

LYRIK UND LYRIKDEUTUNG

Das Wesen der Lyrik zu definieren und Möglichkeiten ihrer Deutung aufzuzeigen, ist eine Aufgabe, die sich seit Jahrhunderten jeder Generation neu stellt¹. Skeptiker neigen zu der Auffassung, daß seit Platon und Aristoteles keine grundlegend neuen poetologischen Ansätze zu erkennen seien. Entweder erkläre man mit Plato die spezifische Art dichterischen Schaffens durch enthusiastische, vom Selbst abgekehrte und auf rationales Urteil verzichtende Verzückung, oder man betone mit Aristoteles die in den Bereich der *sophia* und der Logik gehörige *techné* und erkenne die Poesie als spezifisches Mittel der Wahrheitsfindung an. Daran ist richtig, daß die meisten Werke zur Poetik — auch die des 20. Jahrhunderts — durch ihre Nähe oder Verwandtschaft zu einer der beiden poetologischen Positionen, bezeichnet durch die Begriffe Inspiration und *techné*, zu definieren sind. Viele sehen in dem Dichter wie einst Plato den seines Ich beraubten, mit göttlicher Natur beschenkten Seher, dessen Inspiration Weisheit ist, aber leider mit der Grammatik, der Dialektik und der Rhetorik, der damals *sophia* genannten Dreiheit, nichts gemein hat. Andere betonen mit Aristoteles stärker das technische Prinzip des Machens von künstlerischen Ganzheiten, Mimesis im Sinne von Nachahmung der Natur, sowohl der *naturata* als auch der *naturans*, d. h. der geschaffenen und schaffenden Natur. Zahlreiche Kritiker des 20. Jahrhunderts sind davon überzeugt, daß der Dichter die Ordnung in der Welt nicht nur besser erkennt als seine Mitmenschen, sondern daß er als einziger in einer enthumanisierten und mechanisierten Welt Werte schafft, nicht nur mimetisch Welt und Menschen abbildet und darstellt, sondern ihr Wesen enthüllt, und damit das Verborgene sichtbar macht: Seine Aufgabe ist gleichermaßen *creatio* und *revelatio*².

Die Beantwortung der Frage nach dem Wesen der Lyrik hängt vom Verhältnis des Kritikers zu dem Gegensatzpaar Inspiration und *techné* ab. Ist der Dichter nur unbewußtes Sprachrohr einer göttlichen Kraft und kennt er daher die Umstände und die Eigenart seines Liedes weniger als der intelligente Kritiker, oder ist er der Macher von in sich geschlossenen ästhetischen Ganzheiten, über deren konstituierende Elemente und Formprinzipien er Rechenschaft ablegen kann? Ist vielleicht überhaupt nur der Dichter ein

legitimer Erklärer und Deuter von Dichtung, wie viele Kritiker im Gefolge von S. T. Coleridge behauptet haben? In welchem Verhältnis also steht die *ratio* zur Inspiration, *animus* zu *anima*?

Ich kenne keine schönere Erklärung des Unterschieds zwischen beiden als die Parabel Paul Claudels über die poetische Aktivität, den Prozeß der Entstehung von Dichtung:

Es steht nicht zum besten — so sagt Claudel — in der Ehe Animus und Anima, des Geistes und der Seele. Die Zeit liegt weit zurück — die Flitterwochen waren bald vorbei —, wo Anima das Recht hatte, ganz nach ihrem Belieben zu reden, und Animus ihr mit Entzücken zuhörte. Ist es nicht schließlich Anima, die die Mitgift eingebracht hat, auf deren Kosten der Haushalt lebt? Doch Animus hat sich nicht für lange in diese untergeordnete Stellung herabdrücken lassen und hat bald seine wahre, aufgeblasene, pedantische und tyrannische Natur enthüllt. Anima ist eine unwissende, dumme Gans, sie ist niemals in die Schule gegangen, während Animus viele Dinge weiß, denn er hat viele Bücher gelesen . . . alle seine Freunde sagen, daß niemand besser reden kann als er . . . Anima hat kein Recht mehr, ein Wort zu sagen . . . er weiß es besser als sie, was sie sagen will. Animus ist nicht treu, aber das hindert ihn nicht, eifersüchtig zu sein, denn im Grunde weiß er wohl (nein, er hat es schließlich vergessen), daß es Anima ist, der das ganze Vermögen gehört, und er ein Bettler ist und nur von dem lebt, was sie ihm gibt . . . Aber neulich hat sich etwas Merkwürdiges ereignet . . . Eines Tages, als Animus unerwartet nach Hause kam . . . hat er gehört, wie Anima ganz allein hinter verschlossener Tür ein wunderliches Lied sang, etwas, was er nicht kannte; und es gab kein Mittel, die Noten oder die Worte oder den Schlüssel zu finden; ein seltsames und wunderbares Lied. Seither hat er tückisch versucht, sie es wiederholen zu lassen, aber Anima tut, als wenn sie ihn nicht verstünde. Sie schweigt, sowie er sie ansieht . . . Nun hat sich Animus einen Trick ausgedacht und fängt an, es so einzurichten, daß sie glaubt, er wäre nicht zu Hause . . . nach und nach beruhigt sich Anima, sie blickt auf, sie horcht, sie atmet, sie glaubt sich allein, und leise geht sie und öffnet die Tür ihrem göttlichen Geliebten³.

Die Dichotomie Claudels entspricht der üblichen, verbreiteten Unterscheidung zwischen Oberflächen-Ich und Tiefen-Ich, Geist und Seele. William James unterscheidet zwischen dem poetischen und dem philosophischen Gedanken, denen zwei verschiedene intellektuelle Typen zugeordnet werden können. Der poetische Ausdruck entwickelt die Implikationen des dichterischen Analogon, ohne gleichzeitig die Gründe dafür darzulegen. Daher erklären sich die plötzlichen Übergänge in der metaphorischen Dichtung, das unvorbereitete Auftauchen eines Bildes, das durch die plötzliche Verschiebung des Gesichtspunktes sowie durch das unmittelbar ausgelöste Gefühl der Zustimmung überrascht, jedoch nicht immer

erfreut. Von einem Dichter, der alle Einzelheiten der Analogie nachvollziehbar machen kann, darf man nach James nicht verlangen, daß er auch noch die Gründe der Analogie erklärt. Die beiden intellektuellen Typen finden sich nur selten in einer Person vereinigt. Plato gehört zu den wenigen Ausnahmen.

Die Unterscheidung zwischen poetischer und philosophischer Intelligenz schließt bereits eine bestimmte Auffassung vom Wesen der Poesie ein. Einige der modernen Kritiker, die den Dichter zum allein zuständigen Richter in allen Streitfragen der Literatur machen (und natürlich alle selbst Dichter sind oder sich dafür halten), bezeichnen die Dichtung als physisches Phänomen, das nicht in den Bereich des Intellekts gehört und nicht rational erklärt werden kann. A. E. Housman nennt Dichtung eine natürliche oder morbide Sekretion des menschlichen Körpers, dem Terpentin der Fichte oder der Perle in der Auster vergleichbar, aber undefinierbar und nur in ihren Auswirkungen zu beschreiben:

I received from America a request that I would define poetry. I replied that I could no more define poetry than a terrier can define a rat, but that I thought we both recognised the object by the symptoms which it provokes in us⁴.

Die Verfechter der *poésie pure* verlassen uns, wenn sie uns bis zu diesem Punkt geführt haben, so als könne sich jeder einzelne selbst ausmalen, wie die Dichtung auf ihre Leser wirkt. Housman aber legt die Symptome dar, mittels derer er Poesie zu erkennen vermag: ein das Rückgrat hinabrieselnder Schauer, Zusammenschnürung der Kehle, Feuchtwerden der Augen, das Gefühl, von einem Speer durchbohrt zu werden. So erhellend diese Merkmale für unsere Kenntnis des Kritikers Housman sein mögen, so wenig brauchbar scheinen sie als allgemeine Kriterien der Definition von Poesie, beschreiben sie doch nur physische Auswirkungen emotionalen Angerührtseins, das nicht unbedingt durch Dichtung ausgelöst sein muß. Housman behauptet, und das mag wahr sein, daß er auf diese Weise unfehlbar Dichtung erkennen könne. Aber solche Fähigkeit kann nicht auf andere übertragen werden. Entweder man erkennt Dichtung, so gibt Housman zu verstehen, und dann springt der Funke blitzartig über, oder der Kontakt kommt niemals zustande, wie sehr man sich auch rational darum bemüht.

Man muß Cambridge kennen, um die subtile Mischung von Ironie und Ernst würdigen zu können, die sich hinter scheinbar so offenherzigen Enthüllungen verbirgt. Denn natürlich zuckten die Mundwinkel Housmans, als er diese pädagogisch so wenig brauchbaren Erkenntnisse von sich gab, und es kann nur als Ironie

der philologischen Wissenschaftsgeschichte angesehen werden, daß der kleine Cambridger Vortrag auch heute noch in sämtlichen Lexika und Nachschlagewerken (vor allem den deutschen) unter dem Stichwort Poetik oder Lyrik auftaucht. Housman ist vor allem wissenschaftsgeschichtlich von Interesse. Sein Cambridger Vortrag bietet eine höchst aufschlußreiche Illustration zur These von der Korrelation und Interdependenz der Entstehung und der Aufnahme von Dichtung.

(My poetry) would flow into my mind with sudden and unaccountable emotion, sometimes a line or two of verse, sometimes a whole stanza at once, accompanied, not preceded, by a vague notion of the poem which they were destined to form part of. Then there would usually be a lull of an hour or so, then perhaps the spring would bubble up again. I say bubble up, because, so far as I could make out, the source of the suggestion thus proffered to the brain was an abyss which I have already had occasion to mention, the pit of the stomach⁵.

Welche Auffassung von Dichtung Housman vertritt, können wir aus einer Bemerkung über das Versagen seiner Inspiration entnehmen. In dem Fall, so sagt er wörtlich: „I had to turn to and compose it myself⁶.“ Das Ergebnis solch bewußter Bemühungen kann natürlich nur Ersatz und damit minderwertig sein, denn Poesie hat nichts mit dem Verstand zu tun und sollte aus der Magengrube ohne den Umweg über das Gehirn zu Papier gebracht werden. Die verstandesmäßig zurechtgefeilte Dichtung trägt nach Housman das Stigma ihrer Entstehung auf der Stirn geschrieben — wenigstens für jeden Kundigen.

Die lyrischen Dichter haben immer wieder die irrationale, inspirierte Art der Entstehung von Dichtung betont und zu beschreiben versucht⁷. Ein *locus classicus* ist der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller. Ausgangspunkt der Erörterung war eine Bemerkung Schillers über „die Summe der goethischen Existenz“: „In Ihrer richtigen Intuition liegt alles und weit vollständiger, was die Analysis mühsam sucht, und nur weil es als ein Ganzes in Ihnen liegt, ist Ihnen Ihr eigener Reichtum verborgen...⁸“ Goethe ist davon überzeugt, daß das Genie beim schöpferischen Prozeß „sich selbst unbewußt“ zu Werke geht und daß das schönste Kunstprodukt „eben wie ein schönes Naturprodukt, zuletzt nur gleichsam durch ein unaussprechliches Wunder, zu entstehen“ scheint⁹. Über das eigentlich Schöpferische, so sagt Goethe an anderer Stelle, haben wir keine Gewalt; wir müssen es einfach nur gewähren lassen. Das Grunderlebnis des Schaffens aus dem Chaos also ist mystischer Art und kann nicht analysiert werden. Sobald es aber

im Wort Ausdruck findet, ist es nicht mehr „Blut vor dem Athemzuge“, wie Hebbel es ausdrückte, sondern Gegenstand der Ästhetik und der Kritik, die entscheidet, ob und wie weit eine künstlerische Wirkung zustande kommt. Vor Eintritt in die Sprache hat die Dichtung kein Leben, erst durch die Sprache wird sie die Sache selbst oder Bericht über die Sache¹⁰.

Nicht mystische Auffassung von Dichtung und *techné* also sollte man einander gegenüberstellen, sondern die Vorstellung der sich automatisch formierenden Dichtung und das handwerkliche Machen eines Kunstwerks. Es gibt zahlreiche Belege dafür, daß Dichter an die automatische, unbewußte Entstehung von Dichtung glauben. Das bekannteste Beispiel ist Coleridges *Kubla Khan*. Der Dichter befand sich im Sommer des Jahres 1797 auf einer einsamen Farm in der Nähe von Linton. Wegen einer Unpäßlichkeit hatte er ein Opiumpräparat eingenommen und war im Lehnstuhl eingeschlafen. Aber zur Überraschung des Dichters schliefen nur die äußeren Sinne. Während des dreistündigen Schlafes schuf er nämlich ein Gedicht von 200 bis 300 Versen, „if that indeed can be called composition in which all images rose up before him as things, with a parallel production of the correspondent expressions, without any sensation or consciousness of effort¹¹.“ Als Coleridge aufwachte, hatte er eine völlig klare, wörtliche Erinnerung an die Vision, setzte sich sogleich an den Schreibtisch und begann die Niederschrift des Gedichtes. Leider wurde er nach den ersten Zeilen gestört, und daher ist *Kubla Khan* nur als Fragment erhalten¹².

Coleridges Bericht ist typisch für die extrem irrationalistische Theorie der Entstehung von Lyrik. Man wird sie nicht ohne Skepsis entgegennehmen dürfen. Der eigentlich schöpferische Prozeß, so wird man einwenden, mag weitgehend im Dunkel des Unbewußten vor sich gehen — obwohl auch nur da zusammengehörige Gedanken und Worte zusammentreffen können, wo sich lange Zeit zuvor die einander zugeordneten und aufeinander ausgerichteten Elemente gerieben haben, so daß es schließlich nur noch eines Katalysators bedurfte, um sie zur harmonischen Einheit zusammenzufügen — der kritische Prozeß jedenfalls geht im Hellbewußten vor sich. Dazu gehört meist schon die Niederschrift des Gedichtes bzw. die Formulierung und Artikulation im Wort.

Die Manuskripte von lyrischen Gedichten, die bisher viel zu wenig bei der Interpretation von Lyrik herangezogen worden sind, künden vom Kampf des Dichters mit dem Wort, vom Ringen um den einzig richtigen Ausdruck. Beim Überarbeiten des Gedichtes sehen wir den Dichter auf der Queste in die Tiefen der eigenen

Seele, im Kampf mit einem Medium, das sich nur widerstrebend dem eigenen Mühen anbequemen will¹³. Viele Dichter stehen der Sprache mit Haßliebe gegenüber. Sie lieben sie, weil ihnen kein anderes Medium für ihre Gedichte zur Verfügung steht, sie hassen sie, weil sie fast immer als proteisch-wandelbares Hindernis dem unmittelbaren Ausdruck im Wege steht, weil die einzige Wahrheit, auf die Dichtung zielt, im Wort vielleicht gar nicht ausgedrückt werden kann. Roy Fuller sagt dazu: „Perhaps the object of art / Is this: the communication / Of that which cannot be told¹⁴.“

Auch von Dichtern werden wir häufig darauf aufmerksam gemacht, daß Lyrik nicht auf somnambulistische Weise entsteht. Zwar träumt der Dichter, aber er wacht dabei. Charles Lamb drückt das so aus:

... men, finding in the raptures of the higher poetry a condition of exaltation, to which they have no parallel in their own experience, besides the spurious resemblance of it in dreams and fevers, impute a state of dreaminess and fever to the poet. But the true poet dreams being awake. He is not possessed by his subject, but has dominion over it¹⁵.

Aber dennoch war derselbe Charles Lamb entsetzt und erschüttert, als man ihm in der Bibliothek des Cambridger Trinity College das Manuskript von Miltons *Lycidas* zeigte.

I wish they had thrown them in the Cam . . . How it staggered me to see the fine things in their ore! interlined, corrected! as if their words were mortal, alterable, displaceable at pleasure! as if they might have been otherwise, and just as good! as if inspiration were made up of parts, and these fluctuating, successive, indifferent¹⁶!

Gerade das aber behaupten manche Dichter. Als W. S. Graham um Stellungnahme zum Problem der Entstehung von Dichtung gebeten wurde, sagte er: „I build my poems with words as a house is built with bricks¹⁷.“ Die einzelnen Bausteine gehören zum geistigen Bestand, zum Besitz des Dichters. Bevor sie benutzt und eingeordnet werden, sind sie bereits mühselig erarbeitet worden; Poesie ist spontanes Überfließen mächtiger Gefühle, ja, aber nur im Sinne Wordsworths und mit dessen bedeutsamer Einschränkung:

Poems to which any value can be attached were never produced on any variety of subjects but by a man who, being possessed of more than usual organic sensibility, had also thought long and deeply¹⁸.

Die Inspiration kommt nur zu denen, die sich für sie bereitgemacht haben. Wenn wir von Housman hören, daß er, nach eben überstandener Krankheit im Garten lustwandelnd, aus dem Chaos Gedichte schuf, müssen wir daran denken, daß dieser Housman

gleichzeitig ein wohlbekannter Professor für klassische Philologie war und die gesamte europäische Literatur wie kaum ein anderer überschaute. Der improvisierende Housman dürfte selbst beim ‚spontanen‘ Dichten Horaz näher verwandt gewesen sein, als er selbst zugegeben hätte. Gerade die vollkommene, mühelos und selbstverständlich scheinende endgültige Formulierung kostet manchmal Mühe und Arbeit. Keats schrieb zunächst: „A thing of beauty is a constant joy . . .“ Erst nach mühseligem Suchen fand er die Formulierung, die den Funken überspringen läßt und die gleichzeitig dieses schöne Ding selbst ist: „A thing of beauty is a joy forever¹⁹“.

Unlösbar mit der Frage der Entstehung von Lyrik verknüpft ist die nach der Intention des Dichters, der Absicht oder der Aussage. Selbst in Deutschland, wo der sogenannte *New Criticism* noch nicht recht Boden fassen konnte, zeigt man sich gelegentlich irritiert über die Verwendung des Begriffes ‚Intention‘ in literaturwissenschaftlichem Kontext. Ursache dieser meist uneingestanden Empfindlichkeit ist die vielerorts doktrinär vertretene These der „intentional fallacy“ (der „intentionalen Täuschung“), die seit Wimsatts *Verbal Icon*²⁰ die Literaturkritik nicht nur in Amerika unterschwellig beeinflußt hat. Die bewußte Planung und die Genesis eines Gedichtes dürfen danach nicht mit dem Gedicht selbst verwechselt werden, ebenso wie es falsch ist, die vom Gedicht ausgelösten Affekte mit dem Gedicht zu identifizieren. Es muß zugegeben werden, daß die Äußerungen eines Autors über ein beabsichtigtes Werk nicht zur Richtschnur der Interpretation werden dürfen, denn es kommt darauf an, ob der Dichter seine Intention verwirklicht hat. Aber noch weniger sinnvoll ist der Verzicht auf jede Hilfe von außen. Es gibt keinen vernünftigen Grund, warum nicht biographische Daten zur Erklärung dunkler Stellen herangezogen werden sollten – vor allem wenn andere Hilfsmittel versagen. Welch gräßliches Verbrechen die Reue Manfreds bei Byron auslöst, ist aus dem Werk selbst nicht zu entnehmen. Soll man sich nun jeder Erklärung enthalten oder zur Biographie des Dichters greifen, aufgrund derer sich eine befriedigende Deutung anbietet? Yeats schreibt zu dem schwierigen Gedicht *The Death of a Hare*: „You can say that the poem means that the lover may, while loving, feel sympathy with his beloved’s dread of captivity²¹“. Sollen wir die Notiz Yeats’ beiseite legen und eine unabhängige eigene Deutung versuchen²²?

Wenn ein Gedicht wirklich wert ist, gelesen zu werden, dann darf und muß man jede Anstrengung auf sich nehmen, um zu verstehen, was der Dichter sagen – nicht nur, was er ausdrücken

wollte. Jedes Hilfsmittel, das uns über seine Intention aufklärt, muß uns dabei gleichermaßen willkommen sein. Sollten wir feststellen, daß das untersuchte Werk den ursprünglichen Absichten des Dichters nicht entspricht, haben wir damit eine wesentliche Erkenntnis über das Gedicht gewonnen. In der Regel werden wir zugeben müssen, daß wir aufgrund eigener Unkenntnis wesentliche Aussagen nicht richtig verstanden haben.

Wie ist das Unbehagen gegenüber der *intentional fallacy* zu erklären? Offenbar nicht zuletzt durch die Furcht, das kritische Spektrum könnte durch die Eingrenzung auf das bewußt Gewollte und Angestrebte ungebührlich eingeengt werden. Vor der eben erwähnten Notiz von W. B. Yeats zu *The Death of a Hare* heißt es: „If an author interprets a poem of his own he limits its suggestibility²³“. Assoziationsreichtum und Strahlungskraft sollen also nicht durch Verweis auf die Intention des Dichters überlagert werden oder gar unberücksichtigt bleiben. Der eigentliche Anlaß des Werkes könnte doch ein komplexer, unbewußter Impuls, keineswegs eine bewußte Intention sein. Natürlich hat man die eigentliche „Absicht“ des Dichters im Kunstwerk selbst zu suchen und nicht zunächst in der Biographie, denn das Gedicht ist die Absicht des Dichters²⁴. Aber selbst wenn die Intention ein außerästhetischer Gesichtspunkt ist und zur Literaturtheorie des Dichters oder zu seiner Psyche gehört, sind hin und wieder durch zusätzliche Berücksichtigung dieser Fragestellung wertvolle Aufschlüsse über literarische (d. h. ästhetische) Probleme zu erzielen.

Wenn bis vor kurzem — das Pendel scheint jetzt zurückzuschlagen — immer wieder immanente Textinterpretation gefordert wurde, so liegt das an der durchaus begrüßenswerten Neuorientierung der Literaturwissenschaft auf das Kunstwerk hin. Ebenso wie der Theaterkritiker nicht in erster Linie die Architektur des Theaters, die technischen Einrichtungen und die Garderobe der Zuschauer erörtern soll, sondern das Stück, so muß der Literaturwissenschaftler sich an seinen Text halten, über ihn wachen, jedes Wort abwägen, die Beziehungen der Wörter zueinander prüfen, Ausdruckswerte registrieren, Gefühls- und Gedankenschattierungen darlegen, kurz, die vielfachen Elemente einer komplexen Ganzheit, die der Autor in organisch-symbolischer Synthese vor Augen führt, analysieren²⁵.

Die Frage nach der Intention des Dichters mündet häufig in die allgemeinere Frage nach der Bedeutung des Gedichtes. Die Berechtigung dieser Frage wird aber heute weithin bestritten. Ein Gedicht, so hören wir, hat nicht in erster Linie etwas zu bedeuten,

sondern zu sein. Es ist eine in sich begründete und geschlossene Wesenseinheit ohne Bezug und Verweisung auf andere Seinsebenen und daher eine eigenständige Form des In-der-Welt-Seins. Daraus folgt die an den Kritiker gerichtete Forderung, das Verständnis des einzelnen Gedichtes aufgrund von Kriterien herbeizuführen, die dem Gedicht selbst entnommen sind. Dichtung darf niemals *in terms of something else* interpretiert werden.

Dieses Postulat der reinen, immanenten Literaturanalyse ist gemeinsames Merkmal des Konglomerats von kritischen Richtungen, die gemeinhin unter dem Begriff *New Criticism* zusammengefaßt werden²⁶. Die Absage an impressionistische Willkür und historische Relativierung führte zum *close reading* von Gedichten und damit zu einer Fülle von Interpretationen. Der Höhepunkt dieser wenn auch modischen, so doch nützlichen Geistesbeschäftigung ist noch nicht erreicht, und doch treten schon Kritiker auf den Plan, die der neuen Richtung müde geworden sind und ihre Fragwürdigkeit zu erweisen suchen. Der Haupteinwand gegenüber dem *New Criticism* richtet sich gegen die Vernachlässigung von Ideen zugunsten von Wörtern. Die Neukritiker betonen, daß der in Prosa nacherzählbare faktische Kern eines Gedichtes der am wenigsten interessante Teil sei, daß es vor allem auf das komplizierte Gefüge und Zusammenspiel der Wörter, nämlich das poetische Muster, ankomme²⁷. Ein Gedicht könne gleichzeitig Verschiedenes bedeuten, und überhaupt müsse die poetische Bedeutung als gänzlich eigenständig und ohne Beziehung zu irgendwelchem historischen Gehalt angesehen werden. Die Aufmerksamkeit wird damit auf die alogischen Elemente der Dichtung gelenkt, die Mehrdeutigkeit des poetischen Wortes im Kontext zum konstitutiven Element des Dichterischen schlechthin erhoben. Die der Lyrik angemessene Ausdrucksweise wäre damit das Paradoxon — dichterische Wahrheit könnte überhaupt nur paradox ausgedrückt werden²⁸.

Daraus ergibt sich, daß auch die Objektivität der sprachlichen Bedeutung in Frage gestellt wird. Wörter mögen im Alltagsgebrauch nach Inhalt und Umfang zu definieren sein, im literarischen Werk haben sie keine festlegbare Bedeutung mehr. Es ist also wahrscheinlich, daß der naive Leser durch die zu seinem Sprachschatz gehörigen Wörter eines Gedichtes in die Irre geführt wird: Er glaubt zu verstehen und steht nicht einmal im Vorraum des Tempels. Aber auch der gelehrte und empfindsame Kritiker hat keineswegs einen leichten Zugang zum poetischen Werk. Die Möglichkeiten der Musterbildung potenzieren sich mit jeder zusätzlich zu erörternden Verszeile. Dadurch wird die Ermittlung der

Aussage eines Gedichtes zum Spiel mit interpretatorischen Möglichkeiten²⁹.

Am Ende einer solchen Beschäftigung mit Dichtung steht also keineswegs die Betrachtung des reinen, autonomen Kunstwerks, sondern die subjektiv kombinierende und trennende Willkür des Interpreten. Wenn man sich fragt, wie es zu einer so verhängnisvollen Umkehrung der eigenen Ausgangsposition kommen könnte, so stellt man zunächst fest, daß die Neukritiker sich der Dichtung unter verschiedenen, stillschweigend vorausgesetzten Prämissen nähern. Eine davon ist die eher psychologisch als logisch orientierte Konzeption der Sprache, nach der die Einzelwörter eine Art organisches, fast bewußtes Leben im Zusammenhang der dichterischen Aussage führen. Sie knüpfen damit an Coleridge an, der die Imagination als höchste Fähigkeit des Menschen bezeichnete, dem Verstand deshalb hoch überlegen, weil sie schöpferische Funktionen ausübt: Sie schenkt der Welt etwas Neues, zuvor nicht Dagewesenes, schafft aber damit eine Wahrheit, die nicht allein mit dem Verstand untersucht werden kann. Die Imagination hat eine eigene Logik, und folglich gibt es auch eine eigene dichterische Sprache, die mit der des normalen Sterblichen nicht zu verwechseln ist: „a language within the language“. Sie ist nicht nur von Richards und seinen Nachfolgern postuliert worden, sondern auch von Dichtern wie Paul Valéry. Die Dichter „ont essayé de construire une poésie que jamais ne pût se réduire a l'expression d'une pensée, ni donc se traduire, sans périr, en autres termes³⁰“. Aber die am weitesten reichenden Folgerungen aus solcher Auffassung der Sprache hat man in Amerika gezogen. Während Valéry die typische Ausdrucksweise der Poesie in die Nähe der Musik rückt, wollen die Neukritiker ein exaktes Bezugssystem zum Nachweis der eigenständigen Struktur dichterischer Äußerungen schaffen.

Wiederum entstammt der benutzte Apparat aus nicht-literarischen Sphären. Insbesondere ist in diesem Zusammenhang die Entdeckung des Unterbewußten durch Freud zu nennen, durch die der Literaturwissenschaftler Zugang zu dem von der rationalistischen Philosophie vernachlässigten Teil der menschlichen Psyche erhielt³¹. Die Vorstellung des Unterbewußten und seiner steuernden und ausrichtenden Rolle führte zur Vergegenwärtigung neuer, bisher nicht zugänglicher Dimensionen der Wirklichkeit, in der Metapher und Symbol als Ausdrucksmittel ihren legitimen Platz haben. Das Symbol, so glaubte man nun, ist eine voranalytische und auch vor-bewußte Form des Vorstellens und Denkens. Im Kunstwerk bewußt verwendet, wandelt es sich zum Medium des Ausdrucks

der gesamten Wirklichkeit des Menschen, nicht nur der hellbewußten Sphäre, die auch das Alltagswort ausdrücken kann, sondern auch der unterbewußten. Bild und Symbol sind damit spezifische Medien der Poesie.

Die in den letzten Jahren am *New Criticism* laut gewordene Kritik verlangt vor allem eine genaue Untersuchung der Bedeutung eines Gedichtes. Danach zu fragen wäre noch vor wenigen Jahren als Sakrileg bezeichnet worden. Ein Gedicht mag auch etwas bedeuten, so hätte man dem Interpreten erklärt, und das ist sogar bei den meisten Gedichten der Fall; aber es ist nicht ratsam, diese Bedeutung näher darzulegen, man soll sie auf sich wirken lassen, sie passiv hinnehmen³². Housman ist davon überzeugt, daß der größte Teil der zu Herzen gehenden Lyrik aus Nonsens besteht. Er belegt das allerdings mit Beispielen, die selbst für den literarisch Ungebildeten einen guten Sinn ergeben. Henri Bremond und andere Verfechter der *poésie pure* sind davon überzeugt, daß die Bäuerin in den Cevennen die poetische Schönheit der lateinischen Psalmen durchaus erfahren könne, auch wenn sie kein Wort Latein versteht. Aber auch die der „reinen“ Poesie skeptisch gegenüberstehenden Kritiker sahen in der Bedeutung oft ein prosaisches und daher mit dem eigentlich Poetischen unverbundenes Gerüst.

Wenn heute wieder nach der Bedeutung eines Gedichtes gefragt werden darf, so liegt das an einer überall erkennbaren Rückkehr zum gesunden Menschenverstand als Werkzeug der Interpretation — trotz ständiger Verfeinerung der kritischen Untersuchungsmethoden und trotz ständig fortschreitender Differenzierung von Lehrmeinungen und Schulen. Der Grund dafür ist nicht zuletzt darin zu suchen, daß die führenden Literarkritiker auch gleichzeitig Universitätslehrer sind und immer wieder mit den Bedürfnissen und Beschränkungen ihrer Studenten konfrontiert werden. Besonders eindrucksvoll und folgenreich war das von I. A. Richards durchgeführte Experiment mit Cambridger Studenten. Mehrere Wochen wurden ihnen je vier kurze Gedichte ohne Angabe des Verfassers und des Titels zur möglichst vollständigen Interpretation vorgelegt. Über die zum guten Teil erschütternden Ergebnisse berichtet Richards in dem Buch *Practical Criticism*³³. Aus den Beispielen geht hervor, daß zahlreiche Interpreten klare Aussagen des Dichters nicht zu verstehen vermochten und daher zu grotesken Fehlurteilen gelangten.

Richards' Buch beweist, wie wichtig es ist, zunächst einmal festzustellen, worüber der Dichter spricht. Wer nicht einmal die Syntax der Aussage, die Zusammengehörigkeit und Abhängigkeit

der Sätze und die zäsurbildende Funktion der Satzzeichen durchschaut, kann nicht hoffen, das dichterische Werk zu verstehen. Die Frage: Wovon handelt das Gedicht? ist daher kein blasphemischer Einbruch in den heiligen Tempel der Dichtung, sondern erste Voraussetzung des Verständnisses. „Verstehst du auch, was du liest?“ so fragte R. A. Schröder seine Hörer und Leser 1947 anlässlich der Verleihung des Lessingpreises der Hansestadt Hamburg³⁴, und so sollte sich jeder fragen, der mit Lyrik zu tun hat. Wenn heute ein Lehrer seine Schüler Poesie (schriftlich) nacherzählen ließe, so würde man ihn für einen unverbesserlichen Banausen und Pedanten halten, und auch der Übersetzung von fremdsprachigen lyrischen Gedichten steht man mit Skepsis gegenüber. Dieses Mißtrauen ist z. T. berechtigt, da über der „Bedeutung“ eines Gedichtes zu oft die semantisch nicht faßbaren Gehalte vernachlässigt werden und Dichtung dadurch auf eine Stufe mit Prosa gestellt wird. Aber ein Kern übersetzbarer „Bedeutung“ ist zum Verständnis erforderlich³⁵. Des Dichters Herrschaft über unsere Gedanken, das wissen wir nicht zuletzt dank der praktischen Kritik von Richards, ist gleichzeitig das wichtigste Mittel seiner Herrschaft über unser Gefühl. Beides kann nicht voneinander getrennt werden. Dennoch halten manche Kritiker es für ein unabdingbares Merkmal der modernen Lyrik, daß sie auf rationale Strukturen verzichtet. Verließe sich der Dichter auf die analytische Fähigkeit des angesprochenen Lesers, so sagt Robert Graves, unterstützte er damit die der Poesie feindlichen Geistesgaben des Menschen und beschleunigte den Prozeß der Entfremdung von der Poesie. Wie wir heute wissen, war die Diagnose Graves' falsch. Die expressionistischen und surrealistischen Dichter haben den Leser der Lyrik entfremdet, die Poesie hat den alten und treuen Stamm von Freunden verloren und statt dessen ein fragwürdiges neues Publikum gewonnen. Philip Larkin, einer der profiliertesten Dichter der jüngeren Generation, stellt fest:

Poetry has lost its old audience, and gained a new one. . . . The cash customers of poetry, . . . who used to put down their money in the sure and certain hope of enjoyment as if at a theatre or concert hall, were quick to move elsewhere. Poetry was no longer a pleasure. They have been replaced by a humbler squad, whose aim is not pleasure but self-improvement, and who have uncritically accepted the contention that they cannot appreciate poetry without preliminary investment in the intellectual equipment which, by the merest chance, their tutor happens to have about him . . .³⁷

Larkin betont, daß alle Poesie die Aufgabe habe, Freude zu erwecken. Wenn die Lyrik das freudesuchende Publikum verliert,

dann hat sie den Interessentenkreis verloren, auf den es ankommt, den die Schar der bildungsbeflissenen Philister nicht ersetzen kann. Außerdem verarmt Dichtung, die den Verstand und den moralischen Sinn ausklammert; denn sie verzichtet auf wesentliche Gaben des Menschen und beschränkt damit die eigene Reichweite. Wenn ein Gedicht ohne oder gegen die poetische bzw. imaginative Vernunft zustande kommt, dann besteht es aus einer anarchischen Aneinanderreihung von Elementen, es fehlt ihm das Einheit stiftende Prinzip.

... the two dangers which threaten all pure poetry, all poetry whose meaning is deliberately concentrated within its images, are really one and the same danger. Whether the images are too strong for their context and, quarreling among themselves, tear it into shreds; or whether they are so purified of human associations that our common, earth-bound imagination cannot warm to them: in either case, the result is the same—a poem brilliant perhaps in the detail, piercing deep perhaps with its momentary intuitions, but unsatisfying in the round; an incomplete poem: a heap of broken images³⁷.

Das letzte Zitat gibt die einander entgegengesetzten Positionen der modernsten Lyrik und Lyrikinterpretation zu erkennen. Wir können sie mit a) Autonomisierung von Bild und Symbol und b) Betonung der diskursiven Darstellung kennzeichnen. Daß dem Bild in der lyrischen Dichtung eine besondere Bedeutung zukomme, ist keine Erfindung der Neuzeit. Schon Aristoteles sagte, wichtigste Vorbedingung für den Dichter sei die Beherrschung der Metaphorik. Aber erst im 20. Jahrhundert wurde das poetische Bild verabsolutiert und zum wesentlichen konstituierenden Element der Dichtung schlechthin erhoben. Alles, was nicht Bild ist, tritt als eine Art Ballast oder Hilfsgerüst hinzu, bedeutet Verwässerung und Vergrößerung für die schwachen menschlichen Sinne, die ein Gedicht aus reinen Bildern nicht ertragen könnten. Das Wort ‚Bild‘ selbst hat eine fast mystische Qualität angenommen, es steht teilweise synonym für Dichtung. Der englische Imagismus etwa, eine bedeutsame poetische Richtung der englischen Lyrik um 1920, ist gekennzeichnet durch ausschließliche Konzentration auf das dichterische Bild und durch Nähe zum behandelten Gegenstand, allerdings unter bewußtem Verzicht auf die größeren logischen Strukturen. Wyndham Lewis verkündete programmatisch: „I sabotage the sentence! With me is the naked word³⁸!“ Im Idealfall ist jede Einheit der dichterischen Sprache ein Bild, wie der Theoretiker der imagistischen Schule, T. E. Hulme, postulierte. Lyrik hat die einzige Aufgabe, Analogien aufzuzeigen. Den Grad der dichterischen

Potenz und Ehrlichkeit kann man an der Zahl der Bilder abmessen, die eine Art Anderwelt schaffen, dem „dome of many-coloured glass“ Shelleys vergleichbar³⁹. Solche Forderungen wirkten auf die Lyrik der Zeit und bestimmten ihren Charakter. Dylan Thomas stellt fest, daß er für ein Gedicht ein ganzes Heer von Bildern benötigt, weil das Zentrum des Gedichts ein solches Heer von Bildern ist („... a poem by myself needs a host of images because the centre is a host of images“)⁴⁰. Seine Nachfolger tolerieren das Bild nur noch als auslösenden Impuls, der sich anderen ähnlichen Impulsen anreihet oder sie gar auslöscht und dadurch eine dialektische Bewegung einleitet.

Nicht zuletzt ist T. S. Eliot für die Inflation der Bilder in der modernen Lyrik verantwortlich zu machen. Seine vielgepriesene und noch häufiger geschmähte Theorie des „objektiven Korrelates“ besagt, daß eine Emotion nur durch eine Reihe von Objekten, eine Situation oder eine Kette von Ereignissen ausgedrückt werden kann und daß diese äußerlichen Fakten ihrerseits eine entsprechende Emotion hervorrufen. Das Bild ist nach Eliot die dem Dichter angemessene Art der Perzeption und einziges adäquates Ausdrucksmittel seines besonderen Verhältnisses zur Welt. Das Gedicht muß Ergebnis eines einheitlichen Welterlebnisses sein, Gedanke und Gefühl sollen im dichterischen Bild konvergieren. Wo beide sich voneinander trennen und autonom werden, d. h. wo Gedanke und Gefühl nicht mehr ein gemeinsames Ziel ansteuern, spricht Eliot von der „dissociation of sensibility“. Eine solche Spaltung der dichterischen Sensibilität fand nach Eliot um 1650 in der englischen Dichtung statt⁴¹. Gedanken und Emotionen beherrschten in der Folgezeit eine je eigene Provinz im Musenreiche. Tennyson und Browning sind zwar auch Dichter, aber sie denken nur und fühlen ihre Gedanken nicht wie z. B. den Duft einer Rose. Wenn ein Dichter aber vollkommen für seine Aufgabe gerüstet ist, verschmilzt, fusioniert er ständig disparate Erlebnisse:

... the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter or the smell of cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes⁴².

Die wesentliche Substanz eines Gedichtes ist auch nach Eliot das Bild. Es öffnet dem Leser die Augen für Dinge, die er im Alltag nicht sehen kann, und erschließt damit einen neuen Erfahrungsbereich, der sich dem rational-logischen Denken versperrt. Der diskursive Zusammenhang spielt in einem Gedicht eine ganz unter-

bei einer kritischen Richtung, die als Motto „ambiguity“ gewählt hat. Es drängt sich ferner der Verdacht auf, daß es den Interpreten weniger um das bestimmte Kunstwerk geht als um die Selbstaussprache. Das Gedicht wird nur als Anknüpfungspunkt oder als Kristallisationskern des eigenen Ausdruckswunsches benutzt. Jedenfalls aber zeigen die Buch- und Kapitelüberschriften eine unziemliche Verachtung vor der Verallgemeinerung und eine ebenso ungehörige Tendenz zur Poetisierung des eigenen *opus*. Auch darin hat man ein Indiz für die unterbewußt angezielte Ersetzung der Literaturwissenschaft durch die Kunst der Interpretation zu sehen: Die Interpretation dient als Ersatzbefriedigung für den verhinderten Dichter.

Ähnlich unzureichende Ergebnisse hat die Symbolforschung des *New Criticism* gezeitigt. Wenn der Abbildcharakter der Dichtung radikal in Frage gestellt wird und damit jede Beziehung zur Wirklichkeit entfällt, wenn ein Kunstwerk völlig autonom ist und nichts anderes mehr als sich selbst bedeutet, worauf verweist ein Symbol dann noch? Was „symbolisiert“ es? Die Antwort einiger Kritiker lautet: Es steht für nichts anderes als sich selbst, es bezeichnet nichts außerhalb seiner selbst, es gibt keinen Unterschied zwischen Bild und Bedeutung. Wenn das Symbol aber nur noch Zeichen seiner selbst ist, erhebt sich die Frage, wie man es erkennen kann, wie der geistige Ausgawert aus dem sinnlichen Gegenstand oder dem Bild erschlossen werden kann. Wiederum werden wir darüber belehrt, daß ein Symbol nicht nur eine bestimmte und bestimmbarc Idee symbolisiert, sondern daß es verschiedenartige Suggestionen und Impulse aussendet. Derartige Strahlungen müssen aber erst aufgenommen und in ihrem Ausdruckswert verstanden werden. Folglich wird das Symbol erst zum Symbol, wenn wir anfangen zu interpretieren: „It becomes a symbol only when we start to interpret“⁴⁸.“ Damit sind der willkürlichen Deutung Tür und Tor geöffnet. Genügend Beispiele beweisen, daß man von einem solch immanenten Symbolbegriff aus nahezu alle denkbaren Vorstellungen in ein Werk projizieren kann, und die meisten dürften nicht einmal als „reports of possibility“ ihre Berechtigung haben, es sei denn, daß man unter diesen Möglichkeiten auch den unversiegbaren Reichtum des Kritikers an Hypothesen und Ideen subsumiere. Das Symbol hat Abbild- und Ausdrucksfunktion, es kann daher niemals autonom sein. Es verweist über sich selbst hinaus auf eine außerästhetische Realität, und allein aus dieser Verweisungsfunktion, d. h. aus dem Zeichencharakter, erwächst die geistige Spannung und Bedeutsamkeit des Symbols.

Die Atomisierung der Welt zum locker gefügten Bilderaggregat rief bald Unbehagen hervor. Cecil Day Lewis ist zwar wie seine ima-

geordnete Rolle. Seine Funktion wird übernommen von der assoziativen Bilderverknüpfung und Reihung, einer autonomen Bild-dialektik, wie sie von Dylan Thomas beschrieben und von Eliot im *Waste Land* praktiziert worden ist.

Parallel zum geballten Gebrauch des Bildes in der Dichtung hat sich der Begriff semantisch in die Breite entwickelt und dabei den ursprünglichen Rahmen von Begriffsinhalt und Form längst gesprengt. Seit Brooks, Warren und Heilman herrscht auf dem Gebiet der Bild- und Symbolforschung latente Unsicherheit, die sich nicht zuletzt auf die Definition der fraglichen Begriffe erstreckt⁴³. Was hat man etwa unter einem Bild zu verstehen? Im Glossar zu *Understanding Drama* findet sich die folgende Erläuterung:

Imagery: The use of images; the conveying of meaning through appeal to the various senses; communication by means of the *concrete* and the particular. Imagery includes direct and literal description; *figurative language* such as *similes*, which are comparisons using *as* or *like*, and metaphors, which identify the two things being compared, and symbols⁴⁴.

In anderem Zusammenhang sagt Brooks noch extremer:

Imagery: The representation of any sense experience. Imagery does not consist merely of ‚mental pictures‘, but may make an appeal to any of the senses⁴⁵.

Im ersten Zitat werden alle gegenständlich-sinnlichen Elemente des Werkes als „imagery“ bezeichnet, im zweiten die Darstellung jedes Sinneserlebnisses. Was der Dichter konkret beim Namen nennt, muß demnach als Bild angesehen werden: die duftende Blume, das rauschende Meer, das geschwungene Schwert. Damit entleert sich der Bedeutungsgehalt von *image*. Aber in demselben Maße, wie der Inhalt des Wortes sich verflüchtigt, vergrößert sich der Umfang, d. h. die Anwendungsmöglichkeit. Hinsichtlich der Ausbreitung der Bildinterpretation hat Weimann treffend einige typische Tendenzen der angelsächsischen Philologie dargelegt. Beizupflichten ist seiner Polemik gegen die enigmatischen metaphorischen Titel von philologischen Untersuchungen. *Arrows of Desire* z. B. sollte man einen Liebesroman nennen, nicht aber ein philologisch-wissenschaftliches Werk⁴⁶, und daß *The Fire and the Fountain* vom poetischen Schaffensvorgang handelt, dürfte selbst der Symbolforscher nicht sofort durchschauen⁴⁷. Aus solchen Beispielen wird klar, daß ein guter Teil der modernen Kritik nicht zum Verständnis von Dichtung beitragen will, sondern eher an einer Verrätselung und Verschlüsselung des zu erläuternden Werkes interessiert ist, vielleicht hin und wieder auch an der Provokation des Lesers. Das sollte eigentlich nicht verwundern

gistischen Vorgänger noch von der zentralen Bedeutung des Bildes für die Dichtkunst überzeugt, aber er behandelt es nicht mehr als einzelnen, herauslösbaren Faktor neben anderen technischen Mitteln und Werkzeugen. Das Bild ist ihm Lebensprinzip der Dichtung, „des Dichters wesentlichster Prüfstein und Ruhm“, aber nur dann, wenn es ein Objekt im Zusammenhang eines Erlebnisses neu schafft. Das Bild, die Metapher muß die Verwandtschaft, die Beziehung der Dinge und Wesen zueinander aufleuchten lassen. Das Universum stellt sich für Lewis als Organismus dar, in dem alle Menschen und Dinge aufeinander bezogen sind, „members one of another“. Daher muß das Bild eine partielle Schau des Ganzen bieten. „Every poetic image, . . . by clearly revealing a tiny portion of this body, suggests its infinite extension“⁴⁹.

Hinter den scheinbar technischen Ausführungen über die Natur der dichterischen Sprache verbirgt sich eine neue, wenn auch nicht originelle Auffassung vom Dichter und seiner Aufgabe. Während die Imagisten nur in den Einheiten isolierter Wörter und Bilder sprachen und darauf vertrauten, daß hin und wieder eines dieser Bilder die nachtdunkle Landschaft wie ein Blitz erhellen würde, besteht Lewis auf der altehrwürdigen Meinung vom Dichter als *vates* und Prophet, der im Unähnlichen das Ähnliche erkennt, der aber von einer Grundvoraussetzung ausgeht: daß der menschliche Geist natürlicherweise Ordnung in der ihn umgebenden Welt sucht und daß es diese Ordnung in der Welt tatsächlich gibt oder geben sollte. Der Dichter hat letztlich die Aufgabe, dieses Sinngefüge augenfällig zu machen, der Notwendigkeit des inneren Zusammenhangs der Welt im dichterischen Wort Ausdruck zu verleihen⁵⁰.

Auf dem Gebiet der Literaturtheorie und der praktischen Literaturkritik können wir deutliche Parallelen erkennen. Donald Davie z. B. lehnt Eliots Theorie des objektiven Korrelats ab, weil Sprache immer mit zahlreichen Mitteln arbeitet, vor allem aber mit dem orthodoxen Satzbau⁵¹. Der Verzicht auf jegliche Syntax, und damit auf die intelligiblen Strukturen und Zusammenhänge des bewußt arbeitenden Geistes, bedeutet gleichzeitig den Verzicht auf das Erbe der Kultur und Zivilisation, ein Mißtrauen gegenüber dem begrifflichen Denken⁵². Indem der Dichter das konzeptualistische Werkzeug beiseite legt und durch das imagistische ersetzt, begibt er sich eines bewährten, weltaufschließenden Mediums zugunsten eines nicht erprobten Behelfs. Davie verlangt, daß der Dichter wieder zum Erfahrungsbereich des Menschen zurückkehren solle. Wie C. D. Lewis betont er die Notwendigkeit und den Wert einer geistig erfäßbaren Ordnung in der Welt und versucht, die Dichtung wieder mit den

traditionellen Kommunikationsmitteln zu versöhnen. Der Dichter soll wieder als Mensch zu Menschen sprechen.

Ähnlich wird die imagistische Weltanschauung durch so bedeutsame Autoren wie Frank Kermode, C. B. Cox, A. E. Dyson und W. Nowotny angegriffen, widerlegt oder *ad absurdum* geführt. All diese Kritiker betonen den Aussagewert der logischen Strukturen: Große Dichtung besteht niemals nur aus Ketten wohlklingender Bilder, sondern bedient sich der diskursiven Sprache der Menschen, bewegt sich in Zeit und Raum, gehorcht den Gesetzen der Syntax.

Ebenso deutlich zeigt sich auf dem Gebiet der modernsten englischen Lyrik die Abwendung von den Imagisten und von Eliot. Der für die fünfziger Jahre typische und repräsentative *Movement*-Kreis⁵³, zu dem Kingsley Amis, Robert Conquest, Donald Davie, Philip Larkin, John Wain u. a. gehören, kehrt zur rationalen Struktur und zur diskursiven Sprache zurück. Conquest bezeichnet in seinem programmatischen Vorwort die Vernachlässigung des Intellektuellen und Konzeptionellen als schlimmsten Fehler der vorausgegangenen Lyrik. Die meisten dieser Dichter sind auch Kritiker, was nicht zuletzt aus den zahlreichen poetologischen Gedichten des Kreises hervorgeht.

1963 erschien *New Lines II*. Conquest hatte im ersten Band nicht vom *Movement* gesprochen. Im zweiten bestreitet er, daß die Gruppe jemals eine Art *movement*, Bewegung, hätte sein wollen. Der Kreis habe sich nur auf Grund gemeinsamer Auffassungen und Standpunkte zusammengefunden. Ihr Programm lautete: „(to) use neither howl nor cypher, but the language of men⁵⁴“. Damit wird kein Aktionsprogramm festgelegt und schon gar nicht über Kunstinhalte entschieden. In der Tat sind die in der ersten Anthologie versammelten Gedichte so verschiedenartig, daß Donald Davie ironisch von „Divergent Lines“⁵⁵ sprechen konnte. Aber dennoch zeichnet sich in den beiden Bänden eine Revolution ab. Auch für die Poetik gilt nach Donald Davie: „never a revolution / But has its mould⁵⁶“. Die *matrix* der *Movement*-Revolution ist die wirkliche Sprache der Menschen, „the language of men“. Dieser Kampf ruft stammt aus dem Vorwort zu den *Lyrical Ballads* von Wordsworth und leitete 1800 eine neue Epoche der englischen Literatur ein. Damals wandte sich die Forderung der „real language of men“ gegen die im Formalismus erstarrte *poetic diction*, im *Movement*-Kreis bedeutet sie Abwendung von der absichtlichen Verschlüsselung, der wortreichen, amorphen Geschwätzigkeit, der Vorliebe für das Perverse, von den diffusen Ideen und Bildern. Aber wie die meisten Revolutionen im angelsächsischen Bereich — darauf weist uns Conquest selbst hin — strebt sie keine neue

Konstitution an, sondern die Wiederherstellung der alten Rechte und Freiheiten. Es ist daher nicht notwendig, die Rückkehr zu den traditionellen Prinzipien der englischen Poesie zu proklamieren, sondern man sollte mit Conquest nur feststellen, daß sie niemals ganz aufgegeben wurden.

Alle in *New Lines* (I und II) vertretenen Dichter sind *poetae* im Sinne von ‚Macher‘. Sie verlangen für jedes Gedicht ein geistiges Rückgrat, eine allgemeinverständliche Sprache und eine rational durchschaubare Struktur. Daher sind ihre Werke eher intellektuell-reflexiv bestimmt als im eigentlichen Sinne „lyrisch“. Ebenso wie die Griechen des Goldenen Zeitalters und wie Aristoteles haben sie sich der *sophia* und der Logik verschrieben; aber dennoch behalten sie in Erinnerung, daß die Poesie Kind der Vereinigung von *animus* und *anima* ist⁵⁷. Auch *anima*, das Tiefen-Ich, die poetische Erkenntnis, das nicht mehr rational denkende Selbst, der Quellgrund der poetischen Inspiration, empfängt Tribut: Conquest stellt in dem Gedicht *Anthéor* fest:

But word and image, the whole outer song
Can only live as surface to the strong
Thrust of the poet's whole self and language into
Perfection of his knowledge and his life,
Which unintentioned still selects the detail
From sense and vision which may help it win to
Its own interpretation of
That hieroglyph⁵⁸.