

Memberships and Subscriptions

Annual memberships include a subscription to the *Newsletter*:

Individual members	£9	\$15
Students	£5	\$8
Institutions and printed copies	£18	\$30

New members of the Society and members wishing to renew should send sterling cheques or checks in US dollars payable to "The W. H. Auden Society" to Katherine Bucknell, 78 Clarendon Road, London W11 2HW. Receipts available on request.

Payment may also be made by credit card through the Society's web site at: <http://audensociety.org/membership.html>

The W. H. Auden Society is registered with the Charity Commission for England and Wales as Charity No. 1104496.

The *Newsletter* is edited by Laura Eve Engel. Submissions may be made by post to: The W. H. Auden Society, 78 Clarendon Road, London W11 2HW; or by e-mail to: thenewsletter@audensociety.org

All writings by W. H. Auden in this issue are copyright 2011 by The Estate of W. H. Auden.

The W. H. Auden Society Newsletter

Number 36 • July 2013

Recent and Forthcoming Books

Alexander McCall Smith's *What W. H. Auden Can Do for You*, will be published by Princeton University Press in September 2013. The book is an account of Auden and his work and the effect that Auden has had on McCall Smith over the years. Readers of McCall Smith's novels about Isabel Dalhousie will know how deeply she values Auden's work, and this book confirms that her author values him even more deeply. (Precious Ramotswe, in McCall Smith's *No. 1 Ladies Detective Agency* series, if she should ever read Auden, would find that she agrees with him on every moral and emotional question.)

Auden's O: The Loss of One's Sovereignty in the Making of Nothing, by Andrew W. Hass, will be published by the State University of New York Press in November 2013. The author is Reader in Critical Religion at the University of Stirling, and the book is a study of the concept of nothingness in modern religion, philosophy, and culture. The title alludes to Alonso's statement of his own nullity in "The Sea and the Mirror."

A new paperback edition of *The Dyer's Hand* has been published by Faber & Faber. The text is reproduced from the text in Auden's *Prose: Volume IV, 1956-1962*, and is the first separate edition to incorporate all of Auden's corrections and minor revisions. Faber has also published a newly reset paperback edition of Auden's *Poems* (1930).

Alan Jacobs' annotated edition of *For the Time Being* (the long poem, not the 1944 book which also contained "The Sea and the Mirror"), announced in the previous *Newsletter*, has now been published by Princeton University Press.

The Animals: Love Letters Between Christopher Isherwood and Don Bachardy, edited by Katerhine Bucknell, will be published in the UK by Chatto & Windus in September 2013 and in the US by Farrar, Straus, & Giroux in May 2014. Like all other editions of Isherwood's diaries and letters, it includes illuminating references to Auden.

Other interviews offer contrasting views of Chester Kallman, favorable ones from Thekla Clark, negative ones from Matthew Spender, and familiar reports of Auden's generosity and eccentricity.

The film footage of Auden in Austria includes images of his type-scripts with manuscript revisions, a valuable glimpse of Auden at work.

The film is admirable, tactful, and often moving. A trailer may be found at the filmmaker's web site, <http://michaelbuergermeister.com>.

Notes and Queries

Britten's setting of "Roman Wall Blues" recorded

Benjamin Britten's long-lost setting of "Roman Wall Blues" was rediscovered a few years ago (as reported in *Newletter* 27), and a recording is now freely available for download from the NMC label. It is sung by soprano Mary Carewe (it was presumably sung by a tenor or bass in the 1937 broadcast of *Hadrian's Wall* for which it was written), accompanied by Huw Watkins, and may be downloaded from this site:

<http://www.guardian.co.uk/culture/charlottehigginsblog/2013/jul/15/britten-auden-roman-wall-blues>

"Bysshe" and "sissy"?

One of the clerihews in *Academic Graffiti* (1971) reads::

Among the prosodists, Bysshe
Was the syllable-counting old sissy,
Guest,
The accentual pest.

A gloss identifies Edward Bysshe as author of *Art of Poetry* (1702) and Edwin Guest as author of *History of English Rhyme* (1836-38). What comes as a surprise is that Bysshe (a name more usually associated with Percy Shelley and always pronounced to rhyme with 'fish') here rhymes with sissy. Was Auden right?

DAVID COLLARD

Contents

Auden's 1939 Journal Recovered	5
Hannah Arnold: An Interview on German Radio, 1965	6
A Documentary Film about Auden	29
Notes and Queries	30
Recent and Forthcoming Books	31
Memberships and Subscriptions	32

W. H. A. Aber natürlich, Sie wissen alle das alte wilhelmische Stadt ist weg und es ist kein Hauptstadt mehr, aber natürlich es war ein großer Erlebnis für mir, mit alle meine Erinnerungen von Berlin wieder hier zu sein und auch, für der Arbeit! Das Klima ist so herrlich. Und ich habe der Berliner so gerne, er ist nicht verendet, diese Kessheit, der Humor, das hatt ich sehr gerne

H. B. Das haben Sie wiedergefunden. Können Sie vielleicht in einem Satz sagen, was Sie als stärksten Eindruck, als stärksten Moment Ihres Berliner halben Jahres, solange waren Sie hier, empfunden haben?

W. H. A. Das ist zu früh zu sagen. Ich meine, man muss warten, bis man weiß, was wirklich war, nicht. Ich bedaure mich, dass es gibt keine gute Zeitung hier jetzt, weil früher es gab viele gute Zeitung.

H. B. Werden Sie wieder nach Berlin, nach Deutschland kommen?

W. H. A. Oh, sicher!

H. B. Und wann?

W. H. A. Das weiß ich noch nicht, ich glaube, dass nächstes Jahr ich muss hier kommen, weil die *Bassariden* sollen in der Berlin Oper präpariert werden, nicht und natürlich ich muss da sein.

H. B. Aber wollen Sie wieder mal hier bleiben, eine Zeit lang, und hier arbeiten?

W. H. A. Das würde ich sehr gerne, wenn das möglich war, aber das ist eine Frage von Geld und viele andere Sachen nicht.

H. B. Herr Auden, ich danke Ihnen für das Gespräch.

A Documentary Film about Auden

Our film critic reports:

Wystan, a one-hour documentary film by Michael Buergermeister, was recently completed and is awaiting its premiere, perhaps at the Sundance Festival.

The film includes little-known footage of Auden in Austria, recordings from his final reading in Vienna a few hours before his death, and interviews with Anita Auden, Grey Gowrie, Matthew Spender, Thekla Clark, and Amerigo Franchetti. Some of these interviews include fascinating new information about Auden. For example, Thekla Clark reports that the editors of *Life* magazine rejected Auden's essay "The Fall of Rome" because Auden refused to remove his suggestion that Rome fell because it deserved to fall—a suggestion the editors disliked because they thought of the United States as the imperial heir to Rome.

W. H. A. Ja, natürlich man muss viel verändern, aber das ist der Thema.

H. B. Das ist sozusagen die zweite gemeinsame Arbeit mit Henze, nach der *Elegie für junge Liebende*. Könnten Sie ein paar Sätze dazu sagen, wie Sie mit Henze zusammengearbeitet haben?

W. H. A. Wir haben Henze zum ersten Mal 51 getroffen, in Italien, und wir sind Freunde geworden, nicht, und dann endlich hat er uns gefragt, könnten wir ein Libretto für ihn schreiben. Und das haben wir gemacht.

H. B. Das waren die *Elegien* [sic]. Mit Chester Kallman zusammen. Aber die *Bassariden* machen Sie alleine.

W. H. A. Nein, nein . . .

H. B. Das ist auch mit Chester Kallman zusammen. War der in Berlin hier, oder waren Sie da . . . ?

W. H. A. Wir haben diese Libretto eigentlich in Österreich geschrieben.

H. B. Herr Auden, woran arbeiten Sie jetzt? Sie haben ja hier in Berlin viele Vorträge gehalten. Kamen Sie da auch noch zur eigenen literarischen Arbeit?

W. H. A. Ja, aber darüber bin ich sehr abergläubig. Von was ich schreibe jetzt, ich spreche nie, weil ich denke, wenn man spricht zu viel davon, dann schreibt man nicht. Natürlich ich schreibe verschiedene Sachen.

H. B. Ja das ist klar. Kann man aber vielleicht so fragen: Wird in der nächsten Zeit ein neues Buch von Ihnen erscheinen?

W. H. A. Ein neues Buch kommt raus im Amerika, und dann kurz nachher im England.

H. B. Das sind Gedichte?

W. H. A. Ja, das sind Gedichte.

H. B. Neue Gedichte. Haben Sie schon den Titel?

W. H. A. Ja, *About the House*.

H. B. *About the House!* Was sind das für Gedichte?

W. H. A. Ein Teil von dieses es sind eine Reihe von Gedichte, über was bedeutet ein Haus, und jedes Zimmer in einem Haus. Es hat angefangen beim Herbst 57, ich habe dieses Haus im Österreich gekauft.

H. B. Also eigentlich ein ganz konkreter Anlass . . .

W. H. A. Dann ich habe angefangen ein Gedicht über der Küche zu schreiben, und dann plötzlich habe ich gesehen, das war ein Idee, von alle die Zimmer zu schreiben: Arbeitszimmer, Badezimmer, Klo, Schlafzimmer, Wohnzimmer, und so weiter, nicht.

H. B. Daraus besteht der ganze Band.

W. H. A. Ja. Nein! Das ist eine Hälfte von der Band, dies Teil heißt „Thanksgiving for a Habitat“, und dann kommt verschiedene andere Gedichte.

H. B. Herr Auden, was war das überhaupt für ein Gefühl für Sie, nach so vielen Jahren wieder in Berlin zu sein und hier eine Weile zu leben mit der *Ford Foundation*? Es ist ja doch ein anderes Berlin, als das der zwanziger Jahre, natürlich?

Auden's 1939 Journal Recovered

Auden is known to have kept three journals during his lifetime, the first in Berlin in 1928, the second in New York in 1939, the third again in Berlin (briefly) in 1965. The two Berlin journals have been in the Berg Collection of the New York Public Library for many years. Until a few years ago, the New York journal was presumed to be lost, and was known to have existed only because Auden mentioned in a letter to a friend that he was keeping it. It has now been recovered and was bought at auction for the British Library, which will make it freely accessible to scholars.

The New York journal—in a bound 184-page ledger notebook of the same kind that Auden used for writing much of his work over the years—reemerged in 2009, after the death of the person who had been holding it in secret for many decades. Neither his family nor his assistant had any knowledge of its existence until the assistant found it among his papers. The story of how he obtained it, and how he was able to keep its existence secret, cannot legally be told at present, but will provide an eye-opening story at some point in the future.

In 2009, I learned in a roundabout way that the journal had been recovered, and saw it in the summer of 2012 in the home of the widow of the man who had kept it secret. The same man had also kept secret a second manuscript notebook that had been in his hands: a draft of Auden's essay "Mimesis and Allegory", published in 1940.

During the autumn of 2012, after a complex series of legal maneuvers, the Estate of W. H. Auden and the Kurt Weill Foundation for Music in New York obtained high-resolution scanned images of both notebooks. In the event that the notebooks remained in private hands and inaccessible to scholars, the Estate and Foundation would have made these images available to scholars. Fortunately, when the two notebooks were auctioned at Christie's, London, on 12 June 2013, the journal was bought by the British Library and the second notebook by the Berg Collection, so both notebooks will be accessible to anyone who wishes to see them. All three journals will eventually be published by the Auden Estate. Each notebook, interestingly, was sold to a single bidder at the minimum reserve price; there was no competition among bidders for either item.

The 1939 journal, while deeply interesting to scholars and critics, contains no revelations and no new discoveries. Nothing in it contra-

dicts the existing biographies, although a few sentences in it vividly illustrate some of the points that biographers have repeatedly made.

Auden indicated on the first page of the journal that he kept it largely as a “discipline.” It contains a few pages of autobiographical meditations that mostly duplicate in a more personal way observations that Auden had already made in his published essays and reviews. Many pages are filled with general observations on politics, none of which are of any more interest than his published writings.

What is most striking about the journal is what it omits. At the time he kept it—late August through November 1939—Auden was in the midst of an intellectual and religious crisis, trying to hold on to a belief that, no matter how dark the present seemed, history would inevitably bring about an era of justice and enlightenment—what he called “The education of man” in a rejected stanza of “September 1, 1939.” During the course of these months, he found it increasingly impossible to convince himself of this teleological fantasy, and finally abandoned it at the same time that he began to return to the church. No hint of this appears in the journal; nor does Auden write more than a few anodyne words about his emotional life with Chester Kallman. Auden seems to have had in mind that he would publish parts of the journal, and wrote very little that would have violated his privacy.

It is deeply satisfying to report that the apparently lost journal has been recovered, and that it will be freely accessible to scholars and readers.

EDWARD MENDELSON

An Interview on German Radio, 1965

I first heard of W. H. Auden in 2009, during my third year as an undergraduate at St Andrews University. Listening to the Random House recording of Auden reading his own poetry, I was immediately drawn to the voice of this “transplant from overseas,” with its hybrid accent. I soon discovered that Auden had lived in Weimar Berlin for nine months, which inspired me to spend my next summer holidays in New York in order to transcribe Auden’s *Journal 1929*. Then, while researching my undergraduate dissertation, I made a

W. H. A. Oh ja, ich habe ein Radiostück geschrieben, aber das ist so, dass in Amerika das ist nicht sehr gut bezahlt. Das ganze Radio ist kommerziell sehr schwer.

H. B. Aber in Deutschland ist das sehr lohnenswert, und vielleicht sollte man das übersetzen?

W. H. A. Ja, eine Übersetzung war von der Hamburg Radio herausgegeben.

H. B. Ah ja, *For the Time Being* ist ja auch in Deutschland.

W. H. A. Ja, aber das ein Hörstück, ein Monolog . . . ein Schauspiel.

H. B. Aber es reizt Sie nicht, wieder ein Hörstück zu schreiben?

W. H. A. Nah, in diesem Moment ich habe ein Interesse von Libretti, Opern. Das ist auch die Gelegenheit.

H. B. Weil Sie zur Musik kommen, Sie sagten vorhin, Sie seien mehr zufällig zur Dichtung gekommen. Jetzt wollte ich Sie eben fragen, wie kamen Sie zur Musik, zu der Sie ja eine besonders enge Beziehung haben, als Librettist, als Übersetzer und als Verfasser von sehr gescheiterten Essays über Musik?

W. H. A. Ich war immer in Musik sehr interessiert. Aber, wenn ich jung war, Oper war, man hat gedacht das war nicht ein guter Geschmack, nicht. Mozart vielleicht war möglich, dieses Gesamtwerk, nicht. Aber als ich nach Amerika gegangen, dann habe ich angefangen in die Oper zu gehen. Und ich bin fasziniert geworden, und auch durch Herrn Kallman, der war immer sehr interessiert in Opern, war ein guter Lehrer für mich . . . Also ich bin so nach Oper gekommen. Ich merke, dass wenn ich über diese Theaterstück, das ich mit Isherwood geschrieben habe, ich merke dass manchmal, ich kann jetzt sehen, dass ich habe versucht wirklich ein Oper zu schreiben.

H. B. Damals schon . . .

W. H. A. Das habe ich nicht gewusst in diese Zeit.

H. B. Wie kamen Sie aber dann, als Sie in Amerika waren, zur Zusammenarbeit mit Stravinsky? Und wie ging die Arbeit an *The Rake’s Progress* vor sich?

W. H. A. Er hat ein Librettist versucht [*viz.* gesucht] und Aldous Huxley hat mir empfohlen. Dann haben Chester Kallman und ich angefangen es zu schreiben, nicht, und es hat gut gegangen, Herr Stravinsky hat keine Veränderung gewünscht. Es ist sehr nett geklappt.

H. B. Wann ist es gewesen, in welcher Zeit?

W. H. A. Wir haben das Libretto Ende 47 Anfang 48 geschrieben und die erste Aufführung war 51.

H. B. Haben Sie noch anderes mit Stravinsky zusammen gemacht?

W. H. A. Nein, das ist der einzige Oper, der Stravinsky geschrieben hat. Dann natürlich wir haben zwei mit Henze geschrieben, eins ist rausgekommen, *Elegie für junge Liebende*, und dann haben wir die *Bassariden* geschrieben, und da soll die Aufführung in Salzburg in 66 sein.

H. B. Ah. Was ist das für ein Thema, die Bassariden?

W. H. A. Das ist die *Bacchae* von Euripides.

H. B. Das ist dann nur eine Bearbeitung?

W. H. A. Das Kochen ist, so ein Verhältnis zu der Substanz zu haben, nicht.

H. B. Zum Leben, ja, das ist dasselbe, was Sie dann in Punkt fünf sagen, jeder Student hätte für ein Haustier zu sorgen und ein Gartenstück zu bestellen.

W. H. A. Ja, weil ich glaube, dass man kann natürliche Leben nur verstehen, durch ein persönliches Verhältnis damit. Und wenn man nicht der natürliche Leben versteht, richtig versteht, dann kann man das menschliches Leben nicht verstehen.

H. B. Aber dann kann man natürlich auch noch nicht dichten . . .

W. H. A. Natürlich man kann nicht ein Dichter machen, aber es gibt viele Dichter, die nicht gut erzogen sind. Natürlich das war nur ein Traum, was war eine gute Erziehung für jemanden, der eigentlich ein Talent hat.

H. B. Herr Auden, wie ist selbst Ihr Verhältnis zur Kritik? Sie haben ja auch oft genug Literaturkritik geübt und geschrieben.

W. H. A. Ah, ich muss mein Leben verdienen [*lacht*].

H. B. Ja, Sie machen das nur um zu verdienen?

W. H. A. Natürlich, ich versuche etwas zu sagen, was ich glaube, ist wichtig zu sagen, aber ich kann nur hoffen.

H. B. Sie haben sich, wie ich sehe, außer mit Robert Frost und Eliot, mit Zeitgenossen wenig beschäftigt.

W. H. A. Nein, ich schreibe sehr wenig über meine Zeitgenossen, weil man ist zu nah, und auch natürlich man ist zu beschäftigt, in diese Zeit, mit was man möchte selbst schreiben, dass man kennt diese moderne Literatur nicht gut genug. Literatur von der Vergangenheit, das kenne ich ziemlich gut, und kann davon sprechen.

H. B. In den dreißiger Jahren haben Sie übrigens zusammen mit Christopher Isherwood auch Theaterstücke geschrieben.

W. H. A. Ja, wir haben zusammen, glaube ich, drei Theaterstücke geschrieben.

H. B. Warum haben Sie das gemeinsam mit ihm geschrieben?

W. H. A. Oh, ich habe sehr gerne, mit ein Andere mitzuarbeiten. Zum Beispiel ich habe mit Isherwood dieses Theaterstück mitgearbeitet, dann ich habe ein Reisebuch mit MacNeice mitgearbeitet, und jetzt, wenn ich Libretti schreibe, ich arbeite immer mit Chester Kallman zusammen. Das habe ich sehr gerne, weil es ist sehr interessant: Wenn so eine Kollaboration klappt, es gibt ein dritter Person, der ist nicht der Eine oder der Andere, ist etwas Neues. Und es macht viel Spaß das zu machen.

H. B. Hätten Sie nicht Lust, wieder ein Stück zu schreiben, oder vielleicht ein Hörspiel? Sie wissen ja, jetzt in Deutschland schreiben alle Lyriker Hörspiele, denn die leben ja zumeist davon.

W. H. A. So, bei dem Radio?

H. B. Ja.

lucky find: a reference to an interview with Auden by the German writer Horst Bienek for the radio station *Deutschlandfunk*.

The interview seems to have been broadcast on 9 September 1965, from 22.00 to 23.00, in the series *Schriftsteller unserer Zeit*. Edward Mendelson suggests that it may also have been broadcast as “Ein Werkstattgespräch” by the station *RIAS I* on 6 March 1966. Hearing Auden speak German for the first time was an extraordinary experience, and the interview has proved to be one of the most valuable sources for my Ph.D. thesis, a chronicle of the German influences on Auden. While written examples of Auden’s German do exist, text is a not always a reliable medium, since it can be tampered with by editors. Recorded speech, on the other hand, makes for a more direct testimony. Being able to get an immediate impression of Auden’s German, without having to rely on the accounts of others, has allowed me better to understand Auden’s relationship with the language.

It is in this spirit that I present here the interview and a translation, made from a recording I obtained from *Deutschlandfunk*. I wish I could directly transmit Auden’s German speech to you here, but until it becomes common practice to include audio features in e-journals you will have to rely on a secondary or tertiary version of it: on my transcript of the German original—a translation of sound, as perceived by me, into text—and on my translation of this text from German into English. In both the German transcription and the English translation, I have attempted to reproduce the interview as accurately as possible, in terms of both content and tone. I have not corrected errors in Auden’s German, as they rarely obscure his meaning, and as I felt that it would have been disruptive to a reader to annotate my translation with corrections. In any case, there are only a few instances where Auden misuses a word. In most of these cases the context makes his intended meaning obvious, and I have added my suggestions in brackets. Through my translation I have attempted, as far as possible, to convey a sense of Auden’s German as he spoke it. While I have not rendered any incorrect phrases into correspondingly inaccurate English, I have also not tried to make Auden sound like the “English Auden.”

Auden’s German was not bad at all. Some critics give the impression that it was only rudimentary, but this seems an exaggeration to me—by 1964, Auden was very fluent indeed. In fact, he was confident enough in his command of the language to interrupt Horst

Bienek frequently, whenever his questions “just wouldn’t do.” It has to be said that Auden’s impatience is not unjustified, since Bienek is not at his best in this interview. Most of his questions are vague, badly phrased, and suggest that he may not have been very well prepared. This is most obvious when he asks whether Auden was the first poet to become Professor of Poetry at Oxford, since after all the post has existed since the eighteenth century. On the whole, Bienek’s insight into Auden’s life and work seems to be based more on clichés than on personal engagement. It is probably as a result of this that Auden gives answers which are largely unsurprising or unoriginal. His answers are mostly German versions of token replies that had appeared in various other English interviews already. The oft-quoted line, “I knew no German and hardly any German literature,” for instance, which appeared in *Encounter* in 1963, is repeated here as “Ich kannte kein Deutsch, keine deutsche Literatur.” It is, however, interesting to experience how much Bienek’s praise of Auden’s poem “Spain” inflames Auden. He reacts very agitatedly, protesting vehemently and loudly, and utters his well-known assessment of the poem as dishonest –, without further qualification. In another passage, a misunderstanding between Bienek and Auden occurs. Asked about his working habits, Auden states that he works “early in the morning” and “between four and cocktail-time.” Bienek then inquires whether Auden really got up at four in the morning, and Auden’s response is affirmative. I think this must be based on a misunderstanding, because by all accounts Auden did not get up quite as early as that.

While Auden’s command of German grammar was relatively firm, the interview does of course expose certain weaknesses. Like most non-native speakers, Auden struggles with endings, cases and prepositions, and his syntax is not always correct either. He often uses the subjunctive when the sentence requires the imperfect, especially in the case of the verb “haben” (“in diese Zeit . . . ich hätte eine Sakral-Privatwelt . . .” – “in this time . . . I had a private sacred world”). On the other hand, he often does not use the subjunctive where German grammar requires it. Another peculiarity of Auden’s spoken German is his rather indulgent though correct use of the discourse particle “nicht.” I have translated this as “you see,” as I felt this was the closest English equivalent. Of course, there are also those cases where Auden uses unidiomatic words, for instance when he states: “natürlich kann man sagen, die Dichter, die man nicht lesen

W. H. A. Oh nein nein, das Stuhl war gegründet in 1704, der erste famöse Dichter war Matthew Arnold. Und er war eigentlich der erste, der hat seinen Auftrag [viz. Vortrag] in Englisch nicht in Lateinisch gegeben.

H. B. Und welche Themen haben Sie da behandelt?

W. H. A. Ich habe verschiedene Aufträge [viz. Vorträge] über Shakespeare und dann andere Dichter und so was gemacht, das ist für mich zu wählen.

H. B. Die erste Vorlesung ist ja jetzt auch in Deutsch erschienen, in ihrem Essaybuch *Des Fährers Hand*. Welchen Sinn haben diese Vorlesungen in England? In Deutschland, das wissen Sie, gibt es die ja jetzt auch jetzt, nach dem Vorbild eigentlich von Oxford, in Frankfurt, da sind es eigentlich mehr zusätzliche Vorlesungen in Literatur.

W. H. A. Ja. Es ist nicht so wie in Amerika, beispielsweise, es ist nicht so eine Art Werkstatt, der ‚Artists in Residence‘ und so was. Nein, es ist eine ganz akademische Stellung, nicht. Man spricht über eine oder andere Aspekt von Dichtung.

H. B. Für Studenten, die Anglistik studieren.

W. H. A. Jaja. Oder jemand [viz. jeder] kann hinein kommen, natürlich.

H. B. Herr Auden, in einem Ihrer Aufsätze, „Der Dichter und die Stadt“, schreiben Sie, wie Sie sich eine Traumakademie für Dichter vorstellen. Ich darf Sie da vielleicht zitieren. Punkt eins schreiben Sie: „Neben Englisch wäre mindestens eine alte Sprache, vermutlich Griechisch oder Hebräisch, und zwei moderne Sprachen Pflichtfach.“ Punkt zwei heißt es: „In diesen Sprachen müssten tausende von Versen auswendig gelernt werden.“ Punkt drei: „Die Bibliothek enthielte keine Werke der Literaturkritik und die einzige kritische Übung, die von Studenten verlangt würde, wäre das Verfassen von Parodien.“ Hier zögere ich etwas. Ist Literaturkritik nicht doch auch wichtig, grade bei Studenten, für das Erfassen kritischer Maßstäbe?

W. H. A. Ich bin sehr dagegen bei Studenten. Später, es kann sehr wichtig sein. Es ist so: Zuerst muss der Student die Literatur selbst lesen. Und sonst, er liest das nicht, er geht und sieht, was hat so ein Kritiker gesagt. Und das ist fatal, meiner Meinung nach, nicht. Zuerst, soll er das . . . wenn er das Text richtig kennt, dann kann er andere Kritiker lesen.

H. B. Ich darf noch weitergehen. Punkt vier schreiben Sie, jeder Student müsste an Kursen in Verslehre, Rhetorik und Vergleichender Sprachwissenschaft teilnehmen, und von den Kursen in Mathematik, Naturgeschichte, Geologie, Meteorologie, Archeologie, Mythologie, Liturgie und Kochen müsste er mindestens drei belegen. Das sind, wie ich sehe, alles Naturwissenschaften, außer den drei letzten Disziplinen.

W. H. A. Ja, weil er muss etwas von der andere Art von Denken, das ist das wissenschaftliche Denken, verstehen, wenn er das Welt verstehen will.

H. B. Also die Geisteswissenschaften allein sind dann zu wenig.

W. H. A. Die sind zu wenig.

H. B. Und das Kochen, ist eine . . .

W. H. A. Oh vielleicht, natürlich man hat die Spanische Bürgerkrieg gesehen, und es war nicht so sauber, nicht, [Bienenek: Jaja] und dann natürlich, es war eine Ding von denen wir alle schockiert, das war der Nazi-Soviet Pakt, natürlich.

H. B. Bei einem Ihrer Interpretieren, oder sagen wir Exegeten, habe ich gelesen, Herr Auden, dass Sie in Ihrem Schreibtisch früher einen faulen Apfel aufbewahrt haben. Sie werden sich an dieses Zitat erinnern . . .

W. H. A. . . . aber das hat man von Schiller gesagt! Nicht über mich!

H. B. [*lacht*] Nein, nein, aber man hat dann gesagt, damit Sie immer an den faulen Zustand unserer Welt erinnert werden.

W. H. A. Ach, nein, nein, das war nicht so.

H. B. Das ist mehr Legende . . .

W. H. A. Das ist Legende, ja.

H. B. Aber nachdem Sie ja in der Thematik Ihrer Dichtung in den dreißiger Jahren vom Politischen bis zum Religiösen gewisse Wandlungen durchgemacht haben, haben Sie in dieser Zeit auch Wandlungen in formaler Hinsicht in ihren Gedichten durchgemacht?

W. H. A. Ah, ja, wahrscheinlich, natürlich, man sucht immer etwas Neues zu machen, und sofort, dass man etwas gemacht hat, muss man wie ein neugeborenes Kind wieder anfangen. Natürlich das ist in formeller Sache und auch in thematischer Sache.

H. B. Wenn Sie erlauben, darf ich Ihnen nun ein paar konkrete Fragen zu Ihrem Arbeitsprozess stellen. Wann schreiben Sie ein Gedicht? Brauchen Sie dazu eine Art von Trance, ein in sich Hineinversenken, oder ist es ein ganz nüchterner Vorgang?

W. H. A. Du lieber Gott, keine Frage von Trance, nein, das natürlich nicht, nein, man muss schwer arbeiten. Natürlich, man muss warten. Ich finde persönlich, ich kümmere mich um ein technisches Problem auf die eine Seite, und die andere Seite eine Thema, und langsam langsam kommen die zwei zusammen. Und dann kann ich anfangen zu schreiben.

H. B. Brauchen Sie bestimmte Auslösungen, sagen wir mal Erlebnisse oder Erfahrungen?

W. H. A. Nein, natürlich man schreibt aus Erfahrung, aber, etwas muss passieren, von dem man schreibt, aber sonst man schreibt aus Erlebnis, das man gehabt hat, nicht.

H. B. Ich meine, brauchen Sie denn wenn Sie schreiben, sagen wir mal, bestimmte Stimulanzien, Kaffee, oder . . . ?

W. H. A. Nach, oh nein, nein, nah, Kaffee natürlich ich trinke immer beim Frühstück. Ich trinke Alkohol nach dem Arbeiten; ich arbeite nie am Abend. Ich arbeite am besten in der Früh und dann zwischen vier und Cock-tail-Zeit, nicht. Dann ist aus, Schluss.

H. B. Also früh morgens schon, um vier Uhr fangen Sie an?

W. H. A. Ja . . .

H. B. Jetzt noch ein paar Fragen zu Ihren Poetikvorlesungen in Oxford. Waren Sie der erste auf diesem Lehrstuhl, der erste Dichter?

kann" ("of course one can name the poets whose poetry one cannot read"). In this context, "sagen" is the wrong verb to use. One correct option would be "nennen."

In terms of content, there are only a few cases where Auden fails to make his point effectively. In one sentence, he employs the particularly unidiomatic expression "gründliche Richtung." Literally translated, this would be "thorough direction," but I think Auden may have had in mind "grobe Richtung," which would be "general direction" in English. This is not an idiomatic expression in the context though: Auden tries to say that Anglo-Saxon poetry had a lasting influence on him. In another passage, it is not clear to me why, — having previously stated that the only operas considered to be in good taste during his childhood were those by Mozart — Auden qualifies his statement further by adding "dieses Gesamtwerk, nicht" ("this oeuvre, you see"). This is a rather unnecessary thing to bring up in the context and it is not obvious what exactly it is supposed to mean. Finally, there is one whole sentence of which I can make neither head nor tail: "Das war natürlich — in der ganzen Geschichte war ich natürlich auch ein bisschen verzweifelt." I have translated this with the similarly confusing sentence: "It was of course — I was of course also a bit desperate about the whole situation." In the passage, Auden is talking about his state of mind during the eventful years following his emigration to America. "Geschichte" is an ambiguous word to begin with, since it could signify either "history" or "matter," and the rest of the sentence does not make clear which meaning Auden intended to convey. This is due partly to the fact that "verzweifelt" is a badly chosen adjective given the context, because it is not normally used in reference to a person's attitude towards abstract, political problems. Instead, it describes a state of mind which is the result of a more personal worry. All one may thus be able conclude from his statement is that Auden was, unsurprisingly, not immune to the zeitgeist of the Second World War.

Finally, there are a few formulations in the interview which are inadvertently amusing. One is "Der Berliner ist nicht verendet." The verb "verenden" means to die in a prolonged, sad and painful way. Since the corresponding adjective "verendet" is used mainly with reference to animals and plants, it has a very strong effect when used to refer to human beings. It seems that Auden wanted to say "verändert" instead, which means "changed." In fact, this could have been a problem of pronunciation, or, to be fair to Auden, it might be due to

the quality of the sound recording. But in this case, the more idiomatic formulation would have been “Der Berliner hat sich nicht verändert,” although “Der Berliner ist nicht verändert” is correct, too.

Another amusing expression Auden uses is, “Es gibt viele Dichter, die nicht gut erzogen sind.” The verb “erziehen” is problematic because it could be translated either as “to bring up” or “to educate,” and has no precise equivalent in English. This is probably why Auden misuses the term. “Erziehen” is generally used with reference to creatures that are trained by the “Erzieher” to adopt certain patterns of behaviour. One would use this not only to refer to the upbringing of young children, but also to the training of e.g. dogs. “Erziehung” implies that behaviour is viewed from a moral standpoint, as being either correct/appropriate or wrong/inappropriate: “Erziehung” means that these kinds of behaviour are respectively encouraged or discouraged. Thus, the notion of a poet who is “gut erzogen” is somewhat comical to a native speaker: a poet can be “gebildet” (well-educated, that is), and he might have been “gut erzogen” as a child, but the latter has to do with social skills rather than poetic qualities, and a native speaker would not call an accomplished poet “gut erzogen.”

These are only a few of the points that I could draw out of the interview, which is a unique source, as you will see. I hope that it will fascinate you as much as it fascinates me, and that it will help to increase the general awareness of “the German Auden.”

HANNAH ARNOLD

Hannah Arnold is a D.Phil. student in English literature at Jesus College, Oxford.

A Translation of Auden’s Interview with Horst Bienek Deutschlandfunk, 9 September 1965

HORST BIENEK. Mr. Auden, first things first, as they say, and so I would like to ask you: what sparked your interest in literature? Why did you start writing; why did you start writing poetry? In your first lecture as Professor of Poetry at Oxford you claim it was a coincidence; that a friend advised you to do so one afternoon in March 1922. I am sorry, but I do not believe in such a coincidence. Additionally you were only fifteen at the time, and when one is of that kind of

sagen, dass man schreibt mit so eine Ziel, politische oder religiöse, das glaube ich nicht. Nur man versucht, zu sagen etwas, das man glaubt ist wahr.

H. B. Ja aber Ihre, wenn ich so sagen darf, politischen Gedichte der späten 30er Jahre, waren doch, im Gegensatz etwa zu Robert Frost, eigentlich politisch engagiert.

W. H. A. Ja, ich glaube nicht, dass ich so engagiert war, es war nur, dass wir haben in eine Zeit gelebt, mit Depression, nicht, und Hitler und diese Sachen, und man muss davon [*viz. daran*] denken. Natürlich gibt es immer für Dichter eine Gefahr. Weil er kann so leicht glauben, dass er kann eine politische Lage beenden mit einem Gedicht. Und das glaube ich nicht. Dass von großer politischer oder sozialischer Übel entweder man muss in politischer Weise tätig sein, oder andere Dinge vielleicht ist reine journalistische Reportage, photographische Bilder, satiristisch zu schreiben . . . aber ein Gedicht zu schreiben über, was soll man sagen, ein KZ oder Rassenvernichtung, das hat keinen Zweck.

H. B. Das ist kein Thema für die Dichtung. Aber wenn ich an Ihr Spaniedgedicht erinnern darf, das ist ja für mein Gefühl ein sehr gutes Gedicht . . . großartiges Gedicht

W. H. A. [*fällt Bienek ins Wort*] Ah, das kann ich nicht leiden. Ich kann es nicht ertragen, es ist furchtbar, es ist unehrlich!

H. B. . . . und es ist ein politisch engagiertes.

W. H. A. Aber unehrlich. Es ist falsch.

H. B. Ich möchte nämlich darauf hinkommen, ich habe nämlich das Gefühl, wenn ich Ihre Lyrik verfolge, dass die Ereignisse der dreißiger Jahre – ich weiß nicht ob der deutsche Nationalsozialismus oder der Spanische Bürgerkrieg oder die stalinistischen Säuberungen in Moskau daran Schuld waren – dass diese Ereignisse Ihr politisches Engagement in der Dichtung verändert haben. Die Entwicklung Ihrer Gedichte geht von da aus dem politischen Bereich später ja beinahe in einen religiösen. Kann man das so sagen?

W. H. A. Ja, ich habe gesehen zum Anfang, dass es war eitel zu denken, dass man kann das politische Lage verändern mit Dichtung, nicht? Das war natürlich – in der ganzen Geschichte war ich natürlich auch ein bisschen verzweifelt. Aber, wenn man von Religion spricht, ich muss sagen, dass mein Eltern waren fromm und ich bin als Christ erzogen. Und gut, dann natürlich, wie viele junge Leute, ich habe gedacht, dass alle diese Sache quatsch war. Und, langsam langsam, bin ich zurückgekommen. Für das ich bin sehr froh, weil ich weiß viel besser, was es meint ein Christ zu sein, nach dass ich, was soll ich sagen, Marx und Freud gelesen habe, wie früher, nicht. Und es gibt immer diese Frage, wie Lichtenstein gesagt hat, nicht, Lichtenberg, dass es gibt ein großen Unterschied between was man noch glaubt, und was man wieder glaubt.

H. B. Aber gab es nicht in dieser Zeit – darauf möchte ich nämlich ein wenig hinaus – eine wichtige politische Enttäuschung, die direkt etwas in Ihnen . . . ?

flusst bin. Und in meine Gedanken es gibt eine Reihe von, was soll man sagen, Lichtenberg, Nietzsche, Freud, Kafka, Karl Kraus.

H. B. Ich dachte, Sie wären in der Zeit, Ende der Zwanziger Jahre, als Sie in Berlin waren, schon zum Übersetzen gekommen. Das haben Sie damals nicht getan.

W. H. A. Nein, nein nein nein, ich habe sehr wenig Deutsch in diese Zeit gehabt, nicht.

H. B. Was hat Sie überhaupt damals nach Deutschland gezogen? Da gab es doch einen Kreis, mit Auden und Spender und Isherwood? Da weiß man eigentlich sehr wenig in Deutschland darüber. Könnten Sie mir darüber etwas sagen?

W. H. A. Das war ein bisschen komisch. Meine Eltern haben mir ein Jahr in Europa gesprochen [*viz.* versprochen] nach Oxford, nicht? Also, ich habe gedacht, wohin soll ich gehen. Also, der intellektuellen Generation vor mir, für diese Generation alles war französische Literatur. Ich war ein bisschen satt davon. Ich kannte kein Deutsch, keine deutsche Literatur. Aber ich dachte: ‚Nein, ich will nicht nach Paris gehen. Wo soll ich gehen. Ich soll nach Berlin kommen.‘ Also bin ich nach Berlin gekommen. Und ich bin sehr froh, dass ich diese gemacht habe. Es war sehr zufällig.

H. B. Aber Isherwood war ja auch da, und Stephen Spender war da . . .

W. H. A. Sie sind später gekommen. Eigentlich ich bin Ende August '28 gekommen, dann Isherwood. Das erste Mal er war ein Gast bei mir in Berlin im März '29, dann später ich musste zurück gehen eine Stellung zu kriegen und Isherwood ist hier geblieben. Dann bin ich immer in meiner Ferienzeit wieder nach Berlin gekommen, bis '33.

H. B. Waren da bestimmte, auch literarische Beziehungen in dieser Zeit da?

W. H. A. Ja, natürlich man ärgert sich immer, wenn man so von einer Gruppe spricht, weil es scheint als wie ein Apparat, nicht, und natürlich wir waren persönlich befreundet, und wir waren ungefähr das gleiche Alter. Doch jeder war ganz anders, eigenartig [*viz.* einzigartig], nicht. Natürlich aber die Journalisten haben sehr gerne von einer Schule oder einer Gruppe zu sprechen. Wir waren sehr gut befreundet. Wir sind noch befreundet.

H. B. Herr Auden, jetzt darf ich etwas an Ihre eigene dichterische Arbeit gehen. Was war für Sie und was ist wohl für Sie der entscheidende Antrieb zum Schreiben von Gedichten?

W. H. A. Für mich es gibt zwei Dinge, die nötig sind. Ich habe ein Problem, ein Thema, und auch ich habe ein technisches, ein stilistisches Problem zu lösen. Ich glaube, dass ein Gedicht ist ein Objekt, das gemacht ist. Auch muss es etwas sagen, das wahr ist. Es kann eine nicht wichtige Wahrheit sein. Aber was man schreibt, muss wahr sein. Das ist alles, was ich weiß.

H. B. Aber haben Sie mit Ihrer Dichtung nicht immer auch ein bestimmtes Ziel verfolgt, sei es im politischen, im sozialen, im religiösen Engagement?

W. H. A. Nein, natürlich, wenn man lebt in eine gewisse Zeit, in eine gewisse Gesellschaft, in diesem Sinn natürlich ist man engagiert. Aber zu

age, friends, aunts, seem to advise one to take up the most peculiar professions and occupations.

W. H. AUDEN. No, I have to say, it is entirely true. Well, at this time, I mean, I had a private, sacred world which had to do with lead mines and geology and machinery, and I had read nearly no poems and the idea would never have entered my head. Of course, later I do see that I always had a big interest in language. But it was, at that time, pure coincidence. I do not know what would have happened to me if my friend has not asked that.

H.B. And when did you then start writing, to write your first poems?

W.H.A. Oh, then of course I started to write poems immediately. The first, I remember, was about a small lake in the Lake District in England. And then, I believe, the first piece by me to be published, that was in *Public School Verse* in '23, that was a pastiche of an English poet, W. H. Davies.

H. B. How old were you then?

W. H. A. Sixteen.

H. B. Sixteen years. And when was your first volume of poems published; and what was it called?

W. H. A. That was in 1930. And it was very simply called *Poems*.

H. B. And that volume made you famous very quickly then.

W. H. A. Yes, it went well, I have to say.

H. B. I want to ask you, what was it about literature that impressed and moved you most strongly at the time? Did you already have preferences for certain authors, certain poets?

W. H. A. Oh, certainly. At first, when I was at school, I was very influenced by Thomas Hardy, by Edward Thomas, by Robert Frost. Then as a student at university, there was Wilfred Owen, there was Eliot, there was Yeats. It was very simple, yes.

H. B. But if we talk about your main body of work—beginning, let's say, around 1930—which poet would you name as your greatest influence up to the present?

W. H. A. Naturally, there is a long line of poets by whom one has been influenced. The basic direction, I think, from the beginning and still, was Anglo-Saxon poems and also medieval ones. Then later, what should I say, Horace, Hölderlin, Cavafi, the Greek poet.

H. B. Can one say, or would you like to say, I have a poet whom I love more than anything, whom I can always read?

W. H. A. Oh, no, no. Of course one can name the poets whose poetry one cannot read, that is something different. But if one likes a poet, one can read him all the time. And of course I think that everyone has his favourite poets; sometimes these are not very big names. I, for instance, have always liked to read Campion, or William Barnes, who was a poet of the nineteenth century. But of course, sometimes one can be very enthusiastic about a poet and then later one cannot read him anymore. This, for instance, is the case with me and Rilke.

H. B. Has German literature also had an influence on you? You were translating German poetry very early on.

W. H. A. I did not translate very early on, I think the first poem I translated, that was in the forties. But, oh yes, I have been influenced by poets; I know that I have been influenced by Brecht and Hölderlin and Rilke. And in my mind, there is a line of, how should I say, Lichtenberg, Nietzsche, Freud, Kafka, Karl Kraus.

H. B. I thought you had already started translating then, at the end of the twenties, when you were in Berlin. You did not, at the time?

W. H. A. No, no no no, I had very little German then, you see.

H. B. What drew you to Germany back then in the first place? Wasn't there a circle, with Auden and Spender and Isherwood? Very little is known about that in Germany. Could you tell me something about that?

W. H. A. It was a bit odd. My parents promised me a year in Europe after Oxford, you see. So, I was thinking, where should I go. Well, the intellectual generation before me, for that generation French literature was everything. I was a bit fed up with it. I did not know any German, no German literature. But I thought: "No, I don't want to go to Paris. Where should I go? I should go to Berlin." So I came to Berlin. And I am very glad I did. It was pure coincidence.

H. B. But Isherwood was also there, and Stephen Spender was there . . .

W. H. A. They came later. Actually I arrived at the end of August '28, then Isherwood. The first time he was my guest in Berlin in March '29, then later I had to go back to find work and Isherwood stayed here. After that I always went back to Berlin during my holidays, until '33.

H. B. Were there certain relationships at the time, also literary ones?

H. B. Und wann fingen Sie dann an zu schreiben, ihre ersten Gedichte zu schreiben?

W. H. A. Oh, dann natürlich ich habe sofort angefangen, Gedichte zu schreiben. Das erste, ich erinnere mich, war über eine kleine See in der Lake District in England. Und dann, ich glaube, das erste Stück von mir der herausgekommen war, das war in *Public School Verse* in '23, das war ein Pastiche von einem englischen Dichter, W. H. Davis.

H. B. Da waren Sie wie alt?

W. H. A. Sechzehn.

H. B. Sechzehn Jahre. Und wann ist Ihr erster Gedichtband erschienen; und wie hieß der?

W. H. A. Das war in 1930. Und das hat ganz einfach *Poems (Gedichte)* geheißen.

H. B. Und der hat Sie dann ja sehr rasch bekannt gemacht.

W. H. A. Ja, es ist gut gegangen, das muss ich sagen.

H. B. Ich möchte Sie fragen, was hat Sie damals an der Literatur am stärksten beeindruckt und bewegt, hatten Sie da schon gewisse Vorlieben für bestimmte Autoren, für bestimmte Dichter?

W. H. A. Oh selbstverständlich. Zuerst, als ich in der Schule war, ich war sehr beeinflusst von Thomas Hardy, von Edward Thomas, von Robert Frost, dann als ein Student der Universität, da war Wilfred Owen, da war Eliot, da war Yeats. Das war ganz einfach, ja.

H. B. Aber wenn wir von Ihrem Hauptwerk sprechen, das, sagen wir mal im Jahr 1930 begonnen hat, welchen Dichter würden Sie dann als den bezeichnen, der am stärksten Sie beeinflusst hat –bis heute eigentlich?

W. H. A. Natürlich, es gibt da eine lange Reihe von Dichtern, von wem man beeinflusst ist, die gründliche Richtung, ich glaube, vom Anfang und noch, war anglosächsische Gedichte und auch mittelalterliche. Dann später, was soll ich sagen, Horaz, Hölderlin, Kavafis, der griechische Dichter.

H. B. Kann man das sagen, oder möchten Sie das sagen, ich habe einen Dichter, den liebe ich über alles, den kann ich immer lesen?

W. H. A. Oh, nein nein. Natürlich kann man sagen, die Dichter, die man nicht lesen kann, das ist etwas anderes. Aber wenn man einen Dichter gern hat, kann man ihn immer lesen. Und natürlich ich glaube, dass jeder hat seine liebste Dichter, die manchmal sind nicht sehr große Leute. Zum Beispiel für mich, ich hat immer so gern Campion lesen oder William Barnes, das war ein Dichter von dem 19. Jahrhundert. Aber natürlich manchmal man kann sehr begeistert in ein Dichter sein und dann nachher kann man ihm nicht mehr lesen. Zum Beispiel das ist der Fall mit mir bei Rilke.

H. B. Hat die Deutsche Literatur auch Einfluss auf Sie gehabt? Sie haben ja schon sehr früh Deutsche Lyrik übersetzt?

W. H. A. Ich habe nicht sehr früh übersetzt, ich glaube das erste Gedicht, das ich übersetzt habe, das war in den vierziger Jahren. Aber, au ja, ich bin von Dichtern, ich weiß, dass ich von Brecht und Hölderlin und Rilke beein-

W. H. A. Oh yes, of course, you know, the old Wilhelmine part of the city is gone, and it is not a capital any longer, but of course it is a great experience for me, to have returned here with all my memories of Berlin, and for the work, too. The climate is so wonderful. And I like the "Berliner" so much, he has not changed, the pertness, the humour, I liked that very much.

H. B. You have found that again. Could you maybe express in a sentence what your strongest impression was, your strongest moment in that half-year which you spent in Berlin?

W. H. A. It is too early to say that. I mean, one has to wait until one knows what really happened, no. I regret that there are no good newspapers here anymore now, because there used to be many good newspapers.

H. B. Will you return to Berlin, to Germany soon?

W. H. A. Oh, sure!

H. B. And when?

W. H. A. I don't know yet, I think I will have to come back next year because the *Bassarids* are meant to be staged at the Berlin opera, and of course I will have to be there.

H. B. But would you like to stay here again some time, for an extended period, to work here?

W. H. A. I would like that very much, if it were possible, but it depends on money and many other factors, you know.

H. B. Mr. Auden, thank you for talking to us.

The German Text of the Interview

HORST BIENEK. Mr. Auden, es heißt man soll am Anfang anfangen, und so möchte ich sie fragen: Wie kamen Sie zur Literatur? Wie kamen Sie zum Schreiben; wie kamen Sie zum Gedichte Schreiben? In ihrer ersten Oxford Vorlesung sagen Sie: rein zufällig, ein Freund habe Ihnen an einem März-nachmittag im Jahre 1922 dazu geraten. Verzeihen Sie mir, aber ich glaube nicht an einen solchen Zufall. Außerdem waren Sie damals erst 15 Jahre alt und in diesem Alter werden einem von Freunden, Tanten, wohl die merkwürdigsten Berufe und Tätigkeiten angeraten.

W. H. AUDEN. Nein, ich muss sagen, es ist ganz wahr. Also, in diese Zeit, ich meine, ich hätte eine Sakral-Privatwelt, der mit Bleibergwerke und Geologie und Maschinen zu tun hätte, ich hätte fast keine Gedichte gelesen und die Idee hat nie in mein Kopf gekommen. Natürlich später ich sehe, dass ich hätte immer ein großes Interesse für die Sprache. Aber es war ganz, in diese Zeit, es war ganz zufällig. Ich weiß nicht, was bei mir passiert ist, wenn mein Freund hat das nicht gefragt.

W. H. A. Yes, of course one is always annoyed if people speak about such a group because it seems like a machine, you see, and of course we were friends, and were about the same age. But each of us was very different, individual, you see. But of course journalists like to speak of a school, or a group. We were very good friends. We are still friends.

H. B. Mr. Auden, now I should like to turn to your poetic work. What was and what is for you the most important incentive for writing poetry?

W. H. A. For me, there are two things which are necessary. I have a problem, a topic, and also a technical, stylistic problem to solve. I believe that a poem is an object which is made. Also, it has to express something which is true. It can be an unimportant truth. But what one writes has to be true. That is all I know.

H. B. But haven't you always pursued a certain aim in your poetry as well, whether it be political or social or religious engagement?

W. H. A. No. Of course, if one lives during a certain period, in a certain society, in that sense one is engaged, of course. But to say, one writes with such an aim in mind, political or religious, I don't believe that. Only one tries to say something which one believes to be true.

H. B. Yes, but your, if I may say so, political poems of the late thirties were, unlike those of Robert Frost, politically engaged?

W. H. A. Yes, well, I don't believe that I was really politically engaged, it was just that we lived during a time, with depression, and Hitler and so on, and one was forced to think about them. Of course there is always a danger for poets. Because he can so easily believe that he can end a political situation with a poem. And I don't believe that. Great political or social problems have to be met with political action, or similar things, maybe a purely journalistic reportage, photographs, or writing satirically . . . but there is no point in writing a poem about, how shall I say, a concentration camp or genocide.

H. B. These are no topics for poetry. But if I may remind you of your poem about Spain, which in my estimation is a very good poem . . . a great poem . . .

W. H. A. [*interrupts Bienek, agitatedly*] Ah, I cannot stand this. I cannot bear it. It is frightful, it is dishonest!

H. B. . . . and one which is politically engaged.

W. H. A. But dishonest. It is untrue.

H. B. What I want to get at is my impression, reading your poetry, that the events of the thirties—I don't know whether this was due

to German national socialism or the Spanish Civil War or Stalin's ethnic cleansing in Moscow—that these events changed the extent of your political engagement in your poetry. From this point onwards, your poetry becomes less political and later nearly religious. Is this fair to say?

W. H. A. Yes, I saw that it was vain to think that one could change political circumstances with poetry, you see? It was of course—I was of course also a bit desperate about the whole situation. But, speaking of religion I have to say that my parents were devout and I was brought up as a Christian. And well, at the time, of course, like many young people, I thought that all these things were nonsense. And, slowly slowly, I came back. I am very grateful for that, because I know much better than before what it means to be Christian, after, how shall I put it, I had read Marx and Freud, you see. And there is always this question, as Lichtenstein said, no, Lichtenberg, that there is a great difference between what one still believes and what one believes again.

H. B. But wasn't there at the time—and this is what I am aiming at—an important political disappointment, which directly . . . ?

W. H. A. [*interrupting*] Oh maybe, of course one saw the Spanish Civil war, and it was not a exactly nice, no, [H. B.: Yes, yes] and then of course what shocked us all was the Nazi-Soviet pact, of course.

H. B. I read in the book of one of your critics, or let's say exegetes, Mr. Auden, that you used to keep a mouldy apple in your desk. You will remember this quotation . . .

W. H. A. . . . but they said this about Schiller! Not about me.

H. B. [*laughs*] No, no, they claimed this was supposed to remind you of the rotten state of the world.

W. H. A. Ah, no, no, that was not the case.

H. B. It is more of a legend . . .

W. H. A. It is a legend, yes.

H. B. But after you went through certain changes in the themes of your poetry during the thirties, from the political to the religious, did you also undergo formal changes in your poetry during this period?

W. H. A. Well, yes, probably, of course, one always tries to do something new, and as soon as one has done something one has to start again, like a new-born child. Of course this is true in formal matters as much as in thematic ones.

H. B. If I may, I would like to ask you a few concrete questions about how you work. When do you write a poem? Do you require a

W. H. A. We first met Henze in '51, in Italy, and we became friends, you know, and then finally he asked us if we could write a libretto for him. And we did.

H. B. That was the *Elegies* [*sic*]. Together with Chester Kallman. But the *Bassarids* you did on your own.

W. H. A. No, no . . .

H. B. That was also together with Chester Kallman. Was he here in Berlin, or were you there . . . ?

W. H. A. We actually wrote this libretto in Austria.

H. B. Mr. Auden, what are you currently working on? You gave so many talks while you were here in Berlin. Did you even find time for your own literary work?

W. H. A. Yes, but I am very superstitious in that respect. I never talk about what I am writing at the moment because I think that if one talks too much of it, one does not write. Of course I write several things.

H. B. Yes, of course. Could I maybe put the question this way: is a new book of yours going to appear in the near future?

W. H. A. A new book is going to appear in America, and soon afterwards in England.

H. B. Poems?

W. H. A. Yes, poems.

H. B. New poems. Have you got a title yet?

W. H. A. Yes, *About the House*.

H. B. *About the House!* What kind of poems are they?

W. H. A. A part of it is a sequence of poems about what a house signifies, and every room in the house. It started in the autumn of '57; I bought this house in Austria.

H. B. So a rather specific occasion . . .

W. H. A. I started writing a poem about the kitchen, and then suddenly I realised it was an idea, to write about all the rooms: study, bathroom, loo, bedroom, living room, and so on, you see.

H. B. That makes up the entire volume.

W. H. A. Yes. No! It is one half of the volume, this part is called "Thanksgiving for a Habitat," and then there are various other poems.

H. B. Mr. Auden, can you describe how it feels for you to be back in Berlin after so many years, and to live here for a while, with the *Ford Foundation*? It is a very different Berlin than that of the twenties, naturally enough?

W. H. A. Nah, at the moment I am interested in libretti, operas. It is a matter of opportunity, too.

H. B. Since you are talking about music, you said earlier that you got into poetry through chance. Now I want to ask you how you got interested in music then? You have an especially close relationship with music, being a librettist, as translator and the author of very clever essays on music itself?

W. H. A. I was always interested in music. But when I was very young, opera was, one did not consider it very good taste, you know. Mozart was perhaps possible, this oeuvre, you see. But when I moved to America, I started going to the opera. And I became fascinated, and also through Mr. Kallman, who had always been very interested in opera and was a very good teacher for me . . . this is how I got interested in opera. I realise now, looking at those plays I wrote with Isherwood, I realise that sometimes I was really trying to write an opera.

H. B. Already then . . .

W. H. A. I did not know that at the time.

H. B. How did you come to collaborate with Stravinsky after you had moved to America? And how did your work on *The Rake's Progress* go?

W. H. A. He was looking for a librettist and Aldous Huxley recommended me. Then Chester Kallman and I began to write it, you see, and it went well. Mr. Stravinsky did not request any changes, it worked very nicely.

H. B. When was that, in which period?

W. H. A. We wrote the libretto at the end of '47, beginning of '48, and the first performance was in '51.

H. B. Did you do other things together with Stravinsky?

W. H. A. No, this is the only opera Stravinsky wrote. Then, of course, we wrote two with Henze, one has appeared, *Elegy for Young Lovers*, and then we wrote the *Bassarids*, which is supposed to be staged in Salzburg in '66.

H. B. Ah. What topic is that, the *Bassarids*?

W. H. A. It's Euripides' *Bacchae*.

H. B. It is only a version then?

W. H. A. Yes, of course one has to change much, but that is the topic.

H. B. This is the second collaboration with Henze, after *Elegy for Young Lovers*. Could you say a few sentences about how you collaborated with Henze?

sort of trance in order to do so, a complete immersion into oneself, or is it a completely sober process?

W. H. A. Good Lord, no question of trance, no, that of course not. No, one has to work very hard. Of course one has to wait as well. Personally, I find that I have a technical problem to deal with on the one hand, and a topic on the other hand. And slowly slowly, the two converge. And then I can start writing.

H. B. Do you need certain triggers, let's say, events or experiences?

W. H. A. No, of course one writes out of experience, but, something has to happen that one can write about, but otherwise one writes about events one has witnessed, you see.

H. B. I mean, when you write, do you need, let's say, certain stimulants, coffee, or . . . ?

W. H. A. Nah, oh no, no, nah, coffee of course I always have with breakfast. I drink alcohol after work, I never work in the evening. I work best early in the morning and then between four and cocktail-time. That's it, period.

H. B. So you already start very early in the morning, as early as four o'clock?

W. H. A. Yes . . .

H. B. Now a few questions about your lectures as Professor of Poetry in Oxford. Were you the first holder of this academic chair, the first poet?

W. H. A. Oh no, the chair was founded in 1704, the first famous poet was Matthew Arnold. And he was actually the first to give his lecture in English, not Latin.

H. B. And which topics did you deal with?

W. H. A. I gave several lectures on Shakespeare, and then other poets and similar topics. It was up to me.

H. B. The first lecture has now also been published in German, in your collection of essays *The Dyer's Hand*. What is the purpose of these lectures in England? In Germany, as you know, we introduced them as well, with Oxford as a model actually, in Frankfurt. They are really just additional lectures on literature.

W. H. A. Yes. It is not like in America, for instance, it is not a sort of workshop, an "artists in residence" scheme or similar. No, it is simply an academic position, you see. One talks about one aspect of poetry or another.

H. B. For students who are studying English literature?

W. H. A. Yes yes. Or anyone can attend, of course.

H. B. Mr. Auden, in one of your essays, "The Poet and the City," you describe how you imagine a dream academy for poets. Let me quote you perhaps. Point one, you write: "In addition to English, at least one ancient language, probably Greek or Hebrew, and two modern languages would be required." Point two says: "Thousands of lines of poetry in these languages would be learned by heart." Point three: "The library would contain no books of literary criticism, and the only critical exercise required of all students would be the writing of parodies." Here, I hesitate a little. Is literary criticism not important after all, especially for students, in order for them to determine what the critical standards are?

W. H. A. I am very much against it for students. Later it can be very important. This is the case. First, the student has to read the literature itself. Otherwise he will not read it, he will go and see what some critic has said. And this is fatal, in my opinion, you see. First, he should know the text properly. Then he can read other critics.

H. B. I will go on, if I may. Point four, you say that every student would have to take classes in metrics, rhetoric, and comparative linguistics, and at least three of the following: mathematics, natural history, geology, meteorology, archaeology, mythology, liturgy and cooking. All of these are sciences, as I see, except for the last three disciplines.

W. H. A. Yes, because he has to know something about the other way of thinking, the scientific way that is, if he wants to understand the world.

H. B. So the arts alone are not enough.

W. H. A. They are not enough.

H. B. And cooking, that is a . . .

W. H. A. Cooking requires one to engage with matter.

H. B. In order to live, yes, similarly you say at point five that every student should have to look after a pet and a bit of garden.

W. H. A. Yes, because I believe that one cannot understand natural life unless one can relate to it personally. And if one does not understand natural life, understands it properly, one cannot understand human life.

H. B. But then of course one still cannot write poetry . . .

W. H. A. Of course one cannot forge a poet, but there are many poets who are badly educated. Of course all this was only a vision of

what would be a good education for someone who does actually have talent.

H. B. Mr. Auden, what is your personal attitude towards criticism? You have often published literary criticism.

W. H. A. Ah, I need to make a living [*laughs*].

H. B. Really, you only write it in order to make money?

W. H. A. Of course I try to say something which I believe is important. But I can only hope . . .

H. B. As I see you have not engaged much with contemporaries, except for Robert Frost, and Eliot.

W. H. A. No, I write very little about my contemporaries, because one is too close, and also of course one is too busy, at the time, thinking about what one wants to write oneself, so that one does not know modern literature well enough. Literature from the past, that I know pretty well and thus I can talk about it.

H. B. In the thirties you wrote plays, too. Together with Christopher Isherwood.

W. H. A. Yes, we wrote, I think, three plays together.

H. B. Why did you write them together with him?

W. H. A. Oh, I very much enjoy working together with another person. For example, I collaborated with Isherwood on this play, then with MacNeice on a travel book, and now, when I write libretti, I always work together with Chester Kallman. I like this very much because it is very interesting: if this kind of collaboration works, there is a third person who is not one or the other, but something new. And it is a lot of fun.

H. B. Would you not like to write another play some time? Or maybe a radio play? You know, all the German poets write radio plays nowadays, they mostly make their money that way.

W. H. A. On the radio?

H. B. Yes.

W. H. A. Oh yes, I have written a radio play, but the thing is that in America this is not very well-paid. Generally, radio is difficult, commercially.

H. B. But in Germany, it is very lucrative, and maybe your play should be translated?

W. H. A. Yes, a translation was broadcast on Hamburg Radio.

H. B. *For the Time Being* is in Germany now, too.

W. H. A. Yes, but that is a radio play, a monologue . . . a drama.

H. B. So you are not tempted to write another audio drama?