der Angst" nicht wie die Werke Eliots und Toynbees unter das Stichwort "Rechristianisierung" subsumiert werden dürfe. Die Art, wie Auden von Gott spreche, sei keineswegs religiös. Mag auch Benns Befund, über dem ganzen Werk liege "eine atheistische Melancholie", die aus der Spannung zwischen existentieller Unbehauftheit und Erlösungssehnsucht resultiere, übertrieben sein, so ist doch zweifellos richtig, daß hier kein positiv perspektiviertes Werk vorliegt, das Erlösung im christlichen Glauben verheißt. Ähnlich wie Audens Gedichte und Dramen der dreißiger Jahre zum größten Teil Werke sind, in denen er politische Themen der Zeit aufgreift, aber nicht propagandistisch verwertet, sind auch die Langgedichte der vierziger Jahre als Reflexionen über künstlerische und religiös-existentielle Probleme angelegt. In beiden Fällen verzichtet der Autor darauf, die für sich selbst getroffene Entscheidung als vorbildlich herauszustellen. Gerade aus der Differenz zwischen persönlichem Entscheidungsprozeß und literarischer Gestaltung eines offenen Problemhorizonts gewinnen die Audenschen Texte ihre Gültigkeit als repräsentative Manifestationen der Bewußtseinslage eines Großteils seiner Zeitgenossen.

Während in den dreißiger Jahren – neben den vielen Einzelgedichten – die Dramen und in den vierziger Jahren die Langgedichte den Hauptteil des Audenschen Werkes ausmachen, nehmen in den fünfziger und sechziger Jahren die Libretti diese Stelle ein. Zusammen mit Chester Kallman verfaßte Auden Operntexte für verschiedene Komponisten; wobei das erste Werk, die Choraloperette "Paul Bunyan", zu der Benjamin Britten die Musik komponierte, bereits 1940/41 entstand. Zu einem der berühmtesten Werke, "The Rake's Progress" ("Der Wüstling", 1951 uraufgeführt), schrieb Igor Strawinski die Musik.

Auden und Kallman benutzten als Vorwurf die satirisch-didaktischen Kupferstiche gleichen Titels von William Hogarth (1696–1764), wobei sie das im frühen 18. Jahrhundert angesiedelte Geschehen mit modernen

existentialistischen und psychologisch-mythischen Aspekten anreicherten: Am Ende seines Irrweges vermag sich der Held, Tom Rakewell, durch eine Art Kierkegaardschen ‚Sprung‘ in den Glauben zu retten. Obwohl er vom mephistophelischen Nick Shadow noch mit Wahnsinn geschlagen wird, erfüllt sich beim Besuch seiner Geliebten, Ann Trulove, im Irrenhaus ihre Liebe analog zu dem antiken Mythos von Venus und Adonis. In einem Epilog treten die Figuren vor den Vorhang und verkünden – ironisch gebrochen – dem Publikum die Moral aus der soeben vorgeführten Geschichte.

Für Hans Werner Henze schrieben Auden und Kallman die Libretti ‚Elegy for Young Lovers‘ („Elegie für junge Liebende“, 1961) und ‚The Bassarids‘ („Die Bassariden“, 1966). Während die in der Gegenwart angesiedelte, um die Inspirationsbedürfnisse des Dichters Mittenhofer kreisende Handlung der ‚Elegie‘ von Auden und Kallman erfunden wurde, griffen sie für das zweite Libretto auf einen antiken Stoff zurück, Euripides‘ ‚Bacchanten‘, den sie freilich aus seinem zeitgeschichtlichen Zusammenhang herauslösten.

Die Bassariden huldigen Dionysos. Pentheus, König von Theben, verbietet seinem Volk die Verehrung dieses Gottes. Seine Mutter Agaue ist zunächst stolz auf ihren Sohn, wird jedoch ebenso wie die meisten Bürger Thebens vom Wohllaut des dionysischen Gesangs in den Bann des Gottes gezogen. Dionysos bezaubert schließlich auch Pentheus, zeigt ihm in einem Spiegel das, was der asketische König im Dionysoskult zu sehen meint, und überredet ihn, sich in Frauenkleidern zum Berg Kytheron zu begeben; denn das Volk werde ihn töten, wenn es ihn als König erkenne. In einem Kleid Agaues wirkt Pentheus wie eine Karikatur seiner selbst. Mit den Bassariden huldigt er nun Dionysos. Von seiner Mutter Agaue wird Pentheus erschlagen, als sie in Trance wähnt, er sei ein Löwe. Mit Miniröcken bekleidete Mänaden und hippieähnliche Bacchanten feiern Dionysos, der ein Monokel trägt. Er lässt den Königsplatz in Brand setzen. Weinreben überwuchern schließlich die Szenerie. Ein Kind zerschlägt am Ende eine Puppe und springt ausgelassen umher.

Auden und Kallman haben versucht, die Vorlage des Euripides mit Erfahrungen der Menschen seither anzureichern. Die Handlung wird deshalb auf verschiedenen Zeitebenen angesiedelt. Den Frauenchor der Bacchen haben sie in einen gemischten Chor umgewandelt, um die geschlechtsspezifische Problematik auszuweiten. Am bedeutendsten ist aber die Abänderung des Finales. Im Gegensatz zur Vorlage endet das Libretto mit einer Verehrung des Gottes Dionysos, und zwar durch Menschen, die unmittelbar aus dem gegenwärtigen Alltagsleben entsprungen zu sein scheinen. Der aus der griechischen Mythologie entnommene Stoff wird transformiert in ein Modell für die Entwicklung der Weltgeschichte.

Die Oper hat für Auden seit den vierziger Jahren eine große Anziehungskraft besessen. Neben den bereits genannten Libretti verfasste er noch den Einakter ‚Delia, or a Masque of Night‘ (Delia oder eine Maske der Nacht, 1953 entstanden, ursprünglich für Strawinski geschrieben, später von Lennox Berkeley vertont) und für Nicolas Nabokov den Opern-Text zu ‚Love's Labour's Lost‘ („Verlor'ne Liebesmüh“, 1973 uraufgeführt), nach Shakespeares gleichnamiger Komödie. Außerdem übersetzte er 1956 Mozarts ‚Zauberflöte‘ und 1960 ‚Don Giovanni‘ ins Englische.

Betrachtet man die kunsttheoretischen und literaturkritischen Schriften, die in verschiedenen Essaybänden zusammengefaßt wurden und von denen "The Dyer's Hand" ("Des Färbers Hand", 1962) wohl der bekannteste ist, dann fällt auf, daß Auden immer wieder auf die Musik zu sprechen kommt. Sie ist ihm offenbar eine beständige Quelle der Inspiration gewesen. In seiner Oxford Antrittsvorlesung als Professor of Poetry hat Auden selbst darauf hingewiesen, daß er "durch Hören von Musik viel über die Organisation eines Gedichts gelernt habe, viel darüber, wie man durch Wechsel des Tons, Tempos und Rhythmus Mannigfaltigkeit und Kontrast hervorbringt".

Zentrale Themen der Aufsätze, Vorlesungen und Rezensionen, bis hin zu dem Band "Secondary Worlds" (Sekundäre Welten, 1968), sind das Verhältnis von Kunst und Leben, das Selbstverständnis des Dichters in der Moderne und die Beziehungen zwischen Autor und Publikum. Produktionsästhetisch betrachtet, gehört für Auden die Dichtung dem Bereich des Spielens, der "grenzenlosen Welt reinen Vergnügens" an. Dennoch wäre es ein Mißverständnis, sie als bloßes intellektuelles Spiel abzutun; denn gerade diese Gegenwelt enthält in ihrer konzentrierten Darstellung bestimmter Probleme immer wieder neue Herausforderungen an das Publikum, mit dem der Dichter das Gespräch suchen muß.

Gerade die Kommunikation mit dem Leser ist für Auden nach seiner Emigration in die USA schwieriger geworden. Aus den für falsch erachteten Einverständnissen mit der politisierten Öffentlichkeit Englands in den dreißiger Jahren herausgetreten, tat sich Auden lange Zeit schwer, eine neue Zielgruppe anzuvisieren. Er vermochte dies letztlich nur um den Preis der Aufgabe seines spezifisch englischen Tons. Aus dem britischen Dichter wurde ein weltläufiger homme de lettres, dessen Interesse nicht mehr dem politischen Schicksal eines Teils der Welt, sondern der allgemeinen Situation der Menschheit gilt. Wie schon einige Titel seiner Gedichtbände aus den fünfziger und sechziger Jahren, insbesondere "The Shield of Achilles" (Der Schild des Achill, 1955) und "Homage to Clio" (Hommage an Clio, 1960), anzeigen, werden die gesellschaftskritischen durch kulturhistorisch weit ausgreifende Reflexionen abgelöst.

Konzentriert sich Auden auf die Gestaltung von Gedanken, zu denen sein unmittelbarer Erfahrungsraum ihn veranlaßt hat, wie z. B. "Whitsunday in Kirchstetten" ("Pfingstsonntag in Kirchstetten", 1962), dann dominiert die Wiedergabe der räumlichen und landschaftlichen Gegebenheiten, der persönlichen Stimmungslage und allgemeiner Betrachtungen über den Zustand der Welt; der früher im Vordergrund stehende politische Problemhorizont bleibt dagegen in einem solchen Gedicht – bis auf ein paar Hinweise auf Österreichs Niederlage im Zweiten Weltkrieg und die Teilung Europas – ausgeblendet.

Obwohl Audens Zeitdiagnosen an Tiefenschärfe verlieren, wäre es jedoch verfehlt, das Spätwerk als bloßes bildungsbürgerliches Geplauder eines poeta doctus abzutun. Auch in den Gedichtbänden der fünfziger und sechziger Jahre finden sich viele Texte von außerordentlicher Schönheit und großer poetischer Kraft. Grundsätzlich neue Einsichten werden jedoch selten formuliert. Neben Satiren auf das zeitgenössische Alltagsleben hat Auden vor allem Gelegenheitsgedichte geschrieben. Viele dieser Texte sind aus Anlaß des

Todes seiner Freunde oder Vorbilder entstanden. Bisweilen gedenkt er politischer Persönlichkeiten, wie z. B. in "Elegy for J. F. K." (Elegie für John F. Kennedy, 1963) des ermordeten amerikanischen Präsidenten. Nur selten erreichen diese Gedichte die Zielgenauigkeit früherer Werke. Eher werden – so etwa, wenn er Kennedy als "just man" (gerechten Mann) bezeichnet – landläufige Urteile übernommen. Auch in "The Cave of Making" ("Die Höhle des Schaffens", 1965), einem Gedicht zum Gedenken an den verstorbenen Freund Louis MacNeice, das zugleich persönlichen und programmativen Charakter hat, vermißt man die Klarsichtigkeit und Genauigkeit früherer Texte. Der Versuch, durch ein Gespräch mit dem Toten den eigenen Standort neu zu überdenken, bleibt in vagen Andeutungen und ironisch gebrochenen Wunschvorstellungen stecken, wie z. B. der, möglichst "a minor atlantic Goethe" ("ein minderer atlantischer Goethe") zu werden.

In den letzten Lebensjahren verfällt Auden immer mehr dem Alkohol. Vorherrschende Züge seines Alterswerks sind einerseits Dankbarkeits- und Zufriedenheitsbekundungen angesichts des Erreichten, z. B. in "A Thanksgiving" ("Danksagung", 1973), und andererseits, im Hinblick auf die eigene Zukunft, Pessimismus und Resignation. Momente der Fröhlichkeit, wie z. B. in "A Lullaby" ("Ein Wiegenlied", 1972), wirken aufgesetzt und verbergen kaum noch, daß die Depressionen überhandnehmen. Mit ihnen geht eine Todessehnsucht einher, die besonders im letzten Gedicht zum Ausdruck kommt:

"He still loves life
But O O O how he wishes
The good Lord would take him."
Er liebt noch immer das Leben
Aber Oh Oh Oh wie sehr wünscht er
der Herr würde ihn zu sich holen.

Primärliteratur

"Poems". (Gedichte). o.O. (Privatdruck von ca. 30 Expl. durch Stephen Spender) 1928.

"Poems". (Gedichte). London (Faber) 1930. New York (Random House) 1934.

"The Orators: An English Study". (Die Redner. Eine englische Studie). London (Faber) 1932.

"The Dance of Death". (Totentanz). London (Faber) 1933.

"The Dog Beneath the Skin or Where is Francis? A Play in Three Acts". (Der Hund unter der Haut oder Wo ist Francis? Schauspiel in drei Akten). Zusammen mit Christopher Isherwood. London (Faber) 1935. New York (Random House) 1935.

"The Ascent of F6. A Tragedy in Two Acts". (Die Besteigung des F6. Eine Tragödie in zwei Akten). Zusammen mit Christopher Isherwood. London (Faber) 1936. New York (Random House) 1937. Überarbeitete Fassung: London (Faber) 1937.

"Look, Stranger!". (Schau, Fremder!). London (Faber) 1936. Amerikanische Ausgabe: "On this Island". (Auf dieser Insel). New York (Random House) 1937.

- “Spain”. (Spanien). London (Faber) 1937.
- “Letters from Iceland”. (Briefe aus Island). London (Faber) 1937. New York (Random House) 1937.
- “Selected Poems”. (Ausgewählte Gedichte). London (Faber) 1938.
- “A Melodrama in Three Acts: On the Frontier”. (Ein Melodrama in drei Aufzügen. Im Grenzland). Zusammen mit Christopher Isherwood. London (Faber) 1938. New York (Random House) 1939.
- “Education Today and Tomorrow”. (Erziehung heute und morgen). Zusammen mit T. C. Worsley. London (Hogarth) 1939.
- “Journey to a War”. (Reise zu einem Krieg). Zusammen mit Christopher Isherwood. London (Faber) 1939. New York (Random House) 1939.
- “Another Time”. (Ein anderes Mal). New York (Random House) 1940. London (Faber) 1940.
- “The Double Man”. (Der zweigeteilte Mensch). New York (Random House) 1941. Britische Ausgabe: “New Year Letter”. (Neujahrsbrief). London (Faber) 1941.
- “Collected Poetry”. (Gesammelte Gedichte). New York (Random House) 1945.
- “For the Time Being. A Christmas Oratorio”. (“Hier und Jetzt. Ein Weihnachtsoratorium”). London (Faber) 1945. New York (Random House) 1947.
- “The Age of Anxiety. A Baroque Eclogue”. (“Das Zeitalter der Angst. Ein barockes Hirtengedicht”). London (Faber) 1947. New York (Random House) 1948.
- “Collected Shorter Poems, 1930–1944”. (Gesammelte kürzere Gedichte 1930–1944). London (Faber) 1950.
- “The Enchafèd Flood or The Romantic Iconography of the Sea”. (Die erregte Flut oder Die romantische Ikonographie des Meeres). London (Faber) 1951.
- “Nones”. (Keine). New York (Random House) 1951. London (Faber) 1952.
- “The Rake's Progress. Opera in Three Acts”. (“Der Wüstling. Oper in drei Akten”). London, New York (Boosey & Hawks) 1951.
- “The Shield of Achilles”. (Der Schild des Achill). New York (Random House) 1955. London (Faber) 1955.
- “W. H. Auden: A Selection by the Author”. (W. H. Auden: Eine vom Autor zusammengestellte Auswahl). Harmondsworth (Penguin) 1958. Amerikanische Ausgabe: “Selected Poetry of W. H. Auden”. (Ausgewählte Gedichte von W. H. Auden). New York (The Modern Library) 1959.
- “Homage to Clio”. (Hommage an Clio). New York (Random House) 1960. London (Faber) 1960.
- “Elegy für Young Lovers: Opera in Three Acts”. (“Elegie für junge Liebende. Oper in drei Akten”). Zusammen mit Chester Kallman. Komposition: Hans Werner Henze. Mainz, London, New York (Schott) 1961.

- “The Dyer's Hand and Other Essays”. (“Des Färbers Hand und andere Essays”). New York (Random House) 1962. London (Faber) 1963.
- “About the House”. (Über das Haus). New York (Random House) 1965. London (Faber) 1966.
- “The Bassarids: Opera Seria with Intermezzo”. (“Die Bassariden: Opera seria mit Intermezzo”). Zusammen mit Chester Kallman. Komposition: Hans Werner Henze. Mainz, London, New York (Schott) 1966.
- “Collected Shorter Poems, 1927–1957”. (Gesammelte kürzere Gedichte 1927–1957). London (Faber) 1966. New York (Random House) 1967.
- “Collected Longer Poems”. (Gesammelte längere Gedichte). London (Faber) 1968. New York (Random House) 1969.
- “Secondary Worlds: The T. S. Eliot Memorial Lectures”. (Sekundäre Welten. Die T. S. Eliot Gedächtnis-Vorlesungen). London (Faber) 1969. New York (Random House) 1969.
- “City Without Walls”. (Stadt ohne Mauern). London (Faber) 1969. New York (Random House) 1970.
- “A Certain World: A Commonplace Book”. (Eine gewisse Welt. Ein gewöhnliches Buch). New York (Random House) 1970. London (Faber) 1971.
- “Academic Graffiti”. (Akademische Graffiti). London (Faber) 1971. New York (Random House) 1972.
- “Epistle to a Godson”. (Brief an einen Patensohn). London (Faber) 1972. New York (Random House) 1972.
- “Love's Labour's Lost”. (“Verlor'ne Liebesmüh”). Zusammen mit Chester Kallman. Berlin (Bote & Bock) 1972.
- “Forewords and Afterwords”. (“Wie es mir schien”). Ausgewählt von Edward Mendelson. London (Faber) 1973. New York (Random House) 1973.
- “Thank You, Fog”. (Danke, Nebel). London (Faber) 1974. New York (Random House) 1974.
- “Collected Poems”. (Gesammelte Gedichte). Hg. von Edward Mendelson. London (Faber) 1976. New York (Random House) 1976.
- “The English Auden. Poems, Essays & Dramatic Writings, 1927–1939”. (Der englische Auden. Gedichte, Essays und dramatische Schriften 1927–1939). London (Faber) 1977. New York (Random House) 1978.
- “Selected Poems”. (Ausgewählte Gedichte). Neuausgabe. Hg. von Edward Mendelson. New York (Vintage Books) 1979. London (Faber) 1979.
- “Norse Poems”. (Nordische Gedichte). Zusammen mit Paul B. Taylor. New York (Athlone Press) 1981. London (Faber) 1983.

Übersetzungen

- “Das Zeitalter der Angst”. (“The Age of Anxiety”). Ein barockes Hirtengedicht. Eingeleitet von Gottfried Benn. Übersetzung: **Kurt Heinrich Hansen**. Wiesbaden (Limes) 1951. München (Heyne) 1979.

- Igor Strawinsky: "The Rake's Progress (Der Wüstling)". Oper in drei Akten. Eine Fabel von W. H. Auden und Chester Kallman. Übersetzung: **Fritz Schröder**. London, New York, Bonn (Boosey & Hawkes) 1951.
- "Der Wanderer". ("The Wanderer"). Übersetzung: **Astrid Claes, Edgar Lohner**. Wiesbaden (Limes) 1955.
- "Hier und Jetzt". ("For the Time Being"). Ein Weihnachtatorium. Übersetzung: Gerhard Fritsch. Salzburg (O. Müller) 1961.
- Hans Werner Henze: "Elegie für junge Liebende". ("Elegy for Young Lovers"). Oper in drei Akten von Wystan H. Auden und Chester Kallman. Übersetzung: **Ludwig Landgraf**, unter Mitarbeit von Werner Schachteli und dem Komponisten. Mainz (Schott) 1961.
- "The Common Life". (Das gemeinsame Leben). Übersetzung: **Dieter Leisegang**. Darmstadt (Bläschke) 1964.
- "Shakespeare". Fünf Aufsätze. Übersetzung: **Fritz Lorch**. Frankfurt/M. (Insel) 1964.
- "The Cave of Making". (Die Höhle des Schaffens). Übersetzung: **Dieter Leisegang**. Darmstadt (Bläschke) 1965.
- "Des Färbers Hand und andere Essays". ("The Dyer's Hand"). Übersetzung: **Fritz Lorch**. Gütersloh (Mohn) 1965.
- Hans Werner Henze: "Die Bassariden". ("The Bassarids"). Opera seria mit Intermezzo in einem Akt, nach den 'Bacchanten' des Euripides. Von W. H. Auden und Chester Kallman. Übersetzung: **Maria Bosse-Sporleder**. Mainz (Schott) 1966.
- "Worte und Noten". ("Words and Notes"). Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele. Übersetzung: **Max Kaindl-Hönig**. Salzburg (Festungsverlag) 1968.
- Nicolas Nabokov: "Love's Labour's Lost". ("Verlor'ne Liebesmüh"). Musikalische Komödie. Von W. H. Auden und Chester Kallman nach Shakespeare. Übersetzung: Claus H. Henneberg. Berlin (Bote & Beck) 1972.
- "Wie es mir schien". ("Forewords & Afterwords"). Übersetzung: **Hella Bronold**. Wien, München, Zürich (Europa) 1977.
- "Glück mit dem kommenden Tag". Gedichte. Mit einem Nachwort von Günter Gentsch. Übersetzung: **Klaus-Dieter Sommer, Karl Heinz Berger**. Berlin, DDR (Volk und Welt) 1979.
- "Poems – Kirchstettner Gedichte 1958–1973". Übersetzung: **Johannes W. Paul**. St. Pölten, Wien (Niederösterreichisches Pressehaus) 1983.

Theater

- "Paid on Both Sides: A Charade". (Bezahlt auf beiden Seiten. Eine Scharade). Uraufführung: Briarcliff College, New York, März 1931. Regie: **Hallie Flanagan, Margaret Ellen Clifford**.
- "The Dance of Death". (Totentanz). Uraufführung: Group Theatre im Westminster Theatre, London, 25.2.1934. Hauptrolle und Regie: **Rupert Doone**. Co-Produzent: Tyrone Guthrie.

“The Dog Beneath the Skin or Where is Francis?”. (Der Hund unter der Haut oder Wo ist Francis?). Zusammen mit Christopher Isherwood. Uraufführung: Group Theatre im Westminster Theatre, London, 30.1.1936. Regie: **Rupert Doone**.

“The Ascent of F6”. (Die Besteigung des F6). Zusammen mit Christopher Isherwood. Uraufführung: Group Theatre im Mercury Theatre, London, 26.2.1937. Regie: **Rupert Doone**.

“A Melodrama in Three Acts: On the Frontier”. (Ein Melodrama in drei Aufzügen: Im Grenzland). Zusammen mit Christopher Isherwood. Uraufführung: Group Theatre im Arts Theatre, Cambridge, 14.11.1938. Regie: **Rupert Doone**.

Oper

“Paul Bunyan”. Komposition: Benjamin Britten. Uraufführung: Columbia University's Theater Associates in der Brander Matthew Hall, New York, 18.5.1941. Dirigent: Hugh Ross. Regie: **Milton Smith**.

“The Rake's Progress”. (“Der Wüstling”). Zusammen mit Chester Kallman. Komposition: Igor Strawinsky. Uraufführung: zum 14. Internationalen Festival der zeitgenössischen Musik im Teatro La Fenice, Venedig, 11.9.1951. Dirigent: Igor Strawinsky.

“Delia or A Masque of Night”. (Delia oder Eine Maske der Nacht). Zusammen mit Chester Kallman. 1953 publiziert. Komposition: Lennox Berkeley. [Uraufführungsdaten nicht bekannt].

“Elegie für junge Liebende”. (“Elegy for Young Lovers”). Zusammen mit Chester Kallman. Komposition: Hans Werner Henze. Uraufführung: bei den Schwetzinger Festspielen, 20.5.1961. In einer Übersetzung des Prinzen Ludwig von Hessen. Uraufführung des englischen Originals: Glyndebourne Festival, 13.7.1961.

“Die Bassariden”. (“The Bassarids”). Zusammen mit Chester Kallman. Komposition: Hans Werner Henze. Uraufführung: bei den Salzburger Festspielen, im Großen Festspielhaus, 6.8.1966.

“Love's Labour's Lost”. (“Verlor'ne Liebesmüh”). Zusammen mit Chester Kallman. Komposition: Nicolas Nabokov. Uraufführung: Berliner Opernensemble im Theatre de la Monnaie, Brüssel, 7.2.1973.

Film

“Coal Face”. (Kohlenwand/-gesicht). Produzent: John Grierson. Regie: **Alberto Cavalcanti**. Drehbuch: W. H. Auden. Musik: Benjamin Britten. General Post Office Filmgesellschaft. 1935.

“Night Mail”. (Nachpost). Produzent: John Grierson. Regie: **Harry Watt** und **Basil Wright**. Gedichtbeitrag: W. H. Auden. Musik: Benjamin Britten. General Post Office Filmgesellschaft. 1936.

“The Way to the Sea”. (Der Weg zum Meer). Produzent: Paul Rotha. Regie: **J.B. Holmes**. Gedichtbeitrag: W. H. Auden. Musik: Benjamin Britten. Strand Film Company. 1937.

“The Londoners”. (Die Londoner). Produzent: John Grierson. Regie: **John Taylor**. Kommentarbeiträge: W. H. Auden. Realist Film Gesellschaft für die British Commercial Gas Association. 1939.

“God's Chillun”. (Gottes Kinder). Herausgeber: Max Anderson, Rona Morrison und Gordon Hales. Text: W. H. Auden. Musik: Benjamin Britten. General Post Office Filmgesellschaft. 1939.

“Runner”. (Läufer). Produzent: Tom Daly. Regie: **Ronald Owen**. Erzähler: W. H. Auden. National Film Board of Canada. 1962.

“US”. (Uns / USA). Regie: **Theodore Holcomb**. Erzähler: W. H. Auden. Musik: David Amram. Francis Thompson Associates für das U.S. Department of Commerce. 1968.

Sekundärliteratur

Bloomfield, B. C. / Mendelson, Edward: “W. H. Auden. A Bibliography 1924–1969”. Charlottesville (The University Press of Virginia) 1972.

Gingerieh, Martin: “W. H. Auden. A Reference Guide”. Boston (Hall) / London (Prior) 1977.

Lewis, Cecil Day: “A Hope for Poetry”. Oxford (Blackwell) 1934.

Spender, Stephen: “The Destructive Element”. London (Cape) 1935.

MacNeice, Louis: “Modern Poetry: A Personal Essay”. London (Oxford University Press) 1938.

Scarfe, Francis: “Auden and After”. London (Routledge) 1942.

Hennecke, Hans: “Wystan Hugh Auden und die jüngste angloamerikanische Dichtung”. In: Fähre. 1947. H. 2. S. 99–104.

Scarfe, Francis: “W. H. Auden”. Monaco (Lyrebird Press) 1949.

Astre, Georges-Albert: “Zum dichterischen Werk von W. H. Auden”. In: Merkur. 1950. H. 57. S. 526–530.

Hansen, Kurt Heinrich: “Wystan Hugh Auden”. In: Thema. 1950. H. 7. S. 13.

Hoggart, Richard: “Auden: An Introductory Essay”. London (Chatto & Windus) / New Haven (Yale University Press) 1951.

Gruenter, Rainer: “Vom Wesen des Romantischen. Eine Traumdeutung W. H. Audens”. In: Merkur. 1954. H. 98. S. 193–195.

Kranz, Gisbert: “Der amerikanische Dichter Wystan Hugh Auden”. In: Die Kirche und die Welt. 1955/56. H. 3. S. 357–360.

Busch, Günther: “Aufzeichnungen zu W. H. Auden's ‚Zeitalter der Angst‘”. In: Begegnung. 1956. H. 20. S. 309–311.

Kalow, Gert: “Zwischen Christentum und Ideologie. Die Chance des Geistes im Glau-

benskrieg der Gegenwart. Kritische Versuche zu Lautréamont, Robert Musil, Simone Weil und W. H. Auden”. Heidelberg (Rothe) 1956.

Kuna, Franz: “Die Entwicklung des sozialen und politischen Denkens bei W. H. Auden”. Wien, Diss., 1956.

Beach, Joseph Warren: "The Making of the Auden Canon". Minneapolis (University of Minnesota Press) 1957.

Hoggart, Richard: "W.H. Auden". London (Longmans) 1957.

Lohmann, Barbara: "Gestalt und Funktion des Bildes in W.H. Audens und Edith Sitwells Dichtung zwischen 1940 und 1948. Ein Beitrag zum Bild als Form der Aussage in moderner englischer Dichtung". Münster, Diss., 1960.

Stebner, Gerhard: "Whitman, Liliencron, W. H. Auden. Betrachtung und Vergleich motivähnlicher Gedichte". In: Die neueren Sprachen. 1960. N. F. H. 3. S. 105–118.

Stebner, Gerhard: "W.H. Auden: ,The Ascent of F6'". In: Die neueren Sprachen. 1961. N. F. H. 9. S. 397–413.

Haas, Rudolf: "Wege zur englischen Lyrik in Wissenschaft und Unterricht. Interpretationen". Heidelberg (Quelle & Meyer) 1962.

Reschke, Rudolf Helmut: "Auden – wieder falsch gedeutet". In: Neue deutsche Hefte. 1962. H. 90. S. 115–118.

Villgradter, Rudolf Friedrich: "Über Grundzüge der Dichtungstheorie der Lyriker Wystan Hugh Auden, Cecil Day Lewis und Stephen Spender". Berlin, Diss., 1962.

Spears, Monroe K.: "The Poetry of W. H. Auden: The Disenchanted Island". New York (Oxford University Press) 1963.

Everett, Barbara: "Auden". Edinburgh (Oliver & Boyd) 1964.

Kleinstück, Johannes: "Mythos und Symbol in englischer Dichtung". Stuttgart (Kohlhammer) 1964.

Spears, Monroe K. (Hg.): "Auden: A Collection of Critical Essays". Englewood Cliffs (Prentice Hall) 1964.

Blair, John G.: "The Poetic Art of W.H. Auden". Princeton (Princeton University Press) 1965.

Dewsnap, Terence: "The Poetry of W.H. Auden". New York (Monarch) 1965.

Holthusen, Hans Egon: "Auden als Prosaist". In: Merkur. 1966. H. 208. S. 469–478.

Binni, Francesco: "Saggio su Auden". Mailand (Mursia) 1967.

Goetsch, Paul: "W. H. Auden: ,Lay Your Sleeping Head, My Love'". In: Horst Oppel (Hg.): Die moderne englische Lyrik. Interpretationen. Berlin (E. Schmidt) 1967. S. 193–206.

Otten, Kurt: "W.H. Auden: ,In memory of W. B. Yeats'". In: Horst Oppel (Hg.): Die moderne englische Lyrik. Interpretationen. Berlin (E. Schmidt) 1967. S. 207–219.

Goetsch, Paul: "W.H. Auden und Amerika". In: Jahrbuch für Amerikastudien. 1968. S. 215–227.

Westlake, John H. J.: "W.H. Auden's ,The Shield of Achilles': An Interpretation". In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht. 1968. H. 1. S. 50–58.

Jäger, Dietrich: "Das Haus als Raum des lyrischen Geschehens und als Gegenstand der lyrischen Meditation. Das Thema der nächsten Umwelt des Menschen in Audens ‚About the House‘ und bei deutschen und angelsächsischen Zeitgenossen". In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht. 1969. H. 4. S. 238–257.

Nelson, Gerald B.: "Changes of Heart: A Study of the Poetry of W. H. Auden". Berkeley (University of California Press) 1969.

Reploug, Justin: "Auden's Poetry". Seattle (University of Washington Press) / London (Methuen) 1969.

Wright, George T.: "W. H. Auden". New York (Twayne) 1969.

Bahlke, George W.: "The later Auden: From ‚New Year Letter‘ to ‚About the House‘". New Brunswick (Rutgers University Press) 1970.

Davison, Dennis: "W. H. Auden". London (Evans) 1970.

Erpenbeck, Dirk: "W. H. Auden". In: Horst W. Drescher (Hg.): Englische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen. Stuttgart (Kröner) 1970. S. 527–551.

Fuller, John: "A Reader's Guide to W. H. Auden". London (Thames & Hudson) / New York (Farrar, Strauss & Giroux) 1970.

Hahnloser-Ingold, Margit: "Das englische Theater und Bert Brecht. Die Dramen von W. H. Auden, John Osborne, John Arden in ihrer Beziehung zum epischen Theater von Bert Brecht und den gemeinsamen elisabethanischen Quellen". Bern (Francke) 1970.

Stoll, John: "W. H. Auden: A Reading". Muncie (Ball State University) 1970.

Hahn, Hans-Joachim: "Die Krisis des Lyrischen in den Gedichten von W. B. Yeats und W. H. Auden. Eine Untersuchung struktureller Wandlungen moderner Lyrik". Göppingen (Kümmerle) 1971.

Duchêne, François: "The Case of the Helmeted Airman: A Study of W. H. Auden's Poetry". London (Chatto & Windus) 1972.

Dzenitis, Sigurds: "Die Rezeption deutscher Literatur in England durch Wysten Hugh Auden, Stephen Spender und Christopher Isherwood". Hamburg (Lüdke) 1972.

Buell, Frederick: "W. H. Auden as a Social Poet". Ithaca, New York und London (Cornell University Press) 1973.

Johnson, Richard: "Man's Place: An Essay on Auden". Ithaca, New York und London (Cornell University Press) 1973.

Spender, Stephen (Hg.): "W. H. Auden: A Tribute". London (Weidenfeld & Nicolson) / New York (Macmillan) 1975.

Hynes, Samuel: "The Auden Generation: Literature and Politics in England in the 1930s". London (Faber) 1976.

Partridge, A. C.: "The Language of Modern Poetry: Yeats, Eliot, Auden". London (Deutsch) 1976.

Scott, Nathan A.: "The Poetry of Civic Virtue: Eliot, Malraux, Auden". Philadelphia (Fortress Press) 1976.

Jarfe, Günther: "W.H. Auden und Sigmund Freud". In: Poetica. 1979. H. 11. S. 176–206.

Jarfe, Günther: "'Wandern' und 'Quest' als Schlüssel zur Thematik in Audens Frühwerk". In: Anglia. 1979. H. 4. S. 367–397.

Osborne, Charles: "W.H. Auden: The Life of a Poet". New York (Harcourt) 1979 / London (Methuen) 1980.

Jarfe, Günther: "'O Where Are We Going'. Ein Beitrag zur Analyse des Rhetorischen in Audens Lyrik". In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht. 1980. H. 2. S. 110–114.

Jarrell, Randall: "Kipling, Auden & Co: Essays and Reviews". New York (Farrar, Strauss & Giroux) 1980.

Carpenter, Humphrey: "W.H. Auden: A Biography". London (Allen & Unwin) 1981.

Mendelson, Edward: "Early Auden". London, Boston (Faber) 1981.

Callan, Edward: "Auden: A Carnival of Intellect". New York, Oxford (Oxford University Press) 1983.

Engelbert, Barbara: "Wystan Hugh Auden (1907–1973). Seine opernästhetische Anschauung und seine Tätigkeit als Librettist". Regensburg (Bosse) 1983.

Haffenden, John (Hg.): "W.H. Auden: The Critical Heritage". London (Routledge & Kegan Paul) 1983.

Mackinnon, Lachlan: "Eliot, Auden, Lowell. Aspects of the Baudelairean Inheritance". London (Macmillan) 1983.

Rodway, Ellan Edwin: "A Preface to Auden". London, New York (Longman) 1984.

Sidnell, Michael: "Dances of Death: The Group Theatre of London in the Thirties". London (Faber) 1984.

Smith, Stan: "W. H. Auden". Oxford (Blackwell) 1985.

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

Originalquelle: Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur

Quellenangabe: Eintrag "Wystan Hugh Auden" aus Munzinger Online/KLfG – Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur

URL: <https://online.munzinger.de/document/18000000032>

(abgerufen von Verbund der Öffentlichen Bibliotheken Berlins am 10.10.2024)