

**DAS PERSPEKTIVERZEUGENDE MEDIUM
IN DER "CONFESSIONAL POETRY"
AM BEISPIEL VON
SYLVIA PLATH, ANNE SEXTON, ROBERT LOWELL UND JOHN BERRYMAN**

vorgelegt von

Jorge Steffen

Von der Fakultät I - Geisteswissenschaften
der Technischen Universität Berlin
zur Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie
-Dr. phil.-

genehmigte Dissertation

Vorsitzende: Prof. Dr. Monika Wienfort
Berichter: Prof. em. Dr. Kuno Schuhmann
Berichter: Prof. em. Dr. Manfred Pfister
Berichter: Prof. Dr. Peter Erdmann

Tag der wissenschaftlichen Aussprache: 18. Dezember 2008

Berlin 2009

D 83

Meinen Eltern,

in tiefster Liebe und großer Dankbarkeit.

Danksagung

Ich danke den Mitgliedern des Doktorandenkolloquiums für anregende Vorschläge, konstruktive Kritik und bewundernswerte Geduld. Insbesondere Frau Prof. Dr. Renate Brosch, die beflügelnd mit scharfer Weitsicht zur Findung terminologischer Prägungen beisteuerte.

Den Mitgliedern der Prüfungskommission: Frau Prof. Dr. Monika Wienfort, Herrn Prof. em. Dr. Kuno Schuhmann, Herrn Prof. em. Dr. Manfred Pfister, und Herrn Prof. Dr. Peter Erdmann sei hier mein Dank gesagt.

Ferner bin ich Frau Dr. Doris Schuhmann zu tiefstem Dank verpflichtet für Ihre beharrliche Unterstützung für Leib und Seele in diversen Etappen meiner Arbeit. Ebenso Frau Régine Provvedi.

Meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Kuno Schuhmann, gilt meine innigste Dankbarkeit nicht nur für fachliche Beratung, unermüdliche Geduld, und menschlichen Beistand, sondern und vor allem, weil er den Glauben an mich und an die Realisierung meiner Arbeit nie verlor.

EINLEITUNG ----- 6

KAPITEL 1 ZUR PROBLEMSTELLUNG ----- 19

Die Confessionals: Ein Überblick -----	19
Das Weltbild im Themenspektrum der Confessionals -----	41
Reaktionen der Literaturkritik -----	45
Die Benennung dieser Lyrik -----	49
Folgen dieser Bezeichnungen -----	51

KAPITEL 2 MITTELBARKEIT IN DER LYRIK: ----- 53

Eine theoretische Kategorie -----	53
Die Wiederentdeckung einer alten Kategorie: Ein kurzer Rückblick auf die Theorie der Lyrik -----	54
Wozu ein neuer Begriff? -----	57
Mittelbarkeit -----	59
Die künstliche Teilung der Einheit Gedicht zu wissenschaftlichen Zwecken -----	60
Biographismus: Pro und Kontra -----	63
Die Confessionals aus einer anderen Sicht -----	69
Subjektivität in der Definition von Lyrik -----	71
Subjektivität ohne Subjekt? -----	75
Mangel an einer umfassenden Theorie der Lyrik -----	80
Erscheinungsformen der Mittelbarkeit in der Lyrik -----	82
Darbietungsweisen im Gedicht -----	82
Mittelbarkeit in der interpretatorischen Praxis -----	91
Konfessionelles, autobiographisches Schreiben? -----	94
Ästhetische Distanz: die sprachliche Gemachtheit des Gedichts -----	98
Das Ich im Gedicht, der Erzähler im Roman -----	99
Der Gewinn dieser Verfahrensweise im Kontext herkömmlicher Methoden -----	103

KAPITEL 3 THEORETISCHER TEIL: ----- 106

Terminologie/Methode -----	106
Tiefenstruktur -----	108
Oberflächenstruktur -----	108
Mittelbarkeit -----	108
Perspektiverzeugendes Medium -----	110
Ausschlaggebende Kriterien bei der Findung des Namens -----	112
Was beinhaltet diese neue Prägung? -----	114
Sprachlich-formale Elemente -----	115
Inhaltlich-thematische Elemente -----	116
Sprachlich-formale Elemente -----	116
Titel -----	116
Syntaktische und tonale Disposition -----	116
Rhetorische Figuren -----	118
Tempus -----	118
Prosodie -----	120
Modalität der Darbietung -----	121
Inhaltlich-thematische Elemente -----	123
Genetik des perspektiverzeugenden Mediums -----	123
Innere Distanz -----	124
Prozess der Perspektivierung -----	126
Lücken im Text -----	128
Deiktika -----	130
Vorurteilsstruktur -----	130
Erscheinungsformen der Mittelbarkeit -----	133
Stufen der Mittelbarkeit -----	135
Der Begriff „Transponierung“ (F. K. Stanzel) -----	136

Paraphrase bzw. Zusammenfassung eines Gedichts -----	137
Vortragen eines Gedichts -----	138
Funktionen des perspektiverzeugenden Mediums-----	139
Relation Mensch/Universum im Spiegel der Literatur-----	140
Das perspektiverzeugende Medium als Flussbett -----	142

KAPITEL 4 UMSETZUNG DER THEORIE ----- 143

Einleitung zur Methode -----	143
Prototyp der Analyse -----	145
Sylvia Plaths „The Moon and the Yew Tree“ -----	145
Beweisführung über die Anwesenheit eines perspektiverzeugenden Mediums-----	146
Der Titel des Gedichts-----	151
Der Mond -----	152
Die Eibe -----	153
Auffächerung der sprachlich-formalen Elemente -----	154
Syntaktische und tonale Disposition-----	154
Rhetorische Figuren -----	156
Symbole und ihre Funktion-----	157
Die Stellung der Natur im Text am Beispiel des Mondes -----	158
Der Topos Friedhof, Graveyard Poetry (Thomas Gray)-----	160
Tempus: Erscheinungsform und Wirkung-----	161
Prosodie -----	162
Zum elegischen Ton -----	163
Die Modalität der Darbietung -----	163
Auffächerung der inhaltlich-thematischen Elemente -----	169
Genetik des perspektiverzeugenden Mediums-----	169
Die Deutung und Funktion des Christentums-----	170
Gotische Elemente -----	173
Innere Distanz -----	174
Der Prozess der Perspektivierung-----	175
Lücken im Text-----	177
Deiktika-----	178
Vorurteilsstruktur -----	180
Folgen für die Textdeutung-----	182
Analyse des Gedichts „Lady Lazarus“-----	184
Die Konstruktion der Figur Lady Lazarus-----	186
„Lady Lazarus“ und „The Moon and the Yew Tree“ im Vergleich -----	192
Transponierungsversuch (Stanzel)-----	197
Mittelbarkeitsgestaltung in Berrymans Werk -----	209
Analyse des Gedichts „Dream Song 165“-----	212
Analyse des Gedichts „Song 26“ -----	216
Mittelbarkeitsgestaltung in Lowells Werk-----	218
Analyse des Gedichts „Beyond the Alps“ -----	219
Analyse des Gedichts „My Last Afternoon with Uncle Devereux Winslow“ -----	227
Mittelbarkeitsgestaltung in Sextons Werk-----	234
Analyse des Gedichts „Moon Song, Woman Song“ -----	235
Analyse des Gedichts „Said the Poet to the Analyst“-----	241
Schlussfolgerung -----	247

LITERATURVERZEICHNIS ----- 250

EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit einem Phänomen, das in der hier vorgeschlagenen Form der Analyse der Beschaffenheit von Lyrik bisher keine eingehende Betrachtung gefunden hat und für das hier der Terminus perspektiverzeugendes Medium¹ vorgeschlagen wird. Zwar wurden viele der Begriffe bzw. der grundlegenden Gedanken zur Konzipierung des hier vorgelegten Modells von der Forschung bereits erkannt, in der Theorie der Lyrik auf vielerlei Weise diskutiert und nicht selten als Grundlage der interpretatorischen Praxis lyrischer Texte verwandt, so dass sie als Vorleistungen übernommen werden konnten. Insbesondere verdanke ich terminologische Entleihungen Franz K. Stanzels *Theorie des Erzählens*². Die gedankliche Konzeption erfolgte jedoch eigenständig³.

Die Rede ist von dem geschickten Umgang des Autors mit der Sprache bei der Gestaltung eines richtungweisenden Mediums, das im Gedicht als Wahrnehmungszentrum, Steuerungsprinzip und Darbietungsinstanz des darin behandelten Stoffes fungiert. Traditionell wird dieses Medium im Großen und Ganzen als lyrisches Ich⁴ bezeichnet. Seit einiger Zeit mehren sich aber die Zweifel, ob dieser Begriff tatsächlich dem Sachverhalt entspricht.

¹ Vorgreifend soll eine allgemeine sowie eine gesonderte Definition aus dem *Duden* des Begriffs Perspektive zusammen mit seiner etymologischen Provenienz dem Leser als Einstieg in die Problematik über die obligatorische Präsenz eines Agens, das sich beim Prozess des Wahrnehmens einstellt, dienen. Perspektiv, Perspektive aus dem lateinischen *perspicere*, d.h., durch etwas hindurchsehen. Perspektiv, das; -s, -e zu spätlat. Perspektivus, das aus mehreren ineinander schiebbaren Rohrteilen zusammengesetzte Fernrohr (*Duden* auf CD-ROM, PC Bibliothek). Insbesondere die Bedeutung des Begriffs das Perspektiv (Fernrohr) deckt sich in anschaulicher Weise mit dem hier gemeinten Phänomen. Denn sowohl der menschliche Geist im allgemeinen, als auch in unserem spezifischen Fall das perspektiverzeugende Medium in der Lyrik in seiner Eigenschaft als wertender Filter bei der Wahrnehmung, Verarbeitung und Wiedergabe der äußeren und inneren Wirklichkeit gleicht in gewisser Weise dem *etwas*, durch das hindurchgesehen wird, namentlich dem Agens, das fokussiert und bündelt.

² Termini wie etwa Mittelbarkeit, Reflektor-Modus, oder das Verständnis über den Grad der Anwesenheit eines Erzählers im Roman, den Stanzel in gradueller Abstufung anhand eines Spektrums versinnbildlicht, trugen in dieser Untersuchung dazubei, ein theoretisches Fundament zu implementieren, mit dessen Hilfe die Konstruktion eines für die Gattung Lyrik erschaffenen Mediums untersucht wird. Vergl. Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1979).

³ In jüngster Zeit sind jedoch Arbeiten erschienen, die in gewisser Weise die hier aufgestellten Thesen berühren, Arbeiten, die sich in einigen Fällen mit dem hier angestrebten Ziel sogar überschneiden. Das gilt für etwa die Studie von Eva Müller-Zettelmann *Lyrik und Metalyrik* (Heidelberg: Universitätsverlag Carl Winter, 2000), die Arbeit von Andrea Stendel *It is myself that I Remake* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2003) und den am 02. 12. 2004 zuletzt bearbeiteten und im Internet erschienenen Beitrag als PDF-Datei von Jörg Schönert „Empirischer Autor, Impliziter Autor und Lyrisches Ich (mit einem Nachtrag)“. Auch die Forschergruppe Narratologie der Universität Hamburg (Jörg Schönert, Peter Hühn und Wolf Schmid u.a.) bemüht sich, die neuesten Erkenntnisse der narratologischen Theorie auf die Gattung Lyrik zu übertragen. Peter Hühn und Jens Kiefer zum Beispiel publizierten 2005 *The Narratological Analysis of Lyric Poetry. Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century* (Berlin und New York: De Gruyter, 2005). Auf Gemeinsamkeiten, Unterschiede oder Einwände zwischen der hier vorgelegten Arbeit und den soeben erwähnten wird, wenn es der Klarheit dient, an entsprechender Stelle hingewiesen.

⁴ Eine ausführliche Besprechung über die Bedeutung dieses Terminus für Lyriktheorie und Interpretation bieten u.a. Dietmar Jaegle im Kapitel 2 seiner 1995 erschienen Dissertation „Zur Forschung oder Meta-Schicksale des lyrischen Ich“ (Jaegle *Das Subjekt im und als Gedicht* (Stuttgart: M & P, 1995a, S. 43-68), und Müller-Zettelmann im Abschnitt 2.2.1. ihrer im Jahre 2000 veröffentlichten Dissertation (*Lyrik und Metalyrik*) „Subjektivität als generisches Charakteristikum? - Personalität, Non-Medialität, Non-Narrativität und ‚naturalisation“ (2000, 24 ff).

Einen einleitenden Einblick in diese Debatte sollen folgende Beispiele verschaffen. Eva Müller-Zettelmann etwa versieht ihn mit kritischen Anmerkungen sowohl zu seiner Bedeutung als auch zur Praktikabilität seiner Anwendung. Trotzdem bleibt sie dabei, ihn als Obergriff aller erdenklichen Formen der Ichaussprache in lyrischen Texten zu verwenden (Müller-Zettelmann 2000, 110-11). Sie weist aber dennoch darauf hin, dass Walter Bernhart in seinem Aufsatz „Überlegungen zur Lyriktheorie in erzählerischer Sicht“ (1993) den Terminus *Leerdeixis* („abstrakte Aussage-Instanz“) von Spinner (1975, 17) übernimmt und gestützt darauf den Begriff in „Aussageinstanz“ und „Aussagesubstanz“ (Bernhart 368) unterteilt für ein der Lyrik innewohnendes maßregelndes Prinzip.

Bernharts Prägung ist insofern mit dem hier vom Verfasser gemünzten Begriff des perspektiverzeugenden Mediums verwandt, indem beide eine regulierende Funktion im lyrischen Gebilde innehaben. Die Bezeichnung perspektiverzeugendes Medium ist jedoch breiter angelegt, denn sie lässt sich nicht auf den Akt des „Aussagens“ allein reduzieren, sondern deckt die breite Palette von Ausdrucks- und Darbietungsformen (man denke etwa an die Widerspiegelung der Wirklichkeit im Bewusstsein), die im Gedicht vorkommt ab. Darunter beispielsweise: die Darstellung von Gefühlen, Gedanken, die Deskription von Landschaften, das Nachdenken über etwas etc., Formen, die sich nicht immer unter dem, was *Aussagen* im strengeren Sinne bedeutet, subsumieren lassen. So umfasst der Terminus das im Gedicht Präsentierte ungeachtet der Art und Weise.

Die 98 Jahre alte Geschichte des umstrittenen Terminus *das lyrische Ich* (Margarete Susman 1910) ließ Dietmar Jaegle 1995 in *Geschichte der deutschen Lyrik in Beispielen*⁵ mit der Feststellung ausklingen, dass es sich in zeitgenössischen Gedichtinterpretationen eingebürgert habe, den Begriff „meist wertneutral“ zu verwenden - eine in zweifacher Hinsicht fragliche Feststellung. Denn erstens: damit ein Befund im Lichte der Begriffsbildung den Status von Begriff erwerben kann, muss er - dessen Beschaffenheit entsprechend - mit einer dem darin erkannten Phänomen kongruenten Wertigkeit versehen sein, einer Valenz, anhand derer der Begriff sich unmissverständlich identifizieren und funktional konkret einsetzen lässt, soll der Begriff pragmatische Anwendung haben⁶. Daraus folgert: Wenn das lyrische Ich⁷ jedwede Erscheinungsform der Ich-Aussprache im poetischen Text designiere, wäre der Begriff nichts anderes als ein Pleonasmus und infolgedessen sowohl theoretisch wie auch praktisch nutzlos. Zweitens: Da dem Begriff, zutreffend oder nicht, in seiner Entwicklungsgeschichte eine Reihe von untereinander abweichenden Aspekten zugeschrieben worden sind, und die hieraus resultierenden Erträge sich in der Literaturwissenschaft nachhaltig eingepreßt haben, kann man schwerlich davon ausgehen, der Begriff bzw. dessen Anwendung sei *wertneutral*. Das lyrische Ich ist in der Literaturwissenschaft ein besetzter Begriff, und seine Anwendung (in der Lyriktheorie und Lyrikinterpretation)

⁵ Dietmar Jaegle, *Geschichte der deutschen Lyrik in Beispielen. Klassiker auf CD-ROM*. 3 CDs. Reclam, 1995b.

⁶ Bezüglich der Wertfreiheit von Wissen sagt Terry Eagleton in seiner *Einführung in die Literaturtheorie*. „Interessen sind konstitutiv für unser Wissen und sind nicht einfach Vorurteile, die es gefährden. Der Anspruch, dass Wissen ‚wertfrei‘ sein soll, ist selbst schon ein Werturteil.“ (Eagleton 1997, S. 15). Zit. nach Ulf Abraham und Matthis Kesper. (Hg.), *Literaturdidaktik Deutsch. Eine Einführung*, 2., durchgesehene Auflage, Grundlagen der Germanistik 42 (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2006), 27.

⁷ Zur Ergänzung dieses Feldes wurde dem Begriff des lyrischen Ich das lyrische Du hinzugefügt. So befassen sich Fritz Lockemann, „Gedanken über das lyrische Du“, in: *Volk, Sprache und Dichtung* (Gießen, 1960, 79-106) und Gudrun Grabher *Das lyrische Du. Du-Vergessenheit und Möglichkeiten der Du-Bestimmung in der amerikanischen Dichtung* (Heidelberg, 1989) mit der Erarbeitung dieser ergänzenden poetologischen Kategorie.

findet unter dem Einfluss seines im Laufe der Zeit erwirkten Bedeutungsgehalts statt. Streng genommen, so lehrt uns die Sprachforschung, gibt es im Medium Sprache kein Wort, das sich weder isoliert noch im Kontext als „wertneutral“ einstufen ließe. Denn das isolierte Wort drückt schon für sich genommen immer eine Wertung aus, man denke an eindeutige Beispiele wie *pejorativ*, *Geizhals* usw., aber auch das scheinbar wertfreie Unterscheidungskriterium zwischen etwa *Baum* und *Strauch* stellt eine Wertung in Hinblick auf Beschaffenheit und Zugehörigkeit der hiermit bezeichneten Gegenstände dar. Betrachtet man den Sachverhalt vor dem Hintergrund des Kommunikationsaktes, so wird der Gebrauch vermeintlicher Wertneutralität in der Sprache um eine Dimension klarer. Denn ein Sprecher wird immer das Wort bewusst oder unbewusst mit einer dem angestrebten Sinn seiner Mitteilung dienenden Wertigkeit versehen. Oder anders betrachtet: Kann die vom Sender bewusst angestrebte Wertfreiheit als solche vom Empfänger angenommen werden, wenn der Bedeutungsgehalt schon festgelegt ist? Entgegengesetzt zu Jaegles Vorschlag plädiert Jörg Schönert in seinem Artikel „Empirischer Autor, Impliziter Autor und Lyrisches Ich (mit einem Nachtrag)“ für einen definitiven Verzicht⁸). Eine Haltung, die diese Arbeit nicht teilt, und die an angegebener Stelle erläutert wird.

Die oben skizzierte Kontroverse unterstützt die hier von mir vorgelegten Betrachtungsweisen über diesen Sachverhalt sowie die Daseinsberechtigung meiner Thesen.

Aufgabe des perspektiverzeugenden Mediums ist es, sowohl eine der unzähligen Formen der Perspektive bzw. des Perspektivengeflechtes, als auch eine der unzähligen Versionen von Wirklichkeit bzw. ein vielgliedriges Gebilde von gleichzeitig existierenden Wirklichkeiten exklusiv für jedes Gedicht literarisch zu erzeugen. So wird dieses Medium im Text zur Instanz der Vermittlung⁹.

Es muss, wenn nicht unbedingt im Sinne der *descriptio personae* (Plett 1989, 51) mit deutlich kennzeichnender Körperlichkeit (Physiognomie) in der Form einer plastisch in Erscheinung tretenden Figur (Alter, Aussehen, Geschlecht, Beruf, Konfession, Hautfarbe o. ä.), doch mindestens mit den allernötigsten geistigen Fähigkeiten der Perzeption, der Kognition sowie der Kombinatorik versehen sein, um eine durch seinen eigenen Filter destillierte Sicht der Dinge im Sinne von Ethos/Glaubwürdigkeit/Plausibilität (Plett 1989, 5) kundgeben zu können. Daher seine innewohnende Fähigkeit, Sichtweisen zu bewirken, woraus sich eine dem Text entsprechende ‚Wirklichkeit‘ ergibt. Mit Perspektive ist hier im Großen und Ganzen eine Position gemeint, aus welcher ein einzigartiger Zugang zur Welt hervorgebracht wird; Wirklichkeit bezeichnet wiederum das im Gedicht dargestellte Seiende des darin behandelten Stoffes¹⁰. Der kunstgemäßen Sprachverwirklichung dieses

⁸ Jörg Schönert 2004: 5, 6 ff. Zit. auf der Website der Forschergruppe Narratologie der Universität Hamburg: <http://www.Narrport.uni-hamburg.de>Texte>.

⁹ Der aus der Erzähltheorie stammende Begriff der Vermittlung war in Bezug auf die Lyrik lange kontrovers. Studien neueren Datums bestätigen jedoch einen drastischen Auffassungswandel. Vergl. hierzu Müller-Zettelmann *Lyrik und Metalyrik*, sowie Walter Bernharts „Überlegungen zur Lyriktheorie“ (1993).

¹⁰ In seinem 2004 ins Internet gestellten Artikel „Erzählperspektive“ (<http://www.icn.uni-hamburg.de>) definiert Wolf Schmid den Begriff ‚Perspektive‘ im narratologischen Sinne als „das an einen Standpunkt gebundene, von inneren und äußeren Faktoren gebildete Gefüge von Bedingungen für das Erfassen und Wiedergabe eines Geschehens“ (Schmid 14). Diese Definition entspricht der Auffassung, die hier vertreten wird. Perspektive und Wirklichkeit werden in einer der hier vorgelegten Untersuchung entsprechenden Bedeutung verstanden. Dies wird im Verlauf dieser Studie deutlich zu machen versucht. Es soll jedoch in aller Klarheit gesagt werden, dass die Komplexität dieser beiden Termini dem Verfasser durchaus bewusst ist; sie werden weder in philosophischer, psychologischer, sozialer oder sonstiger Tragweite

Sachverhalts liegt, so meine These, eine sorgfältige Selektion von Formmitteln und deren strategische Organisation zugrunde, also ein komplexes Feld, das hier als die Gestaltung von Mittelbarkeit bezeichnet wird und dessen Erörterung sich die nachfolgende Untersuchung mit Hilfe eines dafür entwickelten Modells am Beispiel von vier der sogenannten *Confessional Poets* annimmt¹¹.

Die vielfältigen Erscheinungsformen der Mittelbarkeit (Formen anhand derer sich phänotypisch der Terminus Mittelbarkeit selbst am klarsten und konkretesten definiert) in den hier behandelten Gedichten werden, ohne sie zunächst detailliert voneinander zu differenzieren, unter dem hierfür geprägten Oberbegriff des perspektiverzeugenden Mediums erfasst; ein Konstrukt, das aber, im abschließenden Kapitel der Arbeit zur Illustration unserer Arbeitsthese anhand von Beispielen weiterhin spezifiziert und terminologisch näher umrissen wird. Somit wird der Gefahr ausgewichen, der Terminus könnte in einen Pleonasmus ausarten. So werden je nach eigentümlicher Beschaffenheit die Grundaussprägungen der Mittelbarkeit in der Lyrik, ihre Verwandtschaft untereinander bewahrend, verständlich gemacht. Auf diese Weise wird das im Gedicht mit Hilfe von Perspektive kunstvoll Geformte der theoretischen Systematisierung verfügbar gemacht und die bis zum heutigen Tag oft verwirrungsstiftende Subsumierung dieses Phänomens unter den ausschließlichen und nahezu allumfassenden Begriff des lyrischen Ichs vermieden¹².

Das zunächst theoretisch dargelegte und anschließend anhand von Beispielen an der Praxis demonstrierte Modell versteht sich als eines der Hilfsmittel, mit denen die kunstvolle sprachliche Disposition poetischer Gebilde im Blick auf die Gestaltung von Perspektive¹³

erörtert. Eine derartige Auseinandersetzung würde verständlicherweise den Rahmen der Studie sprengen. Einige dieser Aspekte werden im Laufe der hier angeführten Argumentation, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, erwähnt und gestreift. Insofern stellt ihr Schwerpunkt die technische Erstellung sowohl der Perspektive als auch der Wirklichkeit innerhalb des Textes dar. Mit technischer Erstellung ist die Handhabung des Mediums Sprache bei der Umsetzung dieser beiden Sachverhalte gemeint.

¹¹ Sowohl in der Theorie über Lyrik als auch in der interpretatorischen Praxis von Gedichten bedient man sich, wenn von diesem Phänomen die Rede ist, des ausschließlichen Terminus des lyrischen Ich. Ein Begriff, der, so will diese Studie nachweisen, nicht in der Lage ist, die Fülle aller Erscheinungsformen der Mittelbarkeit sowie deren spezifischen Funktionen im lyrischen Text differenziert zu erfassen. Müller-Zettelmann in *Lyrik und Metalyrik* erhebt das „lyrische Ich [zum] Obergriff alle[r] gedichtinternen fiktionalen Figuren“ (110-111). Bei der Abgrenzung des Terminus Vermittlung bzw. Mittelbarkeit entscheidet sie sich für eine engere Definition von Vermittlung und begründet ihren Entschluss mit dem Argument der Notwendigkeit der Präsenz einer „Fiktivenvermittlungsfigur“ im Text (vgl. *Lyrik und Metalyrik* S. 30-31 und 69, Fußnote 11). Hierin zeichnen sich signifikante Unterschiede zwischen ihrer und der hier vertretenen Meinung ab. In der hier vertretenen Auffassung nämlich trifft der Terminus ausnahmslos auf alle Texte zu. Ferner um einen Pleonasmus zu vermeiden wird er in seiner Komposition weiterhin analysiert und untergliedert. Im Hinblick auf die „bodenständige“ - d.h. konkrete vs. abstrakte - Sprachweise (siehe *Lyrik und Metalyrik* S. 118), die sie, um Aspekte der Lyrik wie Subjektivität, das Lyrische etc. zu untersuchen verwendet, stellt sich hier andererseits eine Gemeinsamkeit ein.

¹² Jörg Schönert von der Forschergruppe Narratologie der Universität Hamburg vertritt in seinem ins Internet gestellten Artikel „Empirische Autor, Implizite Autor und Lyrisches Ich (mit einem Nachtrag)“ die bisher radikalste Position und schlägt vor, gänzlich auf den Begriff zu verzichten (Schönert PDF-Datei insbes. S. 5, auf der Website: <http://www.narrport.uni-hamburg.de>). Vergleiche auch Andreas Höfele, der sich 1985 in seinem Artikel „Rollen-Ich und Lyrisches Ich“ mit der inhaltlichen Abgrenzung und praktischen Illustration anhand von Beispielen aus der englischen Lyrik dreier problematischer Begriffe: des lyrischen Ichs, des *dramatic monologue* und des Rollen-Ichs ausführlich befasste.

¹³ Im Gegensatz zum herkömmlichen Konsens der Lyriktheorie kann das Gedicht in seiner Kürze den Leser mit einem perspektiverzeugenden Medium konfrontieren, das sich nicht strikt an die Gesetze einer monolinen Perspektivkonstruktion hält. Denn es kann aus einer Anzahl von wechselnden Perspektiven bestehen, die das Medium als gespalten erscheinen lässt. So finden wir in einem Text, in dem es nur ein perspektiverzeugendes Medium gibt, ein

und die Darstellung von Wirklichkeit textimmanent und mit Hilfe von literaturwissenschaftlichen Kategorien teilweise auf linguistischer sowie wirkungsästhetischer Basis ergründet wird. Dies bezieht sich vor allem auf die autorseitige Handhabung des Sprachmaterials, mit deren Hilfe Effekte wie Spannung, Dramatik, Pathos, leserseitige Zustimmung bzw. Ablehnung, Ironie, Brüskierung, Provokation, Performanz im Sinne von Inszenierung von Gefühlen, emotionale Intensität, Weltanschauung etc.– also all jene Reaktionen, die nur mit Hilfe des Wertesystems eines menschlichen Bewusstseins erzeugt werden können - sprachtechnisch im Gedicht realisiert werden. So beinhaltet diese Handhabung zwei mit einander korrelierende Aspekte, die im Dienste einer Funktion stehen. Dieser Sachverhalt wird hier mit Hilfe einer Formulierung von Iser, die er jedoch in einem anderen Zusammenhang für seine Rezeptionsästhetik münzte, zum Ausdruck gebracht: „Der verbale Aspekt steuert die Reaktion und verhindert die Beliebigkeit; der affektive Aspekt ist die Erfüllung dessen, was in der Sprache des Textes vorstrukturiert [ist]“ (Iser 1976, 40). Es ist dann dieser einladende bereits im Werk verankerte Spielraum, der den Leser zu einem „gesteuerten“ Schaffen - im Sinne von Texterschließung und Textdeutung - anregt.

Das Modell erhebt bei der Durchdringung des vielschichtigen poetischen Textes keinerlei Anspruch auf Vorrang gegenüber anderen Verfahrensweisen oder auf Totalität bei der Erfassung der zahlreichen Textebenen und seiner Wirkung auf den Leser. Ausgangspunkt für Entwurf und Konsolidierung des vorliegenden Systems ist in summa der häufig konstatierte Mangel an einem theoretischen Grundbestand, der für die Interpretation sowohl eine zuverlässige, gut dokumentierte und praxisbezogene Begrifflichkeit als auch nützliche methodische und strategische Hinweise für das Interpretieren von Gedichten im Hinblick auf die Gestaltung von Mittelbarkeit zur Verfügung stellt.¹⁴

In der Tat ist das Gedicht im Laufe seiner Geschichte auf Beschaffenheit und Funktion vieler seiner konstituierenden Aspekte hin (wie Verslehre, Strophenbau, traditionelle und moderne Dichtung¹⁵ oder gar einzelne Gedichtformen etc.) vielfach untersucht worden, doch der Forschung mangelt es an Studien, die sich auf einer übergeordneten Ebene theoretisch wie praktisch mit der Komplexität der Gattung als Ganzes unter einem global verbindenden Aspekt auseinandersetzen¹⁶. Außer Zweifel steht, dass bei einer wissen-

Perspektivengeflecht, das den im Text dargestellten Stoff aus alternierend wechselnden Perspektiven präsentiert, etwa mal aus der Ich-, mal aus der Er-Sicht usw. Auf dieses Phänomen wird im vierten Kapitel näher eingegangen und mit Beispielen anhand von John Berrymans Gedichten illustriert.

¹⁴ Peter Hühn verweist in *The Narratological Analysis of Lyric Poetry* in diesem Zusammenhang auf Warning (1997), Müller-Zetzelmann (2000), und Jörg Schönert (2004) Hühn (2005: 2, Fußnote 2).

¹⁵ In *Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textanalyse. Einführung Epik und Lyrik*, 2., überarbeitete Aufl. UTB 127 (Bern und Stuttgart: Paul Haupt Verlag, 1990) unterscheidet Mario Andreotti aufgrund struktureller Merkmale sowie u.a. der Handhabung rhetorischer Mittel wie etwa des Symbols, der Chiffre oder gar der Kategorie des lyrischen Ichs, zwischen traditioneller Lyrik am Beispiel von etwa Goethes „Erlkönig“, in der das Schicksal als Übermacht eine entscheidende Rolle spielt und der nicht-traditionellen Lyrik am Beispiel von etwa von Kurt Schwitters „Anna Blume“.

¹⁶ Für einen detaillierten Bericht siehe S. 80. Zu den Untersuchungen, die sich global mit mehreren Aspekten des Gedichts in einer Abhandlung befassen, zählen insbesondere jene Texte, die die Kunst der Interpretation von Lyrik zum Lehrinhalt haben. Arbeitstexte, die sich als angewandte Theorie verstehen. Es sei in diesem Zusammenhang auf Horst J. Franks, *Wie interpretiere ich ein Gedicht? Eine methodische Einleitung* (Tübingen: Francke, 1991) hingewiesen, ein Werk, dem diese Studie viele Anregungen verdankt, vor allem in bezug auf die Gestaltung von Perspektive (n) im Gedicht, ein handlicher Arbeitstext, welcher sich wegen seiner Übersichtlichkeit als zuverlässiges, einführendes Instrument in dieses vielschichtige Feld auszeichnet. Eine der neuesten Erscheinungen auf diesem Gebiet ist die vorher erwähnte Untersuchung von Müller-Zetzelmann. Müller-Zetzelmann beklagt die „eklatante Unterdefiniertheit des lyrischen

schaftlichen Gedichtinterpretation folgende Gesichtspunkte Berücksichtigung finden müssen: Autor, Zeit und Raum (Genese des Textes), Genre (Sonett, Ballade usw.), Thematik, Metrik, Wortwahl, Syntax, Klang, Metaphorik, Aufbau, Perspektive. Die Untersuchung der Gestaltung von Mittelbarkeit in der Lyrik bietet in der hier vorgeschlagenen Form - wie vorher erwähnt - einen systematisch sachbezogenen Weg, ihre unterschiedlichen Erscheinungsformen zunächst einmal unter dem Oberbegriff des perspektiverzeugenden Mediums zu sammeln, um sie dann in einem zweiten Schritt, in ihrer real erscheinenden Form, d.h. wie sie sich dem Leser auf dem Blatt manifestiert, zu ergründen. Dies verhilft einerseits zu einem genaueren Einblick in die Materie, einem Einblick, der andererseits zu einer klarausdifferenzierten typologischen Klassifikation führen könnte bzw. zu einer überschaubaren Anordnung. Die Untersuchung eines Gedichts aus dieser Warte zieht das Geflecht von Zusammenhängen in Erwägung, in das Perspektive und Wirklichkeit im Text eingebettet sind. Das entworfene Modell ist insbesondere an der formvollendeten Konstruktion des Textes in ihrem sprachlich-formalen und inhaltlich-thematischen Umfang interessiert und versteht sich deshalb als ein ergänzender Beitrag zu einer analytischen Zerlegung seiner Zusammensetzung sowie zu einer präziseren Identifikation der poetischen Artikulationsfähigkeit des Lyrikers. Es soll ein Instrument mehr sein, welches dazu beiträgt, den Text in seiner ästhetischen Realisation mit Hilfe von Kategorien zu betrachten, die über den Einzelfall sowohl des Kritikers als auch des Gedichts hinaus Geltung haben. Das soll aber nicht heißen, dass es sich hier um eine Herangehensweise handelt, die sich exklusiv mit dem ästhetischen Gehalt der Texte befasst und deshalb in einen reinen Ästhetizismus mündet. Die hier vorgeschlagene Fokussierung bildet den zentralen Gravitationspunkt, in dem all die gedichtbildenden Komponenten sowie solche Faktoren wie Entstehungspunkt, gesellschaftliche und kulturelle Bedingungen, Tektonik (normkonform bzw. normabweichend), literarische Tradition bzw. Gattungsverwandtschaft, Wirkung auf den Leser etc., Größen, die dem Gedicht Leben einhauchen, konvergieren.

Die Systematisierung des Phänomens Mittelbarkeit in der Lyrik sucht die strategische Bedeutung - und somit die Existenz - des perspektiverzeugenden Mediums im Gedicht durch die Analyse der Art und Weise, in der Perspektive und Wirklichkeit im jeweiligen Text ausgestaltet werden, als integratives Konstruktionsglied des lyrischen Gebildes nachzuweisen sowie seine Beschaffenheit und Funktion binnentextuell zu erläutern. Indem der Lyrikleser für eine vertiefte Auseinandersetzung mit der Kategorie der Mittelbarkeit sensibilisiert wird, erhofft sich diese Arbeit, einen weiteren Beitrag zur Lyrikforschung zu leisten. Darüber hinaus soll dieses Modell, - welches sich mit einem stets im Wandel befindlichen Phänomen befasst und daher dem Untersuchungsgegenstand stets neu angepasst werden muss -, sowohl dem Literaturkritiker als auch dem praktizierenden Lyriker die Möglichkeit öffnen, über noch nicht existierende Formen von Mittelbarkeit im Gedicht nachzudenken. So können experimentell bei der Produktion neuer Gedichte mit Hilfe des vorliegenden

Genres (vgl. S. 2) und erwähnt als Illustration Thomas Eichers und Volker Wiemanns 1997 herausgegebenes *Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft*, um die darin postulierten Kriterien, was Lyrik ist, als nicht ausreichend zu bezeichnen. Vergl. hierzu auch Hühn (2005), S. 3. Insbesondere ist für unseren Zusammenhang Müller-Zettelmanns Hinweis auf den vermeintlichen Mangel an Narrativität in der Lyrik von größter Relevanz (Müller-Zettelmann *Lyrik und Metalyrik* 2000, 2). Ein lang ersehntes Desiderat der Lyriktheorie: die Zerlegung und terminologische Näherbestimmung des kontrovers besprochenen Begriffs Subjektivität im Gedicht ist ein Schritt in die richtige Richtung, den Müller-Zettelmann gegangen ist.

Grundstocks neue Formmittel sowie bis jetzt noch unerprobte Strukturen und Techniken angewandt und auf ihre Tauglichkeit hin überprüft werden.

Die *Confessional Poetry* bietet zur Illustration des konzipierten Modells einen exemplarischen Demonstrationskorpus. Bereits die in hohem Grad ichbezogene Art und Weise, in der diese Dichter dem Stoff ihrer Lyrik Gestalt verliehen, gab in der Forschung Anlass zu zahlreichen Interpretationen, die, aus heutiger Sicht, sich als Fehldeutungen entlarven. Denn die seitens der Literaturkritik geprägten Formeln, die diese damals noch neue Schreibweise zu bezeichnen suchten, bezogen sich mit Vorliebe auf den ichhaften Duktus, in dem diese Texte abgefasst sind. Er vernüpft ohne Zweifel Autobiographisches und Gedicht eng miteinander, doch er lässt sich aber aus heutiger Sicht ohne viel Mühe als poetologische Strategie erkennen. Im Lichte von T. S. Eliots nicht selten kontrovers diskutierten und auf unterschiedliche Art und Weise ausgelegte Theorie des „objective correlative“, welche jahrelang für die Lyrik der Moderne als Leitfaden galt, postierten sich aus der Sicht einiger Literaturkritiker die Texte des konfessionalistischen Modus, wie es im Kapitel 1 gezeigt wird, wesentlich als Vermittler echter autobiographischer Begebenheiten des jeweiligen Autors und weniger als Reaktion auf fest etablierte poetologische Ansichten. Diese irreführende Sichtweise kann auch nicht mit Hilfe von Äußerungen der *Confessionals*, wie folgender Kommentar John Berrymans zeigt, restlos geklärt werden. Hier suchte der Autor, sich gegen die Gleichsetzung seiner empirischen Person mit dem Protagonisten seiner *[The] Dream Songs*¹⁷ zur Wehr zu setzen: „Ah—it’s personality, it’s Henry... The reason I call it one poem is the result of my strong disagreement with Eliot’s line—the impersonality of the poetry... I’m very much against that; it seems to me on the contrary that poetry comes out of personality“¹⁸. Diese Lyrikergeneration schien mit zunehmender Dringlichkeit einen lastenden Mangel an Spielraum und Flexibilität bei der Gestaltung von Perspektive und Wirklichkeit gespürt zu haben - insbesondere hinsichtlich der Konstruktion von Ich-Diskursen. Häufig wurde und wird die Ich-Konstruktion in der *Confessional Poetry*, ob in der 1. Pers. Sing. oder als Rollenfigur, unkritisch mit deren Autoren vermengt. Diese Fehldeutung blieb bzw. bleibt - so eine meiner Thesen - nicht ohne Folgen für das Verstehen des Textes.

Einleitend soll uns hier eins von den zahlreichen Beispielen Einblick in die Frühphase der Rezeption der *Confessionals* gewähren. Im Laufe dieser Rezeptionsphase konsolidierte sich eine komplexe Allianz zwischen dem Adjektiv *confessional*, dem von vielen Kritikern als für echt geglaubten autorbiographischen Gehalt vieler dieser Texte (nicht zuletzt aufgrund der für diese Bewegung charakteristisch personalisierten Darstellung des Stoffes) und der hierin angewandten psychoanalytisch-biographischen Verfahrensweise. Sie verursachte, obschon sie wichtige interpretatorische Ansätze sowie einleuchtende Zusammenhänge zwischen Leben und Werk des jeweiligen Autors zutage brachte, wohl auch in den Worten M. L. Rosenthals, eines der ersten Rezensenten dieser Bewegung, „a certain amount of damage“ (Rosenthal 1967, 25).

¹⁷ Berryman veröffentlichte seine erste Dream-Songs-Sammlung 1964 unter dem Titel *77 Dream Songs (Pulitzer Prize winner)*, 1968 erschien seine zweite Dream-Songs-Sammlung mit dem Titel *His Toy, His Dream, His Rest*. Ein Jahr später publizierte er diese zwei Gedichtbände als *The Dream Songs*.

¹⁸ Sharon Bryan, „Hearing Voices: John Berryman’s Translation of Private Vision into Public Song“, in: *Recovering Berryman*, Richard J. Kelly and Alan K. Lathrop, eds. (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993), p. 141. Berrymans Aussage lässt eine gewisse Diskrepanz bzw. einen Widerspruch, zwischen Eliots Appell und Berrymans Reaktion erkennen. Für eine ausführliche Besprechung dieses Sachverhalts siehe Seite 64.

Diese Allianz ist teilweise auf folgende Begebenheit zurückzuführen. Auf die Frage der Modezeitschrift *Harper's Bazaar* anlässlich der Landung von Apollo 11 im Jahre 1969 auf dem Mond, was man in einer Zeitkapsel auf das Gestirn schicken sollte, erwiderte Joyce Carol Oates: „The confessional poems of Anne Sexton, Sylvia Plath, Robert Lowell and W. D. Snodgrass.“¹⁹ Der hier aufkommende Spott wird erst dann klar, wenn „*Confessionals*“ (Produzent), „Gedichte“ (Produkte), und „Mond“ (Endziel) in Zusammenhang mit dem Adjektiv *lunatic* gesetzt werden. Denn mit ihm, so Middlebrook – an gleicher Stelle –, sind die *Confessionals* oft belegt worden: „[...] they [the confessional poems, JS] were thought of as works by lunatic artists [...]“ (ebd. 632). Auf diesem Weg wurde eine hartnäckige Verbindung zwischen *Confessional Poetry*, der Gleichsetzung von Autor und Gedicht-Ich und dem Etikett „pathologisch“ hergestellt²⁰.

Zusammenfassend rechtfertigen folgende drei Gründe die Entstehung dieser Untersuchung: erstens der Mangel an einer auf den Gegenstand angemessen zugeschnittenen Begrifflichkeit in der Lyriktheorie bei der literaturwissenschaftlichen Erfassung des Phänomens Mittelbarkeit; zweitens das häufig anzutreffende biographische Lesen nicht nur aber ins Besondere im Fall der *Confessionals*²¹, eine Tatsache, die in ihrer äußersten Form, wenn nicht direkt die Austauschbarkeit Autor/Gedicht-Ich²² in der interpretatorischen

¹⁹ Zitiert nach Diane Wood Middlebrook, „What Was Confessional Poetry“, *The Columbia History of American Poetry*, edited by Jay Parini and Brett C. Millier (New York: Columbia University 1993), p. 632.

²⁰ Weitere Beispiele, die sich direkt mit Berryman befassen, finden sich in Irving Ehrenpreis *The Poetries of America* (1989), hier eins davon: „The hysterical sonnets in which he recorded this affair [adultery] exhibit the chaos of his [Berryman's] hidden personality“ (Ehrenpreis 1989, 138). Ein anderes Beispiel hierfür bietet die syntaktische Analyse der Gedichte von Sylvia Plath in dem Artikel „The Poetry of Sylvia Plath: A Technical Analysis“ von John Fredrich Nims, in dem eine Art Zusammenhanglosigkeit zwischen Reimschema und Strophenform festgestellt und als „a kind of schizophrenic indifference to the other“ bezeichnet wird. (Newman, ed., *The Art of Sylvia Plath* 1970, 144).

²¹ Wie verworren dieser Sachverhalt ist, wird im folgenden mit Hilfe einiger Stellungnahmen erläutert. In *The Poetry of Experience* schrieb Langbaum: “[T]he dissolution of the distinction between the poet and his material [...] is best explained by what has been called the organic theory of poetry, which begins with romanticism, that the poem is not a deliberate rhetorical construction but a quasi-natural organism, a “birth” as Nietzsche calls it, a kind of plant which the mind puts forth in accordance with the laws of its own nature [...]” (Langbaum [1957] 1963, 232). 1999 beklagte Lori Jean Williams in der Einleitung ihrer Dissertation *American Confessional Poetry: Autobiographical Fictions and Poetic Form in Plath, Lowell, Sexton, and Berryman* die Konsequenzen dieser Verfahrensweise folgendermaßen: „Many contemporary poets and critics dismiss confessional poetry as a bankrupt form, dependent on the sensationalism of autobiographical facts“ (Williams Preface v). Ein anderes Beispiel bietet Rosenthals Behauptung: „We shall never be able to sort out clearly the unresolved, unbearably exposed suggestibility and agitation of these poems from the purely aesthetic energy that shaped the best of them.“ (Newman, ed., *The Art of Sylvia Plath* 1970, 74).

²² „[D]ie erste Person in einem lyrischen Gedicht sollte überhaupt in keinem Fall mit dem empirischen Ich des Dichters gleichgesetzt werden“, plädierte Michael Hamburger bereits 1969 (M. Hamburger 112). Trotz zahlreicher Appelle dieser Art, wie das Kapitel I belegt, fallen hier und da Gedichtinterpretationen – nicht nur über die *Confessionals* – diesem Trugschluss zum Opfer. Mehrere literarische Bewegungen miteinander vergleichend in seinem Artikel „Sincerity and Poetry“ kommt Donald Davie nach Lektüre der *Confessionals* zu folgendem Ergebnis: „The solidly achieved consensus of opinion about poetry and the criticism of poetry [...] that the “I” in the poem is never immediately and directly the poet [...] illuminates little of the poetry in English written since 1780“ (Lerner 1987, 48). Siehe auch hierzu Leon Waldo's *Wordsworth in his Major Lyric*, 2001, S.19 in der Mitte. Wolf Biermanns Diktum über das Ich im Gedicht soll als jüngstes Beispiel die hier angeschnittene Problematik in ihrem breiten Meinungsspektrum abrunden. Ein Beispiel, das allerdings nicht als Beitrag zu einer literaturwissenschaftlichen Diskussion geäußert wurde, sondern als persönliches Bekenntnis außerhalb der Wissenschaft. In einem Spiegel-Interview sagte Biermann: „[...] Wir wollen von einem Dichter nicht wissen, wie die Welt ist. Das wissen wir in der Regel besser. Wir wollen vom Dichter wissen, wie die Welt auf sein Gemüt wirkt – um uns selbst mit ihm vergleichen zu können. Deswegen muss der Dichter „ich“ sagen im Gedicht. Nur darum, nicht aus Eitelkeit.“ In: *Der Spiegel*, „Das habe ich ihm reingeschoben“ 42 (13. 10. 2003): 186.

Praxis zur Folge hat, sie doch des Öfteren suggeriert, und drittens der teilweise unreflektierte, vielleicht eher spontane Gebrauch von solchen Termini wie das „lyrische Ich“, „persona“²³, „masque“, „voice“, „speaker“, „der Autor“, „Erzählfunktion“, „Textfunktion“ etc., Begriffe, die sowohl ihrer Definition nach in der Regel unscharf bleiben als auch von Lyriktheoretikern und Interpreten in leicht von einander differierender Auslegung eingesetzt werden.

Im spezifischen Fall der *Confessional Poetry* ist die hartnäckige biographisch-psychoanalytische und die daraus nicht selten resultierende reduktionistische Betrachtungsweise der Frührezeption dieser Lyrik (Seelenerkundung statt Gedicht als Kunstwerk) Anlass, einen anderen Weg einzuschlagen, um in Zusammenarbeit mit anderen Pionieren auf diesem Feld aus diesem bereits erstarrten *circulus vitiosus* auszubrechen. Das in dieser Studie entwickelte analytische System beabsichtigt deshalb nicht aufzuzeigen, anhand welcher Betrachtungsweise der Interpretierende sich des Stoffes annehmen sollte. Es bemüht sich in erster Linie darum, die Voraussetzungen für die Konstitution von Polysemie in Texten²⁴ anhand der Aufbrechung der Mittelbarkeitsgestaltung im Text mit Hilfe der Deskription bloßzulegen. Nicht selten enthüllt sich parallel bei der analytischen Aufschlüsselung und Beschreibung der Bestandteile der Mittelbarkeit eines Gedichts sein Potential an Mehrdeutigkeit. Ob sich die für die Demonstration des theoretischen Gebäudes benutzten Texte aus der einen oder anderen Position, d. h. politisch, soziologisch, feministisch, psychoanalytisch etc. „treffender“ bzw. „textgerechter“ lesen lassen, ist hier nicht entscheidend. Was sich hinter so einem anscheinend aufschlussreichen monolithischen Vorschlag verbergen könnte, kann sich nachträglich als das Aufoktroieren eines ideologisch voreingenommenen interpretatorischen Apparats bzw. einer tendenziösen Auffassung entlarven. Indem aber Textstrukturen freigelegt und deskriptiv erfasst werden, kann das Potenzial an Lesemöglichkeiten, die in diesen verborgen sind, ersichtlich werden. In diesem Sinne werden im Kapitel 4 die zum Zwecke der Demonstration ausgewählten Texte eben im Hinblick auf die Gestaltung von Mittelbarkeit untersucht. Dadurch offenbart sich die Fülle von Möglichkeiten: politisch, feministisch, psychoanalytisch, religiös usw., die als Keim den Texten zu Grunde liegen.

Die Arbeit ist in vier Kapitel eingeteilt. Einleitend bietet Kapitel 1 – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – Allgemeines über das soziopolitische, kulturelle und literarische Umfeld, in das die Bewegung der *Confessional Poetry*, das Illustrationsmaterial im letzten Kapitel, hineingeboren wurde. Kapitel 2 bemüht sich mit Hilfe von Auszügen aus der Lyriktheorie sowie Beispielen aus der interpretatorischen Praxis von Gedichten darum, die Problemstellung, die es hier zu lösen gilt, verständlich zu machen. Indem aufgezeigt wird, wie sich Lyriktheoretisches im Gedicht des konfessionalistischen Modus niederschlägt, tritt die Einzigartigkeit dieser Texte im Hinblick auf die Tektonik von Mittelbarkeit zutage.

²³ Als Illustration einer eher persönlichen Auffassung des Begriffs im Gegensatz zu der lexikalisierten Definition möge hier ein Beispiel unter vielen dienen. Gudrum M. Grabher in ihrer Habilitationsschrift 1988 *Das lyrische Du. Du-Vergessenheit und Möglichkeiten der Du-Bestimmung in der amerikanischen Dichtung* (Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1989): „Ich sehe die Persona als ein umfassendes, potentielles Ich, das sowohl verschiedene Leser als auch Teile des auktorialen Ich zur Identifikation zulässt, gleichzeitig aber auch eine eigene, fiktive, literarische „Realität“ und Identität darstellt“ (79).

²⁴ Zum Phänomen der „Polysemie im poetischen Text“ vergleiche Antony Easthope, „The Problem of Polysemy and Identity in the Literary Text“, *British Journal of Aesthetics*, 35 (1985): 326-339.

Eine Reihe von literaturtheoretischen Begriffen und Positionen, die sich von der Antike bis zum heutigen Tag um das Phänomen der Ausformung von Ich und Wirklichkeit entwickelt haben, bildet den Hintergrund, auf dem die Argumentation der hier aufgestellten Thesen fußt. Theoretische Reflexionen, die die Gestaltung von Mittelbarkeit im Gedicht meistens im Sinne eines Destillats des Geistes öfters als Weltauffassung und -deutung des Autors und weniger als ästhetisches Produkt in seinem eigenen Recht (Sprachkörperlichkeit) betrachten. Darunter sind solche Sachverhalte wie die Einteilung der Literatur nach dem platonisch-aristotelischen Redekriterium zu verstehen und ihre Bedeutung im Hinblick auf die Weiterentwicklung der Lyrik sowie der Lyriktheorie gemeint. Auch dem seit Platon geläufigen Dogma der Inspiration (*furor poeticus*/griech. *enthousiasmós*²⁵), welches uns stillschweigend mit einem unausgesprochenen Exklusivitätsanspruch häufig veranlasst, vereinfacht ausgedrückt, Kunstwerke als Produkt göttlicher Erleuchtung anzusehen, kommt hierbei eine zentrale Bedeutung zu. Denn in dieser Auffassung lauert die Gefahr, all das, was sich im Kunstwerk der analytischen Erörterung vermeintlich entzieht als unergründliches Produkt der Inspiration einzustufen, eine Vereinfachung, die mit der Unterstützung fremder Disziplinen die Versprachlichung des Textes als eine Manifestation von Inspiration anzusehen verleitet und somit die gekonnte Gemachtheit des sprachlichen Kunstwerks zugunsten der Erkundung der Psyche des Autors aus dem Blick verliert. Vor diesem Hintergrund lässt sich leichter erklären, warum es so viele sowie qualitativ so unterschiedliche psychoanalytisch gefärbte Lyrikinterpretationen gibt. Da Termini wie „ethos“ (Aristoteles), „persona“, „Maske“, „tone“ oder in zeitgenössischer Terminologie „objective correlative“ (T. S. Eliot 1932, 145), Yeats Theorie der Masken (vergl. Langbaum 1957, 30ff.), „implied author“ (W. C. Booth vergl. Stanzel 1979, 31), „speaker“ (u. a. Kroll 1978, 15; Rose 1991, 218) usw. entweder zu weit oder zu eng gefasst sind und daher oft unpräzise, ist ihre erneute Anwendung ohne eine adäquate Anpassung an den augenblicklich vorliegenden Untersuchungsgegenstand problematisch. Außerdem werden in der neueren Lyrik-Diskussion des Öfteren Bezeichnungen wie beispielsweise „speaking presence“ (Bradford 1993, 174) und „lyric protagonist“ (Vendler 1995, 47) gebraucht, deren terminologische Bestimmung völlig unerläutert bleibt und die dann der Leser auf sich gestellt aus dem Kontext zu erraten hat. Der so entstandenen Diversifikation bei der nomenklatorischen Erfassung dieses Phänomens kann oft nur mit Hilfe der Phantasie beigegeben werden. Eine u.U. geistreiche Aufgabe, die aber in der Wissenschaft von wenig Nutzen ist. Deshalb wurde auf einige dieser Begriffe verzichtet. Ebenso wurde Wert darauf gelegt, die metaphysische Spekulation, die auf diesem Gebiet gang und gäbe ist, zu vermeiden. Damit ist hier ein blumig philosophisch-abstrakter Jargon gemeint, der den Untersuchungsgegenstand terminologisch wenn überhaupt dann nur unscharf einkreist²⁶.

²⁵ Dieser Gedanke erscheint in Platons: *Symposium* 197 f., *Phaedrus* 244-245 sowie in dem kurzen Dialog *Ion* und in *Meno*. Vergleiche auch Ulrich Charpa, „Persona per Quam“, *Poetica*, 17 (1985): 155-6, insbesondere Anmerkung 15.

²⁶ Müller-Zettelmann beklagt im Jahre 2000 den gleichen Sachverhalt wie folgt: „sowohl lyriktheoretische als auch analysepraktische Arbeiten [neigen] in ganz besonderem Maße [dazu], sich einer eigenen, oft an einem einzigen Text entwickelten Privatterminologie zu bedienen.“ (Müller-Zettelmann 3; vgl. auch 20-21). Als Beispiele hierfür siehe G. Benn auf S. 111, und Robert Petsch in seiner 1939 erschienen Monographie *Die lyrische Dichtkunst. Ihr Wesen und ihre Formen* umschreibt den Begriff wie folgt: [Es] „flügelt sich im steten Wechsel, ja im Einswerden von draußen und drinnen, von entflammenden Eindrücken und jubelnden Ausdrücken das lyrische Ich zu seiner vollen Sonnenhöhe empor“ (Zit. nach Müller-Zettelmann 2000, 21). Der Einfluss aus der Stimmungs- und Erlebnislyrik der Romantik ist hier offensichtlich.

Auf einen historischen Abriss über die Entstehung und Weiterentwicklung des 1910 durch Margarete Susman²⁷ geprägten Begriffs des lyrischen Ichs wird bewusst verzichtet. Dieser Aufgabe haben sich bereits etliche Arbeiten gründlich gewidmet. Ab und an werden jedoch Verweise auf solche Studien gemacht, um zu belegen, warum hier behauptet wird, das lyrische Ich sei laut Definition nur eine der Erscheinungsformen von Mittelbarkeit in der Lyrik. Eine Erscheinungsform, die sich gemäß den ihr zugeschriebenen Attributen, eindeutig als Produkt der Romantik einstufen lässt. Die Ergebnisse dieser Auseinandersetzung liefern uns dann eine solide Basis für die zwei letzten Kapitel (3 und 4). Denn diese Ergebnisse zeigen den Mangel an einer konkreten Terminologie auf diesem Gebiet auf und rechtfertigen dadurch die Entstehung eines Modells, das die Gestaltung von Ich und Wirklichkeit im Gedicht ins Blickfeld der wissenschaftlichen Diskussion rückt. Die Bestimmung der (idealtypischen) Wesensart des perspektiverzeugenden Mediums und seiner Funktionen im lyrischen Text bilden in dieser Arbeit den Schwerpunkt. Somit werden hierbei zwei Herangehensweisen deutlich, die in der interpretatorischen Praxis lyrischer Texte seit alters um Hegemonie ringen. Die eine ist die althergebrachte doch legitime Auffassung, der Lyriker sei zweifelsohne an sein Gedicht gekoppelt, die andere, die Artifizialität dieser Verkoppelung verdiene die volle Aufmerksamkeit des Interpreten und somit der literaturwissenschaftlichen Systematisierung: die Autonomie des Kunstwerkes. Dieser zweiten Position bemüht sich diese Studie den Weg weiterhin zu ebnet.

Die Gestaltung der Mittelbarkeit wird als dynamischer Prozess erfasst, dessen Aufgabe es ist, dem Autor bei der Selektion und Organisation von jenen Faktoren, die zur Konsolidierung einer für den individuellen Text spezifischen Sicht der Dinge beisteuern, behilflich zu sein. Hierzu gehört, neben beispielsweise der Wahl des Themas (*inventio*), die Festlegung eines Parameters, der bei der Ausführung des im Text dargebotenen Ablaufs (emotiv, kognitiv, rational, oder als Mischform) als Hilfsgröße dient, um jenes Geflecht von Systemen (Politik, Religion, Philosophie, Soziologie, Kultur, Kommunikation etc.), das bekanntlich den Rahmen des Zusammenlebens in der Gesellschaft bildet, ästhetisch zu bewältigen. Denn nicht selten spiegeln sich solche Begebenheiten - z. B. als Produkt der Reflexion - im Bewusstsein des perspektiverzeugenden Mediums wider, dem Text, wenn auch in kodierter Form, seine historische Dimension verleihend. Indizien, die zu einer klaren Ortung sowie zu einer sicheren Verankerung des Mediums führen und so die im Text dargelegte Weltanschauung verständlicher machen. Die deskriptive Aufschlüsselung des Oberbegriffs des perspektiverzeugenden Mediums wird nach dem Prinzip der Kreisteilung, die sich immer aufs Neue aufgliedern lässt, dargestellt, um Vielschichtigkeit und Dichte ihrer Zusammenhänge zu verdeutlichen.

Der Terminologie wird besondere Aufmerksamkeit geschenkt in der Absicht, ein brauchbares System zu entwerfen, welches sich mittels einer klar differenzierten Nomenklatur unkompliziert und zuverlässig anwenden lässt. Sie ist bemüht, die Konstitutionsweise von Gedichten von ihrer sprachlichen Struktur her konkret zu benennen. Diese sollte vor allem den Weg zum Gedicht in seinem literarischen Status ebnet, und dies wenn möglich ohne dem Leser den Genuss am Text zu schmälern. Denn Entdecken macht neugierig, und verborgene Funde in der Struktur eines Textes offen zu legen führt bekanntlich zu Erfolgserlebnissen. Diese Betrachtungsweise fokussiert vor allem die individuellen Verdienste des jeweiligen Lyrikers bei der individuellen Aneignung der poetischen Diktion

²⁷ Margarete Susman, *Das Wesen der deutschen Lyrik* (1910), S. 15-20.

sowie den Kunstcharakter der literarischen Konstruktion, ohne die Existenz anderer textlichen Dimensionen zu verschmähen. Sozial-kritische Aspekte, die auch Bestandteile der Lyrik sind, sind besser zu erkennen und vielleicht sogar leichter zu erklären, wenn der Text unter dem Aspekt der Gestaltung von Mittelbarkeit betrachtet wird, und zwar, weil hierdurch eine fiktive Trennlinie zwischen Gedicht und Autor (Produkt und Produzenten) unmissverständlich - wenn auch nur künstlich! - gezogen und im Auge behalten wird. Denn obgleich sich dieses Medium seinem Urheber verdankt, stellt das Gedicht seine eigene Ich- und Weltsicht in literarisch formalisierter Schreibweise dar. Es soll somit den poetischen Erfindungsgeist des Lyrikers bei der Gestaltung von Mittelbarkeit in den Mittelpunkt rücken.

Kapitel 3 stellt das perspektiverzeugende Medium in seiner idealtypischen Beschaffenheit terminologisch dar. Um Aufbau und Funktion dieses Mediums adäquat beschreiben zu können, war es notwendig, neue Begriffe zu prägen. Um jedoch der Entstehung einer unnötig verkomplizierenden Fachsprache entgegenzuwirken, wurde - soweit möglich - auf die Weiterverwendung bereits existierender literaturwissenschaftlichen Termini geachtet. Auf geläufige Begriffe, die hierin (leichte) Modifikationen erfuhren, wurde im theoretischen Teil, wenn es der Klarheit diene, hingewiesen.

Anschließend soll Kapitel 4 die Arbeit insofern abrunden, indem die hier vorgeschlagene Theorie anhand der Erörterung des perspektiverzeugenden Mediums in ausgewählten Gedichten in die Praxis umgesetzt wird. Unter Erörterung wird hier die Lokalisierung des Mediums im Gedicht, die Beschreibung seiner sprachlich-formalen und inhaltlich-thematischen Bestandteile sowie die Deutung seiner Funktion verstanden. Dabei wird primär Wert auf die Freilegung des sprachlichen Gefüges gelegt, in das dieses Medium eingebettet ist. In diesem Sinne stellt diese Verfahrensweise ein analytisches Instrumentarium zur Verfügung, mit dessen Hilfe verborgene Strukturen im Gedicht greifbar gemacht werden, Strukturen, die in einem zweiten Schritt den Akt der Interpretation im herkömmlichen Sinne ermöglichen. Dadurch wird das Verhältnis Struktur/Funktion mitbeleuchtet. Insofern fällt dem Kapitel 4 eine doppelte Aufgabe zu, nämlich zum einen die Theorie in die Praxis am Beispiel einer ausführlichen Analyse von 4 Gedichten des konfessionalistischen Modus umzusetzen, zum anderen darauf hinzuweisen, dass sich dieses Verfahren auf Lyrik jeglicher Provenienz (Sprachen/Epochen) ertragbringend anwenden lässt.

Die vorliegende Arbeit bedient sich der Werke von Sylvia Plath, Anne Sexton, John Berryman und Robert Lowell in erster Linie als illustratives Material. Es soll klar gesagt werden, dass es sich hier um keine erschöpfende Untersuchung der Werke dieser vier Lyriker handelt. Sie wurden deshalb ausgewählt, weil sie es sind, die unter der Bezeichnung *Confessional Poetry* weltweit Anerkennung fanden. Ihr gemeinsames Schicksal: jahrelange Therapien wegen psychischen Leidens, etliche Anstaltsaufenthalte (zit. nach Middlebrook in: Parini and Millier 636) und schließlich die Weise, wie sie aus dem Leben schieden²⁸, rückte ihr Werk in das Kreuzfeuer der Kritik. In Folge dessen wurde weniger der poetischen Artikulationsfähigkeit des jeweiligen Autors, als vielmehr der Art und Weise, wie sie lebten und

²⁸ Sexton (Middlebrook 397), Plath (Wagner 1988, 243-4) und Berryman (Ian Haffenden, *The Life of John Berryman* 419) beendeten ihr Leben im Herbst 1974, im Winter 1963 und im Winter 1972 respektive durch Suizid. Im Fall Lowells ist der Sachverhalt nicht eindeutig geklärt; Ian Hamilton erwähnt als Todesursache, was in der Presse einen Tag nach Lowells Tod in September 1977 divulgiert wurde, nämlich "heart attack" (Hamilton *Robert Lowell. A Biography* (1983), 473).

starben Aufmerksamkeit geschenkt. Eine der zu engen Definitionen, in die das Wesen dieser Dichtung gedrängt wurde, lautet: „a commitment to recording as directly as possible the shape of a private pain and an intimate sickness, without regard to artifice or aesthetic transcendence“ (zit. nach Williams 2). Der Selbstmord ist in seiner schillernden Gestalt - mal als ethisch-moralisch eine verwerfliche Tat, mal als „heroischer“ Akt - in allen Epochen bekanntlich das Faszinosum der Menschheit gewesen, nicht nur der Kritiker dieser Bewegung. In diesem Sinne bildet Werk und Leben dieser vier Autoren keine Ausnahme.

Die Gedichte, die dem hier entworfenen Gedankengebäude als Demonstrationstexte dienen, sind entweder dank ihrer Kürze bzw. ihres Bekanntheitsgrades ausgewählt worden. Einige hiervon sind Texte, die häufig anthologisiert wurden und werden und dem jeweiligen Autor einen dauerhaften Platz in der Literaturgeschichte sichern. Auf längere oder weniger bekannte Texte wurde mit Absicht verzichtet, um in die Verständlichkeit des hier vorgelegten Systems nicht unnötig einzugreifen. Andere sind ausgewählt worden, weil sie mich persönlich beeindruckten. Auf biographische Daten wird nur gelegentlich hingewiesen, zum einen, weil Werk und Biographie der hier behandelten Lyriker in immer wieder neue biographisch-psychoanalytische Moirés eingewoben wurden und werden, wovon die Sekundärliteratur über die *Confessionals* längst übersättigt ist, wie schon ein flüchtiger Blick in den Forschungsstand zeigt. Zum anderen, weil Absicht dieser Untersuchung ist, Werk und Leben des empirischen Autors so scharf wie möglich von einander zu unterscheiden, so dass, wenn bei der Interpretation auf autorbiographische Angaben zurückgegriffen wird, dann nur in der Absicht, Auskunft über die Qualität des Textes und nicht über das Privatleben des Autors zu gewinnen. Anwesenheitsgrad, Beschaffenheit und Funktion des perspektiverzeugenden Mediums im Text sowie seine Relevanz für die interpretatorische Praxis ist *in summa* die Aufgabe dieser Untersuchung. So wird hier Kunst - die Kunst des literarischen Schreibens - als Folge der Steigerung eines Handwerks verstanden.

KAPITEL 1 Zur Problemstellung

Dieses Kapitel bemüht sich aus panoramischer Sicht, einen Überblick über das Phänomen *Confessionals* zu verschaffen. Zu diesem Zweck werden einige der Hauptaspekte dieser literarischen Bewegung vorgestellt und kurz besprochen. Neben einem allgemeinen historischen Hintergrund für den Zeitabschnitt, in dem das Illustrationsmaterial dieser Arbeit, nämlich das Gedicht des konfessionalistischen Modus, geschrieben wurde, beinhaltet es erläuternde Angaben zur Entstehung dieses Schreibstils im Spiegel vorhandener lyrikspezifischer Zeittendenzen, illustriert welche Sicht der Dinge uns diese Texte im Großen und Ganzen liefern, setzt sich kurz auseinander mit den kontroversen Reaktionen, die seitens des Literaturbetriebs im Laufe der Zeit auf diese damals ungewohnte Schreibform folgten. Das Kapitel beabsichtigt, verständlich zu machen, warum die überwiegend auf psychoanalytischer autobiographischer Basis fußende Frührezeption dieser Texte sich als zu restriktiv erwies. Es soll einen Ausgangspunkt bieten, um die Kategorie der Mittelbarkeit als Bundesgenosse der Interpretation im 2. Kapitel einzuführen.

Die Confessionals: Ein Überblick

Die *Confessionals* thematisierten in ihrer Lyrik jene scheinbar ruhige, doch in Wirklichkeit äußerst angespannte sowie unsichere soziale Lage, welche sich in den U.S.A. seit etwa Ende der 40er Jahre abzeichnete. Ein im Bürger schlummerndes Unbehagen, das Robert Lowells viel zitierte aphoristische Apostrophierung der 50er Jahre in seinem Gedicht „Memories of West Street and Lepke“ (*Life Studies* 1987, 85) als „the tranquilized Fifties“ (Z. 12) treffend erfasste. Eine Metapher, die ironisch den Zeitgeist einer Gesellschaft in einem Zustand der Sedierung veranschaulicht, welche trotz massiver politischer Restriktionen und sozialer Einschränkungen weiterhin das herrschende System bejahte, indem sie wie in einem Traumzustand den damals noch geltenden Normen Folge leistete. Gerade diesen einer Narkose ähnlichen Zustand: „the tranquilized Fifties“, wollten die *Confessionals* ein Ende bereiten, indem sie die von Politik und Wirtschaft eingesetzten Beruhigungsmittel - um Lowells Metapher fortzusetzen - poetisch entblöbten.

Zur Veranschaulichung des obig Eingeführten folgt nun eine engverdichtete Zusammenfassung der wichtigsten historischen Begebenheiten, die wenn auch nicht immer im Gedicht des konfessionalistischen Modus direkt belegbar, doch das Schaffen der *Confessionals* beeinflussten. Denn zahlreiche Anspielungen an real stattgefundenere Ereignisse lassen sich, wie es an entsprechender Stelle gezeigt wird, in diesen Texten nachweisen.

Am 11. Dezember 1941 erfolgte die Kriegserklärung Deutschlands und Italiens an die Vereinigten Staaten von Amerika. Die Geburt des Computers an der Universität von Pennsylvania läutete 1946 in der Technologie eine neue Ära ein. Das amerikanische Volk hatte sich vom Zweiten Weltkrieg kaum erholt, als am 12. März 1947 Präsident Harry S. Truman die Unterstützung der antikommunistischen Kräfte in Indochina ankündigte, eine militärische Intervention, die bis 1954 andauerte. Auf seine Anweisung zogen die USA in den Koreakrieg (1950-53), seit 1945 herrschte zwischen den USA und der ehemaligen UdSSR der Kalte Krieg.

Die von J. Edgar Hoover (FBI) 1945 begonnene Hetzkampagne gegen alles und alle, die des Kommunismus verdächtig werden konnten, setzte 1950 Senator Joseph McCarthy fort, indem er 1954 sogar hochrangige Militärs der Spionage beschuldigte. Eine Maßnahme, die sich eindeutig an solchen Vorfällen orientierte, wie die ab 1947 durch den *HUAC (House Committee on Un-American Activities)* eingeleiteten Prozesse gegen die sogenannten „Hollywood Ten“. Insbesondere Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens wie etwa Schauspieler, Filmregisseure, Schriftsteller und Intellektuelle wurden rigoros observiert. Der Fall Hiss (1948-1950) beispielsweise sorgte für Aufregung auf nationaler Ebene. Alger Hiss, ein hoher Beamter des Außenministeriums, wurde der Spionage für die Sowjetunion beschuldigt und wegen Meineids verurteilt. Als Folge solcher Maßnahmen mussten viele einflussreiche Bürger - oft Schriftsteller und Filmschaffende wie etwa Charles Chaplin - das Land verlassen.

Diese und andere historische Geschehnisse finden im Werk der *Confessionals* ein nachhaltiges Echo. Denn häufig werden solche Vorkommnisse in die Gedichte eingewoben, bisweilen sogar als Teil dessen, was die Protagonisten im Text durchleben, ein Werdegang, der wiederum dem ihrer empirischen Autoren frappierend ähnelt, eine literarische Aufbereitung, die obendrein sehr oft mittels der Ichperspektive dargeboten wird, d.h. anhand eines Schreibdukus, welcher offensichtlich der Gattung Autobiographie entliehen ist. So zum Beispiel begann Plath ihren Roman *The Bell Jar* (welcher entscheidende Phasen im Leben der Autorin nacherzählt) mit der Hinrichtung von Ethel und Julius Rosenberg am 19. Juni 1953. Frau Rosenberg trug den vollen Namen Esther Ethel Greenglas Rosenberg, in Plaths Roman heißt dessen Protagonistin Esther Greenwood²⁹. Auch bei Sexton zeichnet sich eine solche Ambiguität ab, wie William H. Shurr in seinem Artikel „Mysticism and Suicide: Anne Sexton's Last Poetry“ belegt: „Her signature was the clear line of personal narrative, but it was frequently not clear whether the narratives were true biography or a kind of artistically manipulated pseudo-biography“ (in: George 1988, 171). Ähnlich verhält es sich in den Werken von Lowell und Berryman.

1951 strahlte das nordamerikanische Fernsehen³⁰ die Familienkomödie *I Love Lucy* aus, eine Vorläuferin der *soap opera*, mit der urkomischen Lucille Ball in der Hauptrolle. Eine Serie, die auf humoristische Art und Weise den turbulenten Alltag einer amerikanischen Familie schildert, in der die Ehefrau alles daran setzt, Bühnendarstellerin zu werden, wobei ihr Mann, der eine Musikband leitet, es immer aufs neue zu verhindern weiß. Die herrschende Rollenverteilung in ihrer urkonservativen Form konnte trotz der humoristischen Verpackung nicht realistischer in Szene gesetzt werden. Man denke etwa an das Hausfrauensyndrom und das Beruhigungsmittel *Miltown (Meproamate, Equanil)*, welches zu der Zeit millionenfach an amerikanische Hausfrauen verabreicht wurde aufgrund von Depressionssymptomen wegen beruflicher und sozialer Ausgrenzung.

Hitchcock setzte sich in seinen Filmen in vielfältiger Weise mit dem Verlust von Identität auseinander. Ein Phänomen, das er am Beispiel des aus dem Gleichgewicht geratenen geregelten bürgerlichen Lebens eines Individuums überzeugend zur Sprache bringt. Aus sei-

²⁹ Vgl. hierzu Marie Ashe, „*The Bell Jar* and the Ghost of Ethel Rosenberg“. In: *Secret Agents: The Rosenberg Case, McCarthy, and Fifties America*, ed. by Marjorie Garber and Rebecca L. Walkowitz (New York and London: Routledge, 1995), insbesondere 215-17.

³⁰ 1948 gab es in USA 46 operierende Fernsehsender, 78 befanden sich in der Aufbauphase und mehr als 300 Bewerbungen warteten auf grünes Licht. (*Microsoft Encarta Enzyklopädie* 1993-1997 auf CD-ROM)

nem Schaffen sind hier insbesondere zwei Werke hervorzuheben, nämlich *I confess* zu Deutsch *Ich beichte* (1952), dessen Titel konnotativ an die Bezeichnung *confessional* erinnert, und *Rear Window* zu Deutsch *Fenster zum Hof* (1954), ein Film mit Grace Kelly und James Stewart in den Hauptrollen, der den Voyeurismus zum Hauptthema hat. Zwei Aspekte, die auch im Werk der *Confessionals* sich niederschlagen. Man denke beispielsweise an die neugierige Menschenmenge in Plaths Vers „the peanut-crunching crowd“ in dem Gedicht „Lady Lazarus.“

Des Scheiterns im Eheleben samt dessen Ursachen und Folgen nahmen sich die *Confessionals* ernsthaft an. Eine psychosoziale Niederlage, die allmählich in immer breiter werdenden Kreisen gesellschaftliche Relevanz erlangte. Tennessee Williams *Cat on a Hot Tin Roof* (1958) und *Suddenly, Last Summer* (1959), Filme, in denen Elizabeth Taylor³¹ Weltruhm erlangte, verschafften dieser Thematik Öffentlichkeit. Ausweglosigkeit, Frustration, Sehnsucht, all dies Befindlichkeiten, die letztendlich zum Scheitern des Individuums führen und die Marginalisierung und Einsamkeit der meist psychisch leidenden Protagonisten in Williams Dramen zur Folge haben, finden in den Gedichten der *Confessionals* ihren entsprechenden Ausdruck. Als Katalysator dazu schuf die Filmindustrie Werke, die das Leben stilisierten, Filme, die dem Konformismus der Zeit Glamour gegenüberstellten. Marilyn Monroe³² figurierte in schulemachenden Produktionen wie *How to Marry a Millionaire* und *Gentlemen Prefer Blondes* (1953) und avancierte zum Sexsymbol jener Zeit. Fred Astaire prägte das Bild der fünfziger nicht nur dank seines atemberaubenden Tanzstils, sondern auch mittels der heilen Welt- und Lebensdarstellung, die seine Filme verkörpern.

Mitte der 50er Jahre eroberte der Rock ‘n’ Roll die Herzen Amerikas; der Spielfilm „Rock Around the Clock“ mit „Billy Haley and His Comets“ bot der Jugend ein neues Vorbild mit Ventilfunktion. Little Richard und Elvis Presley gesellten sich dazu, das Liverpooleser britische Quartett „The Beatles“ erlangte in den 60er Jahren Weltruhm und wurde zu einem Jugendsymbol für Frieden und Pazifismus; 1969 fand das größte Musikfestival der Welt „Woodstock“ im Bundesstaat New York statt. Bald folgte Sexton dem Beispiel eines Bob Dylan in seiner Eigenschaft als singender Dichter und gründete Mitte der 60er Jahre ihre Band „Sexton and Her Kind“ (chamber rock group, Middlebrook 1991, 305). Das Ende der 50er Jahre erlebte mit, wie die Amerikaner von 1959 bis 1973 am Vietnamkrieg aktiv partizipierten, doch diesmal nicht ohne vehemente Jugendproteste. Pius XII. drohte 1949 mittels seiner historischen Proklamation, Mitglieder der römisch-katholischen Kirche zu exkommunizieren, falls sie, ungeachtet dessen in welcher Art und in welchem Grad, den Kommunismus unterstützten. In diesem Sinne setzte er in verschärfter Form die antikommunistische Kampagne seines Amtsvorgängers fort. 1950 definierte er die Doktrin von Mariä Tod und Himmelsaufnahme (*koimesis*) in der katholischen Kirche zum Glaubensdogma, ein Dogma, mit dem sich Lowell in seinem Gedicht „Beyond the Alps“ (*Life Studies* 1987, 3) kritisch auseinandersetzte (mehr dazu im Kapitel 4).

³¹ Plath erwähnt Liz Taylor in ihrem Tagebuch in Bezug auf die Verschwendung von Geld und beschließt, dass „power [...] in work and thought“ liegt. Ted Hughes and Francis McCullough, eds., *The Journals of Sylvia Plath* (New York: Dial, 1982), 258. Im folgenden zitiert als *JSP*.

³² In einem Tagebucheintrag schilderte Plath, wie ihr Marilyn Monroe und Arthur Miller im Traum erschienen (*JSP* 1982, 317).

Bald fingen die Autoren an, die so konfigurierte Realität literarisch zu verarbeiten. J. D. Salingers Roman *The Catcher in the Rye* (1951) porträtierte aus der Sicht des unangepassten und rebellischen Holden Caulfield das scheinbar geordnete Leben der in Wirklichkeit unkritisch der Norm unterworfenen, sinnentleerten und verlogenen Welt der Erwachsenen, die das Amerika des Romans bevölkern. 1955 komponierte Allen Ginsberg sein langes Gedicht „Howl“; zusammen mit Jack Kerouac, William Burroughs und Lawrence Ferlinghetti, gründete er die *Beat Generation*, eine Subkulturbewegung, die das Terrain für den autobiographischen Schreibmodus mit Hilfe der personalisierten Darstellung von Perspektive und Wirklichkeit im Gedicht ebnete und dadurch die Auseinandersetzung mit der durch die technokratische Gesellschaft bedrohten Psyche und den politischen Protest (Antikriegs- und Flower-Power-Bewegung) für Kunst und Musik salonfähig machte. „The Beats,“ schrieb Steven Matterson in seinem Buch *Berryman and Lowell: The Art of Losing*, „may be considered significant to Lowell because they explicitly rejected the formal academic style of the 1940s. They seemed to restore a distinct energy to poetry, and Lowell was able to use that energy himself“ (Matterson 1988, 53). So unterstrichen James Dean in *Rebel Without a Cause* und Marlon Brando in *The Wild One* das Gefühl der Marginalisierung und halfen sogar, es als Modetrend zu etablieren.

Grace Metalious (1924-1964), landesweit als „Pandora in blue Jeans“ bekannt, schrieb *Peyton Place*, ein Frauenbuch, das sich mit dem Sexualverhalten von Frauen in einer Kleinstadt der USA kritisch auseinandersetzt und von Kitty Messner (Julian Messner & Co. Verlag) publiziert wurde. Der Roman (1956) war so kontrovers und erfolgreich zugleich, dass er 1957 mit Lana Turner in der Hauptrolle verfilmt und anschließend zur TV-Serie adaptiert wurde. Sloan Wilsons Roman *The Man in the Gray Flannel Suit* entfachte ebenfalls eine öffentliche Debatte, denn das Buch prangert die Rolle der Wirtschaft bei der Übertragung militärischer Gehorsamkeit und Disziplin in die Arbeitswelt der Zivilbevölkerung an. Die männlichen Berufstätigen wurden genötigt, am sog. „Rattenrennen“ teilzunehmen, um ihre beruflichen Aufstiegschancen zu verbessern. Beide Bücher sprachen Zeitgeist und Unzufriedenheit des gemeinen Mannes unverhohlen an. Der Roman wurde ebenso zum Film in der Besetzung durch Gary Grant.

Das Zweite Vatikanische Konzil, ausgerufen durch Papst Johannes XXIII. am 25. Januar 1962, mit einem Umfang von 178 Sitzungen von Oktober 1962 bis Dezember 1965, stellte symbolisch die Öffnung der katholischen Kirche zur modernen Welt dar. Nichtsdestoweniger empfand eine Gruppe katholischer Priester die Notwendigkeit, sich politisch zu engagieren und rief in Lateinamerika die Befreiungstheologie ins Leben. Der Holocaust des Naziregimes, die von McCarthy betriebene antikommunistische Politik, der Indochina-Krieg, der Rosenberg Prozess, die nordamerikanische Einmischung in Mittel- und Südamerika, die Missionierung im Amazonasbecken, die aggressive Rolle der Wirtschaft in den Industrienationen Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre, die Rassenunruhen mit ihrem Führer Martin Luther King, die Kennedyadministration, bilden den Hintergrund, vor dem die *Confessionals* ihre Dichtung schufen. Vor dieser Folie drücken sie oft ihre Ohnmacht so aus, indem sie den hohen Stellenwert, den der Staat der Institution Familie als Keimzelle der Gesellschaft zuschreibt, ignorieren, um den Leser hierfür zu sensibilisieren. Mit Hilfe von gesellschaftsbrisanten Themen wie die repressive Rolle der Frau im häuslichen Bereich, in der Familie als gehorsame Tochter, in der Ehe als Dienstmädchen und aufopfernde Mutter entblößen die *Confessionals* die Zerrissenheit der Zeit. Auch das sexuelle Verhalten der jungen Generation nach dem 2. Weltkrieg vor dem Hintergrund einer puritanisch-calvinistisch geprägten Gesellschaft trug in den Gedichten

dieser Autoren zu einem neuen Frauenbild bei, und zwar als selbstständig denkendes Wesen mit neuen Rechten und Pflichten. Aus unterschiedlichen Blickwinkeln, die oft nichts anderes verfolgen als den prekären Zustand der Psyche vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Realitäten zu offenbaren, rückt die Institution Familie mit ihrer sozialpolitischen und privaten Dimension ins Zentrum ihrer Arbeit. Dazu Diane Wood Middlebrook:

Finally they understood the dynamics of the family life in terms of Freudian psychoanalysis. Their confessional poetry investigates the pressures on the family as an institution regulating middle-class private life, primarily through the agency of the mother? (In: Parini and Millier 1993, 636)

Und Lowells Biograph, Ian Hamilton, setzt uns davon in Kenntnis, mit welcher Intensität Lowell sich Sigmund Freud zu lesen anschickte. "Every fault is a goldmine of discoveries," schrieb der Dichter 1953 in einem Brief an Elizabeth Hardwick und fügte hinzu: "I am a walking goldmine" (Hamilton 1983, 201). In seinem Artikel "Things are Going to Pieces: Disintegration anxiety in *The Dream Songs*" bemerkte Martin:

Berryman himself underwent psychoanalysis for several years and was fascinated by Freudian psychology throughout his life. His critical study of Hart Crane is partly psychoanalytic, and he made a habit of writing down his dreams for self-analysis". (In: Kelly and Lathrop 1993, 191)

Anne Sexton verriet in zwei ihrer letzten Briefe (*ASPL* 1979, 411³³), welche Bedeutung Jungs Erkenntnisse für ihr Schreiben besaßen. Sie zeigte Interesse, so Brenda Ameter in ihrem Artikel „Anne Sexton’s Archetypal Poetry“, einen Kurs zu unterrichten, den sie „Creative Writing of Poetry [:] Raising of the Unconscious“ nennen wollte (in: Bixler 1988, 90).

Die Kennedylegislatur versprach Entspannung sowohl im politischen als auch im sozialen Leben der Amerikaner, doch die Ermordung J. F. Kennedys und die weiteren sukzessiven Attentate auf Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens überschatteten bald die lang ersehnte Atmosphäre des Liberalismus. Ingrid Kerkhoff fasste diesen Zeitabschnitt wie folgt zusammen:

Epochenintern lassen sich die 60s in eine frühe, liberale Phase, die mit der Kennedy-Administration begann und eine späte, „radikale“ Phase, die mit der Serie politischen Attentate (die Kennedys, Malcolm X, Martin Luther King etc.) eingeleitet wurde, unterscheiden. Wenn heute von den 60s die Rede ist, gilt das Interesse der „Vietnam-Epoche“ oder den *Turbulent Years* allgemein. Die Unterscheidung zwischen den liberalen und radikalen 60s ist auch für die Geschichte der amerikanischen Lyrik entscheidend. Während die Lyrik der frühen 60er Jahre noch ganz unter dem Druck stand, das Erbe der 50s abwehren zu müssen, entstanden in den späten 60er Jahren, insbesondere in den ethnischen („Dritt-Welt“-) und feministischen *communities*, neue Poetiken, die der Lyrik einen gänzlich anderen Realitätsgehalt gaben. (Kerkhoff 1989, 15)

Plaths Kritik an dem amerikanischen Kapitalismus richtet sich implizit gegen jene Politik der 50er und Anfang der 60er Jahre, die das Credo unterbreitete, Demokratie sei anhand eines aggressiven Imperialismus zu sichern; eine politische Haltung, die den Kommunismus und andere Regierungsformen offen als diktatorisch und undemokratisch katego-

³³ Linda Gray Sexton, et. al., eds., *Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters* (Boston: Houghton and Mifflin Company, 1979). Im folgenden zitiert als *ASPL*.

risch ablehnte und in In- und Ausland unermüdlich verfolgte. Eine Regierungsform, die beachtliche Risse im sozialen Netz erfahren hatte, (auf internationaler Ebene sprach man bereits von der imperialistischen Politik der USA) und die die damaligen Politiker immer noch als „the real thing“ priesen.

Durch Expansion und Perfektionierung der Massenmedien wurde beim Bürger ein Wandel in der Wirklichkeitserfassung erzielt, ein Wandel, der nicht nur Vorteile für das System mit sich brachte, sondern auch Nachteile. Denn *nolens volens* bewirkte er die Entblößung sozialer Ungerechtigkeiten auf nationaler sowie das Aufoktroieren eines neben sich nichts duldenden amerikanischen Imperialismus auf internationaler Ebene. Diese Brutalität im Gegensatz zu der von der amerikanischen Gesellschaft propagierten „heilen Welt“ - man denke an Frauenzeitschriften wie *Harpers Bazar* oder *Mademoiselle*, für die Plath eine Zeitlang arbeitete, an die Werbung oder an das Erziehungssystem der 50er Jahre - hatte sich ins Wohnzimmer der „heilen und glücklichen Familie“ Amerikas bereits eingeschlichen. Die Medien hatten, in ihrem marktpolitischen Kampf um unternehmerische Expansion, diese Aufgabe bereits übernommen. Eine Entwicklung, die zunehmend die Grenze zwischen Privatsphäre und öffentlichem Leben verwischte und bei der Berichterstattung, was erfunden und was Tatsache war, aus merkantilen Gründen unkenntlich machte. Während in der Relation Arbeitgeber/Arbeitnehmer bzw. Anbieter/Verbraucher sowohl Ethik als auch Moral nach und nach aus dem Miteinander unmerklich verdrängt wurde, verschärfte sich im Gegenzug die Skrupellosigkeit der Methoden in den Kommunikationsmedien (TV, Rundfunk, Zeitschriften usw.) zugunsten eines globalen Merkantilismus (Vergl. etwa die Suggestionskraft der Werbung bei beispielsweise *General Motors*, *MacDonalds*, oder *Coca Cola*).

Nicht nur der Horror des Holocausts verkörperte schon damals einen ungebetenen Gast in der Familie, sondern auch der Koreakrieg, die „Experimente“ der Pharmaindustrie anhand von Antikonzeptiva wie Thalidomide, worüber Plath ein gleichnamiges Gedicht schrieb (*SPCP*³⁴ 1982, 252). Themen, die sie mit Sorge erfüllten, wie folgender Auszug aus einem Brief an ihre Mutter belegt: “The issues of our time which preoccupy me at the moment are the incalculable genetic effects of fallout and [...] the terrifying, mad omnipotent marriage of big business and the military in America” (*LH*³⁵ 1975, 437-38). Das Gedicht “Nick and the Candlestick” (*SPCP* 1982, 240-42) ist eine Reflexion über nukleare Bedrohung. In einem Interview, (hier zitiert nach Mazzaro), äußerte sie: „I am not a historian, but I find myself reading more and more about history” (in: Lane 1979, 218). Folgende Verweise aus *Letters Home* untermauern ihr Unbehagen bezüglich bedrohlicher historischer Begebenheiten wie etwa 1956 die Invasion Ungarns durch Russland (*LH* 1975, 284), die Bombardierung Ägyptens durch England (*LH* 1975, 282), eine 1960 in Aldermason stattgefundene Demonstration gegen Atomkraftwerke (*LH* 1975, 378), die im November 1960 durch die Medien konstatierte Existenz eines „germ-warfare laboratory in Maryland“ (*LH* 1975, 402; vgl. auch Rose 1991, 163), und nicht zuletzt Plaths Unbehagen aufgrund von Nachrichten über die Atombombe (*LH* 1975, 434). Über die vorher erwähnte Hinrichtung der Rosenbergs notierte sie am 19. Juni 1953 nicht ohne beißende Ironie in ihrem Tagebuch:

³⁴ Ted Hughes, ed., *Sylvia Plath. Collected Poems* (New York: Harper & Row, 1982). Im folgenden zitiert als *SPCP*.

³⁵ Aurelia Schober Plath, ed., *Letters Home: Correspondence, 1950-1963* (New York: Harper & Row, 1975). Im folgenden zitiert als *LH*.

They are going to kill people with those atomic secrets. It is good for them to die. So that we can have the priority of killing people with atomic secrets which are so very jealously and specially and inhumanly ours.

There is no yelling, no horror, no great rebellion. That is the appalling thing. The execution will take place tonight; it is too bad that it could not be televised... so much more realistic and beneficial than the run-of-the-mill crime program. Two real people being executed. No matter. The largest emotional reaction over the United States will be a rather large, democratic, infinitely bored and causal and complacent yawn. (*JSP* 1982, 81)

Plaths Gesellschaftskritik ist, in einigen ihrer Gedichte, leicht übersehbar, weil sie diese nur sehr subtil ins lyrische Gebilde einflechtet, in anderen hingegen aufgrund des hierin verwendeten beißenden Spotts so plakativ, dass man an den schockierenden Sensationalismus der Boulevard Presse erinnert wird - man denke etwa an die schrillen Verse in „Lady Lazarus“ (*SPCP* 1982, 244-47) und „Daddy“ (*SPCP* 1982, 222-24). Eine Technik, die die Popart-Bewegung, beispielsweise die Arbeiten eines Andy Warhol mit einer kommerziellen Ikone, namentlich mit einer *tomato soup can*, ins Gedächtnis rufen, der bekanntlich die Grenze zwischen Werbung (Media) und Höhenkamm-Kunst zu verwischen suchte³⁶. So denunziert die Lyrikerin unter Verwendung unterschiedlicher literarischer Mittel ein kapitalistisches Wirtschaftssystem, das in seinem Drang nach ökonomischem Gewinn sich die Macht um jeden Preis zu sichern sucht, unter dem Vorwand, sowohl den Frieden als auch den Komfort des menschlichen Daseins gewährleisten zu wollen. Oft erscheinen im Plathschen Werk Figuren, die Automaten, („The Applicant“ *SPCP* 1982, 221) bzw. Scherenschnitte („Crossing the Water“ *SPCP* 1982, 190) verkörpern. Eine Form der Sozialkritik, die in der Literatur anhand des Motivs der Umwandlung vom Belebten zum Unbelebten verbreitet ist. Ein Stil, der darauf abzielt, einen unter ethischen Gesichtspunkten nicht zu rechtfertigenden technologischen Fortschritt für die zunehmende Anonymisierung bzw. Verdinglichung des Menschen haftbar zu machen, wie etwa W. H. Audens Gedicht „The Unknown Citizen“ illustriert. Eine sozialpolitische Anklage, die wegen der zunehmenden Entpersönlichungstendenz der Konsumgesellschaft angestimmt wird. Eine Umkehrung des klassischen Topos, dessen sich die Kunst seit alters her bedient, wie wir ihn am Beispiel Pygmalions, des zyprischen Königs und Bildners aus der griechischen Mythologie, des Golems in der jüdischen Mystik und Legende, ferner am Beispiel von E. T. A. Hoffmans „Der Sandmann“, einer Kurzgeschichte, die wiederum dem Ballett „Coppelia“ Pate stand, und im 20. Jahrhundert am Beispiel von George Bernard Shaws moderner Version von *Pygmalion*, und in jüngster Zeit aus Hans Bellmers und Unica Zürns Puppen-Darstellungen kennen. Den Stellenwert der Frau in der amerikanischen Gesellschaft fasste die noch unverheiratete Plath argwöhnisch in einem Tagebucheintrag wie folgt zusammen:

To yearn for an organism of the opposite sex to comprehend and heighten your thoughts and instincts, and to realize that most American males worship woman as a sex machine with round breasts and a convenient opening in the vagina, as a painted doll who shouldn't have a thought in her pretty head other than cooking a steak dinner and comforting him in bed after a hard 9-5 day at a routine business job. (*JSP* 1982, 21-22)

³⁶ In seinem Artikel „The Avant-Garde and Experimental Writing“ weist Sayre auf tiefgreifende Veränderungen, die sich ab 1960 in der Kunst manifestieren. Zu diesem Zweck zitiert er aus Frederic Jamesons „Postmodernism and Consumer Society“ (1983) eines dieser Merkmale: „The effacement in it [the new avant-garde-art] of some key boundaries or separations, most notably the erosion of the older distinction between high culture and so-called mass or popular culture“ (Sayre 1988, 1178).

Aus dieser bitteren Erkenntnis u. a. erwachsen viele ihrer in Poesie umgesetzten Betrachtungen über den Kampf um Chancengleichheit zwischen den Geschlechtern.

Eines wird hier evident: Sowohl die Präsentation der sauberen und komfortablen Haushalte als auch die Darstellung der Familie in der damaligen amerikanischen Werbung täuschten bewusst Glück, Harmonie und Geborgenheit vor. Der nicht selten konfliktbeladene Hintergrund dieser Fassade ist das eigentliche Terrain der *Confessional Poetry*. 1965 beispielsweise schrieb und inszenierte Lowell *The Old Glory*, ein Theaterstück, das „the hypocrisy of American government and institutions“ (Flanzbaum 1995, 45) angreift. Ein anderes beliebtes Sujet dieser Bewegung bildet die Darstellung der Zerrissenheit des Ichs in einer widersprüchlichen und höchst technologisierten Welt - Menschen, die im Schein und Sein verwickelt nicht mehr fähig sind, einen angemessenen Ausweg aus diesem Dilemma zu finden. Als Bekundungen hierfür zählen u. a. der Zulauf zu religiösen Sekten sowie der Boom in der praktizierenden Psychologie. Sozialpolitisch war das im Großen und Ganzen der Hintergrund, vor dem sich die *Confessionals* formierten.

Es folgt ein kurzer literaturhistorischer Überblick zu ihrer Entstehung. Von den „konservativ-kulturkritischen *Agrarians* und *New Critics* um Allen Tate, John Crowe Ransom und Randall Jarrell“ (Pfister 1982, 188) erwarb die Schule der *Confessionals* im Hinblick auf Form und Ästhetik Wichtiges und Grundlegendes. Lowell, so Hobsbaum in seiner Studie *A Reader's Guide to Robert Lowell*, besuchte St Mark's School unter der Leitung von Richard Eberhart, der wiederum bei I. A. Richards und den *New Critics* studiert hatte, was den Autor zur folgenden Äußerung veranlasste: „The kind of poet I am was largely determined by the fact that I grew up in the heyday of the New Criticism“ (Hobsbaum 1988, 14). Ein Wissen, das die noch nicht konsolidierte Bewegung insbesondere den von Lowell geleiteten *creative writing workshops* zu verdanken hat. Das einflussreiche Werk *Theory of Literature* von René Wellek und Austin Warren beherrschte die damalige interpretatorische Praxis. Ferner illustrierten T. S. Eliots „The Waste Land“, W. H. Audens langes Gedicht „The Age of Anxiety. A baroque eclogue“, Robert Frosts Naturlyrik, Ezra Pounds „The Cantos“, William Carlos Williams *Paterson*, Ginsbergs „*Howl*“ die literarische Heterogenität sowie den Geschmack der Zeit. Unter diesen Voraussetzungen bahnte sich in den späten 40er und Mitte der 50er Jahren ein neuer Schreibmodus in der Lyrik an.

Weder auf das Manifest eines einzelnen noch einer Dichtergruppe ist der Ursprung der *Confessional Poetry* zurückzuführen. Vielmehr ist sie zu verstehen als die mehr oder weniger zur gleichen Zeit stattfindende Einzelreaktion mehrerer Autoren auf die Außenwelt und den bereits kanonisierten Duktus der Lyrik der 50er Jahre in den Vereinigten Staaten. Autoren, die unabhängig von einander Gedichte zu schreiben begannen, in einem Stil, den Rosenthal in *The New Poets: American and British Poetry Since World War II* als Preisgabe von Persönlichem apostrophierte und der demzufolge in die Literaturgeschichte mit der Bezeichnung *Confessional Poetry* einging. Obgleich Rosenthal im gleichnamigen Werk neben dem subjektiven Gehalt auch die Relevanz des öffentlichen Kontexts, in dem diese Texte eingebettet sind, erkennt und erwähnt, erlangte die Rubrizierung *Confessional Poetry* in ihrer Hauptbedeutung als persönliche Beichte das größte Gewicht. Denn „the private life of the poet himself, especially under stress of psychological crisis“ bilde, so der Kritiker, den Schwerpunkt („a major theme“) in diesen Texten. Obwohl er an gleicher Stelle folgerichtig bemerkt: „Often it is felt at the same time as symbolic embodiment of national and cultural crises“ (Rosenthal 1967, 15), übte diese fast nebenbei gemachte Äußerung keinen großen

Einfluss auf die kommende Rezeption der *Confessionals* aus. Zur Erläuterung der Entstehung dieses Schreibmodus äußerte James E. B. Breslin in seinem Aufsatz „Poetry“:

Lacking a leader, a geographical center, or a ringing manifesto, the confessional movement was less the result of a shared program for poetry than the result of independent writers working along similar lines at more or less the same time. (In: Elliot *Columbia Literary History of the United States* 1988, 1087)

Zwischen etwa 1952/53 (vgl. Hamilton 1983, 188 ff.; und Hobsbaum 1988, 72-3) und 1959 komponierte Robert Lowell jene Gedichte, die eingangs von vielen Literaturkritikern als Ursprung des konfessionellen Schreibstils betrachtet und 1959 unter dem Titel *Life Studies* veröffentlicht wurden (In: Parini and Miller 1993, 637). Im Herbst 1957 hatte W. D. Snodgrass, der bei Lowell studiert hatte³⁷, Teile seiner Gedichtsammlung *Heart's Needle* (1959) in der Anthologie *The New Poets of England and America* publiziert. Anne Sexton, die den von Robert Lowell 1958/1959 geleiteten *creative writing workshop* an der Bostoner Universität besuchte, an dem auch George Starbuck (Axelrod 1978, 243) und Sylvia Plath (Hobsbaum 1988, 73) teilnahmen, hatte bereits den größten Teil ihres Gedichtbands *To Bedlam and Part Way Back* (1960) geschrieben. John Berryman hatte schon 1955 jene Sammlung von Sonetten³⁸, die später unter dem Titel *The Dream Songs* veröffentlicht wird, zu schreiben begonnen (in: Elliot 1988, 1087). Trotz dieser zeitlich sehr verschränkten Initialproduktion gilt Lowells *Life Studies* häufig noch als das erste Werk, das in einem Stil verfasst wurde, der Schuldbekennnisse offenzulegen vorgibt. Eine Schreibart, die M. L. Rosenthal in einem Artikel (1958) über Lowells *Life Studies* für *The Nation* als „impure art“ beschrieb, mit der Begründung sie sei „magnificently stated [...]“ einerseits, andererseits „[...] unpleasantly egocentric“³⁹.

Während Lowells Workshop an der Bostoner Universität im Jahre 1958 stellte Sexton, die 1957 eine Woche lang an einer von Snodgrass geleiteten Arbeitsgruppe (*Antioch Writer's Program*) teilgenommen hatte, den Anwesenden ihr Gedicht „The Double Image“ (*CPAS*⁴⁰ 1982, 35) zur Diskussion. Der Text ist Snodgrass' zehnteiliges Gedicht „Heart's Needle“ insofern verpflichtet, indem er auch die Eltern-Kind-Beziehung-Thematik behandelt und sich außerdem einige seiner Reime „ausleiht“. Sextons Gedicht unterscheidet sich hiervon, indem es Intimes und Öffentliches deutlicher als Snodgrass' Text ausarbeitet und zu einem Ganzen verschmelzen lässt. Denn „The Double Image“ stellt die Figur der Mutter als ein von der Gesellschaft vorgeschriebenes soziales Konstrukt dar, eine Rolle, die sich das perspektiverzeugende Medium des Textes anzunehmen verweigert.

³⁷ „Snodgrass, a returning veteran of World War II, had been Lowell's student at the University of Iowa writer's workshop during Lowell's stints of teaching there in 1950 and again in 1953. Lowell kept a rather paternal teacherly eye on him—in Lowell's case this would always be a rivalrous eye—and was thus more than usually interested in Snodgrass's accomplishments.“ Zitiert nach Diane Wood Middlebrook, „What Was Confessional Poetry“, in: *The Columbia History of American Poetry*, edited and introd. by Jay Parini and Brett C. Millier (New York: Columbia, 1993), 639.

³⁸ Berrymans allgemeine Verwendung des Sonetts (d.h. die klassische Form in dem 1947 entstandenen jedoch erst 1967 veröffentlichten *Berryman's Sonnets* als auch die von ihm für *The Dream Songs* neue ins Leben gerufene Sonettgestaltung) in einer Zeit, in der *free* und *blank verse* den Ton angaben, wirkte, wie Simpson in *A Revolution in Taste. Studies of Dylan Thomas, Allen Ginsberg, Sylvia Plath and Robert Lowell* bemerkt, geradezu innovativ (Simpson 1978, 162).

³⁹ Zitiert nach Diane Wood Middlebrook, „What Was Confessional Poetry“, in: *The Columbia History of American Poetry*, edited and introd. by Jay Parini and Brett C. Millier (New York: Columbia, 1993), 636.

⁴⁰ Linda Gray Sexton, ed., *The Complete Poems of Anne Sexton* (Boston: Houghton and Mifflin, 1981). Im folgenden zitiert als *ASCP*.

Der Schreibduktus der *Confessionals* orientiert sich primär an einer wesentlich subjektiven Darstellungsform sowohl der Innen- als auch der Außenwelt. Ein Duktus, den sie bewusst wählten und der sich vieler Elemente des autobiographischen Schreibens bedient. Mittels dieser Konvention erwecken sie einerseits den Eindruck, persönliche Turbulenzen ohne Manipulation in den Text zu inkorporieren, ihm Nähe, Intensität und Glaubwürdigkeit zu verleihen; andererseits behaupteten sie, sich (angeblich) widersprechend, biographische Angaben seien absichtlich entstellt. Folgende Beispiele mögen dieses irritierende Pendeln zwischen Fiktion und Wirklichkeit illustrieren. Sextons Dichtung kann *prima vista* als die wirklichkeitsgetreue Lebensdarstellung einer Tochter, Ehefrau und Mutter gelten, die den Alltag nicht zu bewältigen vermochte. Ihr Werk gibt im Großen und Ganzen vor, die Chronik einer gescheiterten Existenz zu sein. Ihre Gedichte präsentieren ihr Leben, wie Sexton selbst einmal sagte und viele ihrer Leser und Kritiker immer noch glauben: „the way it really was“ (Kevles 1971, 180). Dazu Sexton in einem Interview:

In the beginning the doctor said, 'Write down your feelings because someday they might mean something to somebody. No matter how despairing you are, there are other people, going through this who can't express it, and if they should read it, they would feel less alone.' And so he gave me my little reason to go on; it shifted around, but that was always a driving, driving force. (Zit. nach D. H. George 1988, 30)

Auffällig im Zitat sind Äußerungen wie *feelings*, *mean something* und *express it*. Ausdrücke, die sich, wie im Verlauf dieser Arbeit belegt wird, mühelos in die geläufigen Definitionen von Lyrik eingliedern lassen. Und dem Rat ihres Psychotherapeuten folgend entschied sich die Autorin, ihre „Gefühle“ in einer Schreibform festzuhalten, die scheinbar am besten geeignet hierfür ist: Lyrik. Betrachtet man diesen Ratschlag vor Robert Lowells 1961 in einem Interview durch Frederick Seidel der *Paris Review* gemachten Äußerung über den autobiographischen Gehalt im Gedicht, in dem Lowell meinte, der Leser sollte den Eindruck haben: „he was getting the real Lowell“⁴¹, so erlangt das obige Zitat eine andere Dimension. Denn allmählich beginnt es, manifest zu werden, wie die psychologische Praxis bei der Aufbereitung des Materials dazu beitrug, den althergebrachten autobiographischen Schreibmodus für die Lyrik zu modifizieren. Im Kapitel 4 dieser Untersuchung wird anhand einiger Beispiele erläutert, wie die theoretischen Schriften der Psychoanalyse das Dichten der *Confessionals* anreicherten⁴². So wird der psychoanalytische Diskurs zu einem der Kompositionsprinzipien ihrer Texte⁴³, insbesondere die Betrachtungsweise der Familie, wie folgendes Zitat von Diane Wood Middlebrook attestiert: “[The c]onfessional poets wrote about the instability of the institution of the family from the inside, and in analytical language partially supplied by psychoanalysis“ (in: Parini and Millier 1993, 647).

⁴¹ “Interview with Robert Lowell”, *The Paris Review* (spring 1961): 70, zitiert nach Eileen M. Aird ”Poem for a Birthday” to *Three Women: Development in the Poetry of Sylvia Plath*”, *Critical Quarterly* (winter 1979), in: Linda W. Wagner, ed., *Sylvia Plath The Critical Heritage*, 1988, 196.

⁴² Im Fall Plaths beispielsweise schrieb Judith Kroll: „she was familiar with literary and psychoanalytic archetypes and symbols, both through the psychotherapy she had undergone and through her readings, which included Jung, Frazer, Rank, Freud and Graves, and her college honors thesis on the “double personality” in Dostoevsky” (Kroll 1976, 13).

⁴³ Der freudianisch inspirierte Gedanke, Kunst sei bei der Bewältigung schwieriger psychischer Situationen förderlich, erfreute sich zu dieser Zeit großer Popularität. Auf Anraten von Dr. Merrill Moore, selbst ein fruchtbarer Schriftsteller und Frau Lowells Psychiater, nahm Robert Lowell Kontakt mit dem Romancier Ford Madfox Ford auf, der den Ruf hatte, junge Talente gerne zu ermutigen. (Hobsbaum 1998, 11)

In welchem Ausmaß die anhand der Fachliteratur zu Hause weitergeführte Erforschung der Psyche, als Folge und Ergänzung einer psychoanalytischen Therapie – eine Praxis, die in Amerika der 50er Jahre zum Modetrend wurde - im Dienste des Literatentums dieser Lyriker stand, haben bereits zahlreiche Studien behandelt. Helen Vendler in „John Berryman: Freudian Cartoons“ in *The Given and the Made: Strategies of Poetic Redefinition*, aus dem das folgende Zitat stammt, mag hier als einleuchtendes Beispiel dienen.

The same general point – that the experience of Freudian therapy generated new formal subgenres of lyric – applies also, in different ways, to the work of Sylvia Plath, Anne Sexton, Adrienne Rich, James Merrill, Frank Bidart, Louise Glück, and, somewhat less obviously, Elizabeth Bishop and John Ashbery. (Vendler 1995, 31)

Das Ende der 50er Jahre in den USA herrschende kulturelle, soziale und berufliche Klima für Frauen insbesondere forderte es in vielerlei Hinsicht geradezu heraus, sich kritisch mit den von Politik und Gesellschaft vorgeschrieben Geschlechterrollen auseinanderzusetzen. Beide Autorinnen, Sexton und Plath, nahmen sich dieser Problematik an. Sie erklärten den Konventionen einen Kampf, der sich aus heutiger Sicht als eine natürliche Reaktion auf Fremdbestimmung verstehen lässt. Im diesem Spannungsfeld vollzogen sich viele ihrer Texte. Trotzdem reagierte noch 1970 die Literaturkritik beispielsweise auf Sextons Werk mit einem harten Verdikt, nämlich: „They are not poems, they are documents of modern psychiatry and their publication is a result of the confusion of critical standards in the general mind“ (Gullans 1970, 498).

Die Tatsache, dass Sexton u. a. ihre therapeutischen Sitzungen als Ausgangspunkt ihres Schreibens nutzte, wird im Laufe der Lektüre ihres Werks nicht nur für den psychologischen Kundigen evident, sondern ist, wie bereits erwähnt und das folgende Zitat aus „Poets and Friends“ von Kathleen Spivack verdeutlicht, anderwärts nachhaltig dokumentiert:

She tape-recorded most of her psychiatric sessions and played them over to herself, since her poems were, many of them, records of her psychological struggles, we speculated on what they would have been like had Anne Sexton been involved in a form of therapy other than Freudian. Both Anne and Sylvia [Plath] were, in fact, obsessed with a Freudian framework. (Spivack 1988, 31)

Zur therapeutischen Wirkung, welche der Kunst oft zugeschrieben wird, äußerte sich Sexton in einem Interview polemisch:

Any poem is therapy. The art of writing is therapy. You don't solve problems in writing. They're still there. I've heard the psychiatrist say, „See, you've forgiven your father. There it is in your poem.“ But I haven't forgiven my father. I just wrote that I did. (Packard 1970, 46)

Zu einem anderen Anlass sagte sie: „I am an actress in my own autobiographical play“ (Kevles 1971, 189). Eine Aussage, in der nicht nur Shakespeares Diktum „All the world is a stage and all the men and women merely players“ (*As you like it*, 2. Akt, 7. Szene) und Keats Verständnis von der Persönlichkeit des Dichters als „chamäleonartig“ widerhallt, sondern auch erkennen lässt, wie bewusst sich Sexton bei der Produktion von Literatur des „Rollenspiels“ war. Februar 1962 machte sie bei einer Präsentation ihrer Arbeit am *Radcliff Institute*, so Middlebrook in ihrem Artikel „Anne Sexton at the Radcliffe Institute“, folgendes Statement: „Every poem has its own voice, like an actor,“ und fügte hinzu: „I can be very personal but I'm not being personal about myself“ (in: George 1988, 217). Was sie uns hier aus ihrer empirischen Schreibpraxis offen legt, hat später die Persönlichkeits-

psychologie neu formuliert, nämlich - vereinfacht ausgedrückt - dass es kein monolithisch festes Ich gibt, sondern eine Vielzahl von Ich-Konstruktionen. Anhand ihrer Lyrik zeigt sich exemplarisch, wie die Persönlichkeit in unterschiedlichen Situationen und mit Hilfe unterschiedlicher Ich-Erscheinungsformen sich kaleidoskopartig verändert. „What [...] can a ‘self’ be,“ fragte Joseph Wood Krutch in einem beinahe rhetorischen Ton, “except what it is being from moment to moment?” (Zit. nach Thornbury 82).

Sextons Äußerung betrifft zum einen die bewusste Suche nach der *real* Anne Sexton, zum anderen das große Thema der Philosophie aller Zeiten: die faszinierende Ergründung des Selbst. Ein Drang nach Introspektion, der sich in der Bandbreite der Literatur im allgemeinen und in der Lyrik insbesondere - wie uns zumindest die ältere Theorie über Lyrik glauben lassen will, heimisch fühlt. In einem ihrer Gedichte: „Said the Poet to the Analyst“ (ausführliche Textanalyse an gegebener Stelle) lässt sie eine der im Text gestalteten Figuren, ausgerechnet den Dichter, selbstbewusst behaupten: von dem, was ich sage/schreibe „I admit nothing“. Vergleicht man diese Textstelle mit obigem Zitat, so wird klar, wie kongruent poetologische Theorie und Schreibpraxis sich bei Sexton in diesem Fall decken. Denn hier wird ein fundamentales Recht eingefordert, nämlich die Ergebnisse eines Reflexionsakts in der Gestalt einer Position, einer Haltung, einer Stellungnahme nachträglich korrigieren zu dürfen. Was sich beim ersten Blick etwa als die „Unlauterkeit“ des Dichters (ethos) zeigte, entlarvt sich bei genauerer Betrachtung als die zwangsläufige Kluft, die zwischen Wortgestalt und Wortinhalt bzw. zwischen Wort und Tat existiert. Ein strategischer Schachzug, der bei der schriftlichen Wiedergabe von Wahrgenommenem darauf abzielt, die traditionell geläufige autorseitige Haftung für die Wahrhaftigkeit seines Produkts unerwartet in Frage zu stellen. Dieser Fall exemplifiziert, was eine kritische Auseinandersetzung mit den Kategorien empirischer Autor, perspektiverzeugendes Medium, Bezeichnetes und Bezeichnendes für den Leser zutage fördern kann. Vor einem solchen Hintergrund betrachtet, überträgt die Aussage *I am an actress in my own autobiographical play* (Kevles 1971, 189) ganz im Sinne Shakespeares / Calderons die herkömmlichen Konzepte von Ich und Wirklichkeit in eine Dimension, in der sie ihr Leben auf der Bühne der Lyrik und anhand von Ich-Rollen vor einem nach Voyeurismus lechzenden Publikum mit all den Versatzstücken, die die Illusion von Authentizität heraufbeschwören, virtuos inszeniert. Dieser Schreibmodus verheißt ihr intellektuelle Anerkennung sowie finanziellen Erfolg. In der heutigen Zeit illustriert dies die erfolgreiche Vermarktung der eigenen Biographie.

Ihre Position lässt sich ferner mit Hilfe von Erkenntnissen aus der psychoanalytischen Theorie der Objektbeziehungen⁴⁴ so wie sie u. a. von Otto Kernberg ausgearbeitet wurde, besser erkennen. Denn Sextons Auffassung von dem, was die Basis für das Verstehen des Selbst bildet, steht Kernbergs Definition des Ego sehr nah. Denn nicht eine wie auch immer geartete, feste Identität ist der Gegenstand der Untersuchung in der Theorie der Objektbeziehungen, sondern die Voraussetzungen, deren es bedarf, damit sich ein Ich konstituieren kann. So ist dieses Ich-Konstrukt, in Kernbergs Worten, nichts anders als ein „[...] Prozess von Synthese und Anpassung zwischen innerem Leben und äußerer Realität, der ein Gefühl persönlicher Kontinuität und Gleichheit in der gefühlten Erfahrung erzeugt, ein „Selbst“ zu sein“ (Zit. nach Jaegle 1995a, 19).

⁴⁴ Vgl. auch Stendel 2003, 9, insbesondere Fußnote 37. Unter Abschnitt 2. „Systemtheoretische Perspektiven auf die moderne Subjekt-Problematik“ (7-31) setzt Stendel die neueren Ergebnisse auf diesem Gebiet in Zusammenhang mit Literatur, insbesondere die Funktion des Schreibens bei der Identitätsbildung und deren Wechselbeziehungen.

Auf die Frage, wer bin ich? antwortet Sexton in ihrem ersten Gedichtband, *To Bedlam and Part Way Back*, indirekt mit einer literarischen Vorlage aus der griechischen Tragödie, nämlich *Ödipus Rex*, direkt mit einem Diktum aus der Philosophie (Schopenhauer) und untermauert das Ganze zu guter Letzt mit Ergebnissen aus den eigenen psychoanalytischen Sitzungen in literarisierter Form. Ihre Texte verdeutlichen, was für eine unerschöpfliche Quelle das Selbst für die Literatur ist.

Die neueren systembiologischen und kognitivistischen Forschungsergebnisse nach Humberto R. Maturana und Francisco J. Varela, die in ihren Bemühungen, das Selbst zu verstehen, „nicht ding-fest gemachte ‚Subjekte‘“, sondern die „Voraussetzungen jedweder Subjektconstitution bzw. -konfiguration [...]“ in den Mittelpunkt der Diskussion stellen, hat Dietmar Jaegle in seiner Dissertation über das Ich im Gedicht in fruchtbarer und einleuchtender Weise in die literaturwissenschaftliche Diskussion eingebracht. Denn „[n]icht (philosophisch) abstrakt, sondern nur unter Berücksichtigung in seinen (selbsterzeugten) Zusammenhängen“ sei eine Annäherung an das Ich möglich (Zit. nach Jaegle 1995a, 11). Hierbei ist die Sprache, wenn nicht das einzige, so doch ein aufschlussreiches Vehikel, ohne dessen Hilfe Lernen und Verstehen, im Sinne des Sich-bewusst-werdens kaum denkbar ist. Eine Schlussfolgerung, die in den neusten Forschungsergebnissen über Ontologie deutlich zur Sprache kommt. Denn hierin werden Ich und Sprache wie folgt erfasst: „Auch und besonders als Wesen, dessen (Bewusst-)Sein (nur) zusammen mit Sprache zu (be)denken ist.“ Sextons empirische Erfahrungen können als praktische Illustration dieses erkenntnistheoretischen Zusammenhangs dienen. Denn die Vieldimensionalität des Ichs in ihrer plastischen Erscheinung kann nur in Funktion zu seinem Handeln erkennbar werden, wobei die Summe all seines Handelns die Impression dessen, was man unter Identität kennt, vermittelt.

Äußerungen der *Confessionals* zur Richtigstellung vermeintlich authentischer autobiographischer Angaben in ihren Gedichten wurden während der Frühphase der Rezeption von vielen Literaturkritikern missinterpretiert. Ein Umstand, der im Großen und Ganzen sich aus drei Gründen erklären lässt: erstens aufgrund des Mangels einer geeigneten Interpretationsterminologie, zweitens aufgrund des damals noch zu geringen zeitlichen Abstandes zwischen Publikation und Rezeption der Texte, und drittens infolge des engen Nexus zwischen Kunst und Inspiration (bzw. seelischer Pathologie), ein Zusammenhang, der im westlichen Denken die Kunst seit der Antike hartnäckig begleitet⁴⁵. Dazu gesellt sich ein reichhaltiges Arsenal von psychoanalytischem Wissen, das diese vier Autoren, jeder auf seine Weise, während klinischer Behandlung selbst anlegten und in ihren Schaffensprozess zielstrebig zu integrieren suchten. Berryman beispielsweise sagte in einem Interview für *The Paris Review* in Winter 1972 durch Peter Stitt: “My idea is this: the artist is extremely lucky who is presented with the worst ordeal which will not actually kill him“ (Stitt in: Thomas 1988, 44). Welche Bedeutung Berryman dem Leiden, psychisch oder physisch, zuschreibt wird dann offensichtlich, wenn man an gleicher Stelle weiter liest: „At this point he’s [the artist] in business. Beethoven’s deafness, Goya’s deafness, Milton’s

⁴⁵ Robert Graves liefert uns ein anschauliches Bild des Prototyps eines Dichters im 19. Jahrhundert: „the typical Romantic poet of the nineteenth century was physically degenerate, or ailing, addicted to drugs, and melancholia, critically unbalanced and a true poet only in his fatalistic regard for the Goddess as the mistress who commanded his destiny“ (Graves 1990, 25). Baudelaire beispielsweise war der Meinung, dass Opium, Haschisch und Wein eine aktivierende Wirkung auf die “*mémoire involontaire*” auszuüben vermochten (vergl. Pestalozzi 1970, 182).

blindness, that kind of thing“ (ebd. 44). Die Frührezeption der *Confessionals* erfasste, um mit Freud zu sprechen, vor allem eins: den Künstler als Neurotiker, das Gedicht als Therapie.

Es wäre zwar nicht passend, das Werk dieser Dichter, insbesondere das Plaths oder Sextons, als politische Dichtung einzustufen, doch die Themen, die sie behandeln, sind historisch betrachtet die Destillation gesellschaftlicher Umstände. Vornehmlich in den 60er Jahren erwuchs in der amerikanischen Lyrik das politische Bewusstsein. Lowells Werk zeigt, wie ein flüchtiger Blick darauf offenbart, eine sorgfältige Integration geschichtlichen Materials vom Alten Testament, über die Antike, das Hellenistische Zeitalter, das Römische Imperium, das Mittelalter, bis hin in die 70er Jahre. Im 20. Jahrhundert sind die Eisenhower-Ära, die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, der Holocaust sowie medizinische Versuche mit radioaktiven Material an Menschen Themen, derer sich die *Confessionals* allgemein unverhohlen bedienten. Sextons Mangel an Selbstwertgefühl, den sie selbst als ihr *Problem* auffasste, und welchen sie auf Anraten ihres Psychoanalytikers schreibend zu konfrontieren suchte, kann auch als eine der Konsequenzen der Auseinandersetzung eines Individuums mit seiner Zeit zurückverfolgt werden. Eine Zeit, die sich wegen ihrer Bigotterie leicht als schizophren diagnostizieren lässt.

Untersucht man die Dichtung Sextons vor der Folie politischer und sozialer Umstände, so lässt dieser Hintergrund bald erkennen, dass sie eher ein Kind ihrer Zeit als eine Außenseiterin war. Ihre Rockband „Anne Sexton and Her Kind“ rückt sie nämlich eng an Gesellschaftsphänomene wie etwa den Popsänger Bob Dylan, an Musikereignisse wie *Woodstock*, an politische Jugendproteste gegen den Korea- und den Vietnam-Krieg sowie an Protestbewegungen gegen die sexuelle Repression. Auch der Name des Schriftstellers und Psychologen Timothy Leary mit seinen psilocybin-Experimenten an der Harvard Universität darf hier nicht fehlen. So befruchteten sich solche Gesellschaftereignisse und die Produktion von Literatur gegenseitig: man denke beispielsweise an Ginsbergs *Howl* und die *Beat Generation*.

The poetry considered here reflects three emphases found widely in American poetry in the 1960's: a preoccupation with the inner world of the psyche and its relation to the world of everyday existence; a reevaluation of the imagination as the faculty of discovery and creation; and a blurring of lines which have separated the poem from such other kinds of writing as the notebook, diary, documentary, history, or confession. (George, „Beyond the Pleasure Principle: Anne Sexton's 'The Death Baby'“, in *University of Hartford Studies in Literature*, 15:2 (1983), 100)

Der Themenkomplex, den Sexton mit Vorliebe zu Literatur umformte, war, so kann es aus heutiger Sicht gedeutet werden, der Schritt, den damals viele Frauen hätten gehen wollen, mussten es jedoch möglicherweise aus Angst vor gesellschaftlichen Repressalien, vielleicht sogar vor sozialer und/oder beruflicher Ausgrenzung unterlassen. Denn die amerikanische Frau der 50er Jahre musste sich, wollte sie dem geltenden Frauenideal entsprechen, wie folgendes Zitat belegt, der ihr von der Gesellschaft vorgeschriebenen Rolle anpassen. Betty Friedan zeichnete in ihrer Untersuchung *The Feminine Mystique* aus diachronischer Sicht das Bild der vorbildhaften Amerikanerin jener Zeit:

The suburban housewife—she was the dream image of the young American women and the envy, it was said, of women all over the world. The American housewife—freed by science and labor-saving appliances from the drudgery, the dangers of childbirth and the illnesses of her grandmother. She was healthy, beautiful, educated, concerned only about her husband, her children, her home. She had found true feminine fulfillment. (Zit. nach

Monika Socha in *Die Todesthematik im lyrischen Werk Anne Sextons*. Aus: Betty Friedan, *The Feminine Mystique*. New York: W. W. Norton, 1963, 18)

Maxine Kumin, Sextons Freundin und Kollegin am *Radcliff Institute*, pries Friedans Werk einerseits wegen des ironischen Tons, in dem die Studie verfasst ist, andererseits wegen der aufklärenden Haltung der Autorin gegenüber „the sexual solipsism of Sigmund Freud“ (Wood Middlebrook 195).

Ein anderes Zeitdokument, welches Aufschluss über die Rolle der Frau jener Zeit bietet, ist

Ferdinand Lundberg and Marynia Farnham's *Modern Woman: The Lost Sex*, published 1947 and recirculated as the popular wisdom of magazines, sex handbooks, and films throughout the 1950s. [It] presented the sexually normal woman as naturally passive in disposition and exclusively procreative in ambition. The unmarried career woman was not merely pitifully unfulfilled but dangerous, a menacing man-imitator who must be barred from contact with children, especially as teachers. (Van Dyne 1993, 69)

Auch wenn zu jener Zeit, das so konzipierte Rollenverständnis in Frage zu stellen, schon in der Luft lag, man denke an das Leben solcher Frauen wie Ann Miller, Billy Holiday, Judy Garland, oder Janis Joplin, propagierte die Politik der 50er Jahre (ungeachtet der Benachteiligung der Frau) die Familie als festen Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens. Denn die staatstragende Institution Familie galt als das Organ, das Ordnung und Zusammenhalt in der amerikanischen Gesellschaft insbesondere in deren Mittelschicht stiftete. Sexton brach kategorisch mit der traditionellen Distribution der Rollenzuweisung in dieser Konstellation und ihrer geschlechtsspezifischen Denkweise. Werke wie *The Second Sex* von Simone de Beauvoir (1947) und Kinseys *Report Über die Sexualität der Frau* (1953) waren im Umlauf und zeigten ihre Wirkung. Sexton hielt ihre Reaktion auf diese Scheinwelt wie folgt fest:

I was trying my best to lead a conventional life, for that was how I was brought up, and it was what my husband wanted of me. But one can't build little white picket fences to keep nightmares out. The surface cracked when I was about twenty-eight. I had a psychotic break and tried to kill myself. (Kevles 1971, 160)

Ihre Dichtung thematisiert viele jener Konflikte, die nach 1944 nicht länger im Zaum zu halten waren. Eine Reaktion, die Simone de Beauvoirs Formulierung „One is not born, but rather becomes, a woman“ (Beauvoir 1970, 249) unermüdlich variiert. Nach dem Zweiten Weltkrieg, in einer Atmosphäre verdächtiger Ruhe, begann das Weltbild zu bröckeln: die Frau musste an den Kochherd zurück, die Jugend entdeckte den Rock, wurde politisch aktiv, fing an, ihre Bürgerrechte einzufordern, hinzu kam die sexuelle Befreiung, später die Pille. Um sich Gehör zu verschaffen, bekämpften sie paradoxerweise die Gewalt des Staates mit Gegengewalt. Middlebrook, eine der Rezensentinnen Sextons, fasste die Gebiete, mit denen sich die Autorin in ihrem Werk auseinandersetzte, folgendermaßen zusammen:

Her poetry is imbued with the era of her coming-of-age as a wife and mother, under the Eisenhower presidency and the ambience of conformity it shed: grey flannel for men and compulsory domesticity for women, the cold war, nuclear politics. Sexton's work offered the mental hospital as a metaphorical space in which to articulate the crazy-making pressures of middle-class life, particularly for women. (Middlebrook 1991, 274)

In ihrem Buch *My Mother / My Self: the Daughter's Search for Identity* argumentierte die amerikanische Feministin und Bestsellerautorin Nancy Friday, dass „women of [her]

generation had been reared by their mothers to conform to a prefeminist ideal of womanhood from which they would have to struggle to liberate themselves" (*Encyclopaedia Britannica* © CD-ROM 1994-2001).

Im Laufe der Zeit trug die unglückliche Bezeichnung *Confessional* dazu bei, das Werk Sextons als die zwei Seiten ein und derselben Medaille zu betrachten: entweder als persönliche Beichte im sakralen Sinne, oder in einer säkularisierten aber pathologisierten Version, als geistige Krankheit. Seit geraumer Zeit setzt sich die feministische Literaturkritik mit Sextons Werk erneut auseinander. Als Schwerpunkt gilt, die Stellung der Frau in der Zeit, in der sie ihr Werk verfasste, mit all ihren geschlechtsspezifisch sozialpolitischen Implikationen zu erarbeiten. Andere Untersuchungen bemühen sich darum, ihre Poetik im Lichte ihrer Vorkämpferinnen zu betrachten, hierbei sind Sara Teasdale oder Virginia Woolf u. a. zu erwähnen. Ihre Auseinandersetzung mit dem Tod wird oft in Verbindung mit Dickinsons Dichtung gebracht⁴⁶.

Bei näherer Betrachtung dieser Gedichte entdeckt man neben Autobiographischem, was sich unterdessen mit Hilfe der stets wachsenden Fülle an Publikationen auf diesem Gebiet ohne großen Forschungsaufwand verifizieren lässt, eine Reihe formaler Mittel anhand derer sie ihr feines Gespür für Zeit und Mensch poetisch zum Ausdruck brachte. *The way it really was[?]* (Sexton; Kursives und Fragezeichen JS). Obwohl sich Sexton der allmählich wachsenden Frauenbewegung der späten 60er Jahre nicht aktiv anschloss, bereitete sie anhand ihrer Gedichtsammlung *Love Poems* den Boden „für die literarische Enttabuisierung des gesamten Spektrums weiblicher Sexualität und Empfindsamkeit“ (*Kindlers neues Literaturlexikon* © CD-ROM 1999 Systema Verlag GmbH, Buchausgabe Kindler Verlag GmbH). Die von der Lyrikerin bei der Konstruktion ihrer Gedichte angewandten Schreibstrategien, die verschiedenen Erzähl- und Darbietungstechniken, die Metaphorik, die Begrifflichkeit, die sie teilweise aus dem klinisch-psychiatrischen Diskurs entlieh, die Regeln autobiographischen Schreibens, die vielfältigen Perspektivierungen des Stoffes, die Thematik, die sie favorisierte sowie die Gestaltung von Gedicht-Figuren lassen ein Muster erkennen, das die sogenannte *Confessional Poetry* der Anne Sexton als eine spezifische Form der Fiktionalisierung ihres eigenen Lebens enthüllt. Ihr Werk anhand dieser Parameter zu betrachten fördert das Können dieser Lyrikerin ans Licht; denn dadurch lenkt es kritisch von der empirischen Person Sextons ab. Sie bereicherte den thematischen Umfang ihres Werkes mit der Zugabe von archetypischen Figuren (u. a. paganen Gottheiten, Hexen, usw.), Religion, mit der Heranziehung der zum Zwecke des im Text dargestellten Stoffes modifizierten literarischen Tradition, Märchen, Legenden, Mythen usw., alles Gebiete, die den theoretischen Schriften der Psychoanalyse bekanntlich zugrunde liegen. Vor dieser Folie lässt sich ihr Drang nach Transformation besser verstehen. In ihren Gedichten erscheinen viele dieser Elemente karikiert, verzerrt, neu formuliert; bei genauem Hinsehen bleibt die ursprüngliche Vorlage, wenn auch in unterschiedlichem Maße, trotz aller Entfremdung erkennbar⁴⁷. Viele ihrer Texte verwenden, wie so oft bei den *Confessionals*, die erste Person des Singulars als perspektiverzeugendes Medium.

⁴⁶ Linda Wagner-Martin beispielsweise erarbeitet in ihrem Artikel „45 Mercy Street and Other Vacant Houses“ Parallelen zwischen Dickinsons, Plaths und Sextons Dichtung (in: George 1988, 227-247).

⁴⁷ In ihrem Artikel „Seeking the Exit or the Home: Poetry and Salvation in the Career of Anne Sexton“ bemerkte Suzanne Juhasz: „In form her poem often follows a psychoanalytic model [...] beginning in a present of immediate experience and probing into a past of personal relationships in order to understand the growth (and the damaging) of personality“

Sophokles' *Ödipus* diene ihr beispielsweise als Leitfaden bei der Suche nach Selbstfindung, so ist der Einfluss dieser literarischen Vorlage in vielen ihrer Gedichte präsent. Folgendes Zitat aus einem Brief von Schopenhauer an Goethe eröffnet, wie bereits erwähnt, den Gedichtband *To Bedlam and Part Way Back*:

It is the courage to make a clean breast of it in the face of every question that makes the philosopher. He must be like Sophocles's *Oedipus*, who, seeking enlightenment concerning his terrible fate, pursues his indefatigable enquiry, even when he divines that appalling horror awaits him in the answer. But most of us carry in our heart the Jocasta who begs Oedipus for God's sake not to inquire further... (November 1815).

„You, Doctor Martin“ (*ASCP* 1982, 3-4) und „Said the Poet to the Analyst“ (*ASCP* 1982, 12-13) bedienen sich thematisch oder strukturell der psychoanalytischen Theorie. Im Laufe ihrer therapeutischen Behandlungen interessierte sich Sexton, die eigentlich keinen akademischen Abschluss besaß und die Oberschule, wie sie selbst in einem Interview gestand, hauptsächlich „wegen der Tanzveranstaltungen besuchte“, für die theoretischen Vorlagen psychoanalytischer Praxis, insbesondere Freud und Jung. Wenn die inneren Vorgänge und die Raster psychoanalytischer Verfahrensweisen (Therapiesitzungen) das Dichten mitsteuern, erwachsen im Hinblick auf die Ich-Gestaltung Darbietungsformen, die der Autobiographie täuschend ähnlich sein können. In dieser Hinsicht ist Sextons Werk eine ergiebige Quelle. Eine Parallele zeichnet sich bei den anderen Autoren ab. Plath zum Beispiel kannte Freuds *Mourning and Melancholia*, wie ein Eintrag in ihrem Tagebuch beweist (*JSP* 1982, 279). „Berryman's knowledge of Freud,“ schlussfolgert Stitt, „serves him well in The Dream Songs, but turns this essay [“Conrad's Journey”] (along with parts of his critical biography, *Stephen Crane*) into something verging on parody of psychoanalytic theory“ (Stitt 1993, 49).

„Said the Poet to the Analyst“ kann, wie viele ihrer Gedichte, unproblematisch auf eine authentische Lebenserfahrung der Autorin zurückgeführt werden. Die biographischen Einzelheiten, die der Text enthält, sind heutzutage weder für die Forschung noch für die Öffentlichkeit ein Geheimnis. Sextons Leben sowie das Lowells, Berrymans und Plaths haben - für viele Gutgläubige - eine Art unverneinende Transparenz erlangt; deshalb ist die Erläuterung solcher Details eine wenig sinnvolle Wiederholung, die häufig in eine Sackgasse führt, eine Herangehensweise, die sich nicht selten daran erschöpft, nur die Lust an Sensationalismus in einer mehr oder minder zivilisierten Art zu befriedigen. Die Gedichte Plaths oder Sextons z. B. enthüllen ja nicht allein die (vermeintlich) chaotischen Verhältnisse, in denen sich das Leben dieser beiden Autorinnen abspielte - wie die Sekundärliteratur so akribisch aufzeichnete -, vielmehr artikulieren sie in kunstvoll artifiziiell konstruierten lyrischen Texten die Reaktion auf Auffassungen wie das Rollenverständnis der Frau im Kollektivbewusstsein der amerikanischen Gesellschaft, Auffassungen, die bereits Ende der 50er Jahre vielen Frauen als unzumutbar galten und demnach mit Argwohn betrachtet wurden. Indem diese Texte frauenfeindliche Unterdrückungsmechanismen entlarvten und sie plastisch inszenierten, lieferten sie einer damals noch nicht fertig konsolidierten Bewegung, nämlich der Frauenemanzipation, Zündstoff, wie Kerkhoff feststellte: „Der Rekurs auf den Körper und seine elementaren Empfindungen (Sextons

(in: George 1988, 304). Vgl. auch Juhasz, „The Excitable Gift: The Poetry of Anne Sexton“ in: *Naked and Fiery Forms: Modern American Poetry by Women, A New Tradition* (New York: Harper and Row, 1976), 117-43.

„Menstruationstexte“) galt als Voraussetzung für eine weiterführende Normalisierung des privaten und öffentlichen Lebens“ (Kerkhoff 1989, 44).

Berrymans Gedichte befassen sich schonungslos mit Alkoholismus; bekanntlich ein soziales Tabu, worüber es sich in fast jeder Gesellschaft – selbst wenn diese sich weltoffen und aufgeklärt gibt - nur noch in Euphemismen reden lässt. Und dies nicht gerade aus genuiner Rücksichtnahme auf den Betroffenen. Diesen Themen haftet ein Stigma an. Die englischsprachige Lyrikinterpretation hat, in ihrem Bemühen, das Wesen dieser Dichtung zu erfassen, zahlreiche Bezeichnungen geprägt. Bezeichnungen, die nicht nur die Texte, sondern ihre Autoren als empirische Personen deutlich einschließen. So wurde beispielsweise Sylvia Plath u. a. als *Postromantikerin* (Joyce Carol Oates; Donald Davie in: Lerner 1987, 48), *prä-feministische Märtyrerin* (vgl. Kerkhoff 1989, 107), *Psychopathin* (Holbrook), *extremist poet* (siehe Wagner-Martin 1988a, 237; Alvarez, ebd. 55-7), *the high priestess of direct psychic speech* (siehe Rose 1991, 69), *the priestess of the Delphic oracle* (Kendall, 2001, 133), *confessional poet* (Rosenthal 23), *suicidal poet* (Lowell in ‚Foreword‘ to Sylvia Plath’s *Ariel* 1966, vii-ix) und *feminist pioneer* (Barnard Hall 1998, 126), *priestess of the Cult of Death and Madness* (Joyce Carol Oates in: McClatchy 1978, 144) betitelt. Ein anderes Beispiel hierfür liefert uns Richard Gray in seiner Untersuchung *American Poetry of the Twentieth Century* (1990). Gray unterteilt die Verwendung der ersten Person Singular in mehreren Kategorien und schreibt den *Confessionals* jeweils eine zu: „the confessional I as historian“ (:Lowell), „as martyr“ (:Berryman) „as prophetess“ (:Plath) (251; 256; 260 resp.). Etikettierungen, die in erster Linie einem einzelnen Zweck dienen sollten: die Vielschichtigkeit ihres literarischen Werkes zu definieren, um das ‚Geheimnis‘ dieser Lyrik zu lüften. Solche Bezeichnungen sind jedoch so suggestiv, dass es dem Leser nicht gerade schwer fällt direkt an die empirische Person des jeweiligen Dichters zu denken.

Das poetische Werk Plaths enthüllt, wie es vornehmlich von der englischsprachigen Literaturkritik oft nachgewiesen wurde, Seiten der menschlichen Psyche die man vorwiegend mit dem Prädikat „düster“ versieht. Ein Bereich, den die bürgerlich-amerikanische Gesellschaft der späten 50er Jahre deutlich zu verdrängen tendierte und dessen sich u. a. die *Beat Generation* bereitwillig annahm. „[D]ie Ablehnung der technobürokratischen Gesellschaft mit ihrer szientifischen Rationalität, die die existentiellen Energien des Menschen verschüttete oder bis zu Unkenntnis pervertierte“ (Kerkhoff 1989, 44), gehörte zum festen Programm der *Beats*. Die durch die Gesellschaft ausgebrannte Psyche, ist eins jener Gebiete, die Plath sowie die anderen hier zu behandelnden *Confessionals* offen ansprachen und mit Hilfe von kühnen Vergleichen und erstaunlich originellen Metaphern zu visualisieren suchten. Insofern teilten sich beide Bewegungen die gleiche Sorge. Literatur, die sich überwiegend mit Tabus befasste. Gedichte, die, wie im Fall der *Confessionals*, von einer beachtlichen Anzahl von Literaturkritikern wiederum tabuisiert wurden. Ein Akt, der – so könnte man es aus heutiger Sicht deuten - zum Schutze einer in der Gesellschaft bestehenden Ordnung diente⁴⁸. Der Mangel einer dem konfessionalistischen Modus adäquat angepassten literaturwissenschaftlichen Terminologie zur Texterschließung begünstigte diesen Schritt.

⁴⁸ Nicht zufällig stammen viele der Rezensionen, die die Weltanschauung, die sich in diesen Texten niederschlägt, als überwiegend negativ beklagen, aus männlicher Feder. Als Gegenillustration dieser Denkweise dient uns hier Helen Vendlers Analyse von Plaths Gedicht „Edge“. Vender, der Meinung von Irving Howe und Calvin Bedient widersprechend, argumentiert, dass in Plaths Gedicht eine sehr menschliche Art von Zärtlichkeit, nämlich die „protective tenderness of the mother“ (146) sich im Bild der sich schließenden Blütenblätter einer Rose, welche die in den Körper der Mutter zurückgefalteten Kinder symbolisieren, abzeichne. (Vendler, 2003, 141ff).

Plaths Lyrik war für die damaligen Verhältnisse nicht nur deswegen sowohl risikoreich als auch innovativ, weil sie sich mit Verbotenem auseinandersetzte, Tabuthemen, die das Dekor der Gattung verletzen⁴⁹, sondern weil die Gestaltung von Mittelbarkeit in ihrem Werk gleich einem Akt gesellschaftlicher Rebellion politische und kulturelle Schranken sprengte. Im Laufe der Entwicklung ihres Werks nimmt das Gedicht-Ich stets neue, oft furchterregende, antiweibliche vs. „sweet Mary“ (vergl. „The Moon and the Yew Tree“, Z. 17) oder verblüffende Formen an. Insofern ist es legitim, von einem dynamischen Entwicklungsprozess, der allerdings die Durchformung des Sprachmaterials einschließt, zu sprechen, ein Prozess, der die Suche nach poetischer und weiblicher Identität nicht nur thematisiert, sondern auch neue Wege öffnet bei der Gestaltung eines Wahrnehmungszentrums sowie eine bzw. mehrere Version(en) von Wirklichkeit im Gedicht. Auf diese Weise enthüllt die Schaffung neuer Ich-Konstrukte Plaths vehemente Bemühungen, sich von der literarischen Tradition sowie von einer repressiv bürgerlichen Weltordnung, insbesondere vom kulturbedingten Frauenbild, zu trennen, um eigene Autonomie zu erlangen. Vor dem Hintergrund traditioneller Werte lernt das Medium ihres Werkes, analog der historischen Kartographie, die alten Landkarten des Kulturerbes liest, um nunmehr mit eigenen Erkenntnissen sie erneut zu zeichnen.

Rückblickend wird klar, wie die Gestaltung von Mittelbarkeit in der Form eines perspektiverzeugenden Mediums nicht nur im Roman sondern auch im Gedicht, den Zeitgeist ästhetisch und formal zu erfassen sucht. Ein Sachverhalt, der sich in der Gegenüberstellung der Konstruktion eines Ich bzw. einer Figur etwa aus der *Metaphysical Poetry* und eines Ich bzw. einer Figur im konfessionalistischen Modus erarbeiten lässt. Ein Phänomen, das sich im breiten Spektrum der Lyrik vor dem Horizont des unaufhaltsamen gesellschaftlichen Wandels beobachten lässt. Seit der Moderne bemühen sich Autoren, wie die literaturwissenschaftliche Forschung vor allem auf dem Gebiet der Narrativik dokumentiert, intensiv darum, sowohl der Widersprüchlichkeit als auch der Zersplitterung der Gesellschaft anhand einer gleichfalls (exklusiv für das Stück geschaffenen) brüchigen Persönlichkeit literarisch zu begegnen. Ein Phänomen an dem, wie es in dieser Arbeit am Beispiel der *Confessionals* aufgezeigt wird, auch die Lyrik aktiv partizipiert.

Plath etwa (und in dieser Hinsicht bilden Lowell, Berryman, Sexton keine Ausnahme) begann ihre literarische Laufbahn mit Schreibübungen, die sich, wenngleich nicht immer thematisch, so doch rhetorisch und prosodisch, an den traditionellen Formen der Lyrik orientierten: dem Sonett („Sonnet to Time“, *SPCP* 1982, 311; „Mayflower“, 60), dem Villanell („Snakecharmer“, 79), der Terza Rima („Snowman on the Moor“, 58; „Lorelei“ 94), der Sestina („Yadwiga“, 85) usw., Formen, die, für den noch unversierten Anfänger, wegen ihrer strengen Reim- und Rhythmusschemata, dem breiten Spannungsfeld der Emotionen wenig Raum erlauben. Ihre „juvenilia“ exemplifizieren diese Schaffensperiode. Ihr erster Gedichtband *The Colossus and Other Poems* (1960) ist für den insbesondere an der

⁴⁹ Karl Malkoff schrieb in seiner Studie *Escape from the Self*: „Much of the criticism of the Confessional poetry begins with the assumption that its authors are mad, and that their poetry is therefore either an expression of that madness or an attempt to purge it“ (Malkoff 1972, 99). Ein anderes Beispiel hierfür bietet Helen Vendler’s „II John Berryman: Freudian Cartoons“ in ihrer Untersuchung *The Given and the Made: Recent American Poets* (1995), wie folgende Äußerung belegt: “[...] within [Berryman’s] sophisticated exterior there lived an uncontrollable monster [...]” (52). Und in Bezug auf Plath schrieb sie 1988 in *The Music of What Happens: Poems, Poets, Critics*: “Sylvia Plath, when she died, had at last begun to recognize a monstrousness in herself” (275).

Komplexität der Prosodie interessierten Lyrikinterpreten eine wahre Fundgrube. Die Konstruktion des Klangs richtet sich in hohem Maß nach dem Prinzip der Alliteration (Assonanz, Konsonanz), sehr oft im Sinne des Augenreims (Stabreim im altgermanischen), z. B. in den folgenden Verszeilen aus dem Villanell „Snakecharmer“ (CPSP 1982, 79): „So the snakecharmer begins a snaky sphere / With moon-eye, mouth-pipe. He pipes. Pipes green. Pipes water.“ (Unterstrichenes JS). Viele dieser Gedichte sind nach dem Gesetz der Silbenzählung konstruiert. Mit zunehmender Sicherheit hinsichtlich der Beherrschung unterschiedlich poetischer Formen beendet sie diese erste Schaffensperiode in der Form eines selbstkritischen Gedichts. Denn „Stillborn“ (SPCP 1982, 142) rechnet schonungslos mit der Monotonie, mechanischer Perfektion und Leblosigkeit dieser Frühtexte ab. Hierzu zählen auch „Words“ (CPSP 1982, 270) und „Poem, Potatoes“ (CPSP 1982, 106). Indem sie Texte komponierte, die sich einer grundsätzlich anderen Gestaltung von Mittelbarkeit bedienten, verabschiedete sie sich von diesen statischen sowie rhetorisch schwerbeladenen Kompositionen⁵⁰.

Als Gegenreaktion begegnen uns im ihren Spätwerk einzigartige Konstruktionen, die sich durch Wandelbarkeit und Dynamik auszeichnen, wie etwa das veränderliche Ich eines „Daddy“ (in der Gestalt des Kindes, des archetypischen Juden, der erwachsenen Frau), die histrionenhafte Figur in „Lady Lazarus“ (die Stripteasetänzerin im Konzentrationslager) oder „Ariel“, um nur einige zu nennen. Die introspektiv meditierende Stimme in etwa „The Moon and the Yew Tree“ hingegen stellt vor dieser Folie ein klares Beispiel für Innerlichkeit, Zurückgezogenheit und Immutabilität dar.

Plath glaubte, wollen Gedichte als Dichtung Anerkennung finden, so müssen sie sozialpolitisch die Grenzen des Persönlichen transzendieren. In einem Interview durch Peter Orr für die BBC London, *The Poet Speaks*, machte sie am 30. Oktober 1962 klar, warum der persönliche Schmerz beim Dichten wenn überhaupt, dann nur eine sekundäre Rolle spielen sollte. Sie war der Meinung, Lyrik umfasse ein größeres Spannungsfeld als die persönliche Betroffenheit allein - wenngleich diese oft gefühlsbetonten Gebilde aus eigener Erfahrung entspringen. Dazu Plath:

I think my poems immediately come out of the sensuous and emotional experiences I have, but I must say that I cannot sympathize with these cries from the heart that are informed by nothing except, you know, a needle or a knife, or whatever it is. I believe one should be able *to control and manipulate* experiences, even the most terrifying, like madness, and being tortured...with an informed and an intelligent mind.... (Zit. nach Nims 1970, 137; Kursives JS.)

Von besonderer Bedeutung im obigen Zitat sind *control* und *manipulate*. Begriffe, die sich in der Platschen Poetologie als Schlüsselbegriffe etabliert haben und deshalb vielfach zitiert werden. Hier plädiert sie für eine sorgfältige Aufarbeitung jener Erfahrungen, die den

⁵⁰ Tim Kendall, *Sylvia Plath. A Critical Study* (London and New York: Faber & Faber, 2001) bietet einen kritisch detaillierten Überblick über diese in der Regel von den meisten Rezensenten Plaths ignorierte dichterische Anfangsphase. Dass diese Texte kaum bedacht werden, beschreibt Kendall in Anlehnung an Jacqueline Rose, eine der befürwortenden Rezensenten Plaths, als „a result of sinister editorial control“ (Kendall, 2001, 1). Siehe insbesondere 1-24. Einen Überblick über Plaths komplexe Anwendung prosodischer Mittel bietet John Frederick Nims „The Poetry of Sylvia Plath. A Technical Analysis“, in: Newman, ed., *The Art of Sylvia Plath. A Symposium* (Bloomington & London: Indiana University Press, 1970), 136-152.

Anlass zum Schreiben bilden⁵¹. Nachdenkend über die Art und Weise, wie sie eine selbst gemachte Erfahrung in Literatur umschreiben könnte, notierte sie in ihrem Tagebuch: „*not ostensibly autobiography: in one year I must so douse this experience in my mind, imbue it with distance, create cool shrewd views of it, so that it becomes reshaped*“ (*JSP* 1982, 199-200; Kursives im Original). „Umformen“ (to reshape) wird in unserem Zusammenhang zum zentralen Begriff; denn es ist die mit Hilfe sprachlicher Mittel erreichte Transformation des möglicherweise Selbsterlebten, also das Ergebnis eines intellektuell geleiteten Schaffensprozesses, was im Mittelpunkt der Literaturkritik stehen sollte. In diesem Sinne ist Sylvia Plath einer Meinung mit vielen ihrer zeitgenössischen Dichterkollegen. Robert Lowell zum Beispiel sagte über Snodgrass Dichtung in einem Interview für *The Paris Review*: „His experience wouldn't be so interesting and valid if it weren't for the whimsy, the music, the balance, everything revised and placed and pondered. All that gives light to those poems on agonizing subjects comes from the craft“ (Seidel 1961, 15). Gleichwohl legte auch John Berryman einen besonderen Wert auf die formalen Aspekte lyrischer Texte. „The most distinctive quality of Berryman's style“, stellt Peter Stitt fest, „lies in his manipulation of syntax, a characteristic that accounts, perhaps paradoxically, both for much of his stylistic brilliance and for much of difficulty many readers have with his poems“ (Stitt in 1993, 52). Ein anderes Beispiel für diesen Sachverhalt bietet Böker in *Kindlers neues Literaturlexikon*:

Berryman versucht dementsprechend auch stilistisch die unterschiedlichsten Arten modernen Empfindungsvermögens und Reagierens auf Krisen zu registrieren; die sprachliche Palette reicht von der gewählten und gelehrten Diktion über das Kolloquiale und den Slang bis hin zur kindlichen Redeweise. Darüber hinaus entwickelt Berryman seine an A. Rimbauds *Je est un autre* (Ich ist ein anderer) anknüpfende Technik wechselnder Pronomina für ein und dieselbe Person weiter, und er konzipiert im Rückgriff auf die *minstrel show* mit Mr. Bones und Mr. Interlocutor zwei Dialogpartner, die gleichermaßen die Aspektvielfalt des Ich sinnfällig machen sollen.“ (Uwe Böker in *Kindlers neues Literaturlexikon* © CD-ROM 1999 Systema Verlag GmbH, Buchausgabe Kindler Verlag GmbH)

Und Charles Thornbury in seinem Artikel „A Reckoning with Ghostly Voices“ beschreibt Berrymans Interesse an der Ich- bzw. Figurenkonstruktion wie folgt:

No other poet in the generation after Eliot took up the cause of personality or of the creation of character—as Berryman did. Now, seeing the whole of his poetry, we encounter something more: he viewed character and self as discontinuous. (Thornbury 1993, 77)

Lea Baechlers weist in ihrem Artikel „A ‚Deeper--Deepest--Acquaintance‘ with the Elegy: John Berryman and ‚Wash Away‘“ auf die Referenzialität hin, die viele Texte Berrymans ausweisen und den Autor, wie die Autorin meint, in zweifacher Form belasten; nämlich zum einen bezüglich des psychischen Drucks, der die Um-Welt auf den Autor ausübt, und zum anderen im Hinblick auf seine innere Belastung beim Dichten:

[T]he poems call attention to themselves as „works“ of mourning informed by the social and cultural, personal, and aesthetic pressures brought to bear on the poet's imagination

⁵¹ Eine Ansicht, worüber im Literaturbetrieb Konsens herrscht und hier mit Peter Hühn neu formuliert wird. In seiner 1995 veröffentlichten *Geschichte der englischen Lyrik* sagte Hühn: „Generell stellt jedes Gedicht den Versuch dar, eine wahrgenommene [...] Problemlage durch sprachliche Formulierung und formale Strukturierung zu ‚fassen‘, intellektuell verfügbar zu machen und dadurch in gewisser Weise zu kontrollieren“ (Hühn 10).

in relationship to the psychic disturbance and turmoil generating a particular poem. (Lea Baechlers 1993, 126)

Uwe Böker spricht, in dem oben zitierten Artikel, einerseits von einer Vielzahl kontrastierender Aspekte des Ich (also von einem *Multividuum*), andererseits macht er auf den Unterschied zwischen den Positionen Berrymans und Eliots im Hinblick auf die Ich-Gestaltung im Gedicht aufmerksam.

Auch in diesem Falle ist das formale Ordnungsgefüge der Rahmen, innerhalb dessen Berryman die emotionale und psychische Vitalität kontrastierender Seiten eines Ichs artikulieren kann, das im Sinne des von ihm für eine postmoderne Poetik als wegweisend bezeichneten W. Whitman und nach dem Vorbild des »Song for Myself« [sic!] die Funktion der Selbstanalyse und des Ichausdrucks erfüllt, diametral also der Eliotschen Poetik der »Impersonalität« des dichterischen Ichs entgegengesetzt. Henry ist insofern eine Persona, mit Hilfe derer Berryman die Gesamtheit individueller Persönlichkeitsaspekte und insbesondere die Zusammenhänge mit der traumatischen Erfahrung des väterlichen Selbstmords gestalten kann, um zugleich die übergreifenden kulturellen, religiösen und metaphysischen Implikationen vor allem für die amerikanische Kultur zu verdeutlichen.“ (Uwe Böker in: *Kindlers neues Literaturlexikon* © CD-ROM 1999 Systema Verlag GmbH, Buchausgabe Kindler Verlag GmbH)

Diese hier eingeführten Erkenntnisse erfahren insbesondere in jenen Gedichten, die die Suche nach einer eigenen literarischen Identität unermüdlich variieren, ihre praktische Entsprechung.

Nun zurück zu Plath. Ihr vehementer Drang nach Selbstfindung bietet uns, wie an anderer Stelle gezeigt, nicht nur anhand ihrer Lyrik, sondern auch ihrer Tagebücher und Briefe ein breitgefächertes Korpus, an dem die Authentizität biographischer Angaben überprüft werden kann. Je subjektiver Plath den Duktus ihrer Texte aufbereitet, desto objektiver werden und wirken sie. Die von der Autorin neu hierzu angewandten Konstruktionstechniken führen diesen Eindruck herbei. Ein Sachverhalt, den Berkenkotter folgendermaßen konstatiert:

When the subject matter becomes autobiographical several things happen: as the detached observer/ public persona becomes the subject, the aureate Audenesque diction disappears as well as many of the technical effects that characterize the other poems in *The Colossus*; the format of the poem changes also from descriptive and rhetorical to dramatic. (Berkenkotter 1977, 23)

Die Erscheinungsformen des perspektiverzeugenden Mediums im Werk Plaths lassen sich nicht immer mit dem bloßen Auge als Artefakte erkennen, vor allem wenn Autobiographisches mit viel Finesse ins lyrische Gebinde eingeflochten wird. In einem solchen Fall kann man nicht immer die empirische Person von dem Text-Ich säuberlich trennen. Ein Umstand, der sich u. a. darin begründet, dass das im Gedicht Dargebotene immer das Ergebnis einer Bewertung ist. Daher erfordert das Gedicht die Präsenz eines Mediums, wenn auch nur in seiner grundlegendsten Form als Wertesystem, welches axiomatisch in einem Bewusstsein eingebettet ist. Unter Umständen kann dieses Artefakt frappierende Ähnlichkeiten bzw. Überlappungen mit den realen Erlebnissen und Ansichten des Texturhebers haben, so etwa die Fiktionalisierung des autobiographischen Ichs. Ein Sachverhalt, der viele ihrer Texte kennzeichnet. Um dieser Ambiguität beizukommen, schlagen Kritiker vermehrt vor, das Gedicht-Ich von seinem Autor, wenn auch nur künstlich, so doch zum Zwecke einer gerechteren Beurteilung seines literarischen Status gründlich abzukoppeln. Der Umwandlungsprozess, dem das vorliterarische Material

unausweichlich unterworfen ist, bevor es zu Literatur wird, gilt hier als Hauptgrund. Ohne diese Transformation wäre Literatur undenkbar. Hierin manifestiert sich eine Verwirrung stiftende Ambivalenz, die dieses Phänomen begleitet. Dazu sagte George Wright:

Literature is made up of words, composed by writers and spoken by personae. In some works the distinction between poet and speaker is obvious; in others it seems an extravagance to call attention to a distinction that can hardly be said to exist. (Wright 1960, 22)

Aus den vorher angeführten Gründen sollte klar geworden sein, warum eine genaue Ortung des perspektiverzeugenden Mediums in der Lyrik sich oft als problematisch erweist, problematisch vor allem in jenen Gedichten, in denen ein unsichtbarer, anonymer Beobachter sachlich und in allgemeingültiger Manier, Natur oder seinen eigenen bzw. den inneren Zustand eines dritten - ohne den eigenen Standort konkret preis zu geben - übermittelt. Wurde die Haltung des Mediums gegenüber dem Gegenstand seines Diskurses „ohne“ emotionale Teilnahme verwirklicht, so nimmt man nur eine Art „voice over“ wie einen Nachrichtenansager wahr. Je größer der affektive Abstand, den das Medium zu seinem Gegenstand bzw. zu sich selbst schafft, umso unpersönlicher bzw. allgemeingültiger erscheinen uns seine Aussagen bzw. Darbietungen, vor allem wenn er diese durch „Ent-*ich*-tung“ versachlicht.

Dieser in seiner reduziertesten Form, nämlich in der kaum wahrnehmbaren Prägung eines immer ohne Ausnahme bewertenden Bewusstseins, geschickt verpackte Darbietungsmodus erschwert das Erkennen eines Ichs bzw. seinen Anwesenheitsgrad im Text. Dementsprechend bleiben in der interpretatorischen Praxis Beschaffenheit und Funktion dieser wichtigen literarischen Kategorie oft unberücksichtigt. In diesem Kontext ist Wrights Äußerung nicht zuzustimmen, nämlich es sei eine „Extravaganz“, den Anspruch erheben zu wollen, es existiere in allen Gedichten eine *persona*. Denn diese scheinbare Abwesenheit von Mittelbarkeit, oder präziser erfasst dieser niedrigste Grad an Anwesenheit, worauf Wright hier anspielt, ist eine der Erscheinungsformen der Mittelbarkeit. „Die Konfessionsdichter sind zwar bestrebt,“ so Hans Borchers, „in ihren Arbeiten die Unterscheidung zwischen Kunst und Leben aufzuheben. Das aus diesem Anspruch abgeleitete ästhetische Programm schließt freilich die Suggestion des Anscheins der Unmittelbarkeit und der Authentizität mit ein.“ (*Kindlers neues Literaturlexikon* © CD-ROM 1999 Systema Verlag GmbH, Buchausgabe Kindler Verlag GmbH)

Das Weltbild im Themenspektrum der Confessionals

Viele der *confessional poems* weisen oft bezüglich der Gestaltung von Wirklichkeit und Perspektive ein Ichkonstrukt auf, welches, verglichen mit poetischen Bewegungen vergangener Epochen, sich nur selten an einer in sich stimmigen, monolithischen, ganzheitlichen Identität orientiert. Gleich einem Rahmen, der Mensch, Naturwelt und All flankiert, ist auch das Gedicht (nicht nur des konfessionalistischen Modus), genauso wie der Roman, ein Zeitzeugnis; denn in beiden Gattungen spiegeln solche Ich- bzw. Figurenkonstrukte das augenblicklich herrschende Verständnis vom Selbst wider. Ab dem 20. Jahrhundert zeichnet sich diese Konstruktion, analog der zunehmenden Fragmentarisierung der Gesellschaft, insbesondere durch Brüchigkeit und Zersplitterung aus. Hierin wird deutlich wie das Gedicht vermöge der Positionierung des Ich im

Universum ein verändertes Weltbild⁵² darlegt. Diese Zersplitterung der Gesellschaft, die sich etwa in der Literatur der 60er Jahre massiv manifestiert, schlägt sich in jener Gebrochenheit und Dissonanz nieder, die solche heterogene Ichkonstrukte in der Lyrik aufweisen. Ein wohlbekanntes Phänomen in der Prosa, das, wie vorher erwähnt, J. D. Salingers *The Catcher in the Rye* dank des forschenden Blicks in die Psyche eines Jungen in einer erkrankten und demnach auch krankmachenden Gesellschaft beispielhaft illustriert. Ein Roman, der weltweit Schule machte und so die Produktion literarischer Texte *sui generis* mit einem neuen Antrieb versah. Die *Confessionals* profitierten hiervon. Salingers *Nine Stories* beispielsweise gehörte zur persönlichen Bibliothek Plaths⁵³ (vergl. Wagner-Martin 1988a, 263). Mehr noch: Sexton vertraute ihrem behandelnden Psychiater, Dr. Orne, an, sie versuche in einem an Salinger angelehnten Stil in der 1. Person Singular zu schreiben, um den Eindruck einer Psychose zu erwecken (Zit. nach Middlebrook 1991, 53). Untersucht man die Konstruktionsweisen der Mittelbarkeit in den verschiedenen literarischen Epochen, so stellt man fest, dass Autoren oft darum bemüht sind, mit Hilfe einer fein nuancierten und genau differenzierten Ich- bzw. Figurenkonstruktion, das Geflecht von Systemen, an dem die zwischenmenschlichen Beziehungen teilhaben, zeitgemäß und wirklichkeitsnah zu reproduzieren. Vergleicht man beispielsweise die Ichkonstruktion der Barocklyrik oder der Hirtendichtung der Römer - um nur zwei besonders hervorstechende Beispiele zu nennen - mit jenen Texten der *Confessionals*, springt neben der irritierenden Brüchigkeit des Ichs eine fragmentierte Weltanschauung ins Auge. Radikale Veränderungen des Welt- und Menschenbildes, die sich nicht nur anhand von neu konstellierte politischen Haltungen belegen lassen, sondern auch mit Hilfe technologischen Fortschritts sowie philosophischer Postulate, die den Zeitgeist zu erfassen suchen. So erfährt jede neu ausgehandelte Weltordnung früher oder später ihren Niederschlag in der Kunst. Nietzsches radikale Umkehrung der sogenannten „ewigen Werte“ kraft seines Postulats „Gott ist tot“ illustriert einen dieser Paradigmenwechsel. „Der Übermensch [schrieb Nietzsche] verzweifelt nicht an dem fehlenden Glauben an Gott, sondern setzt seinen eigenen Willen ein, um selber die Welt mit Sinn zu füllen. [...] Beim Übermenschen kommt es auf das Selbstverständnis an und das Verhältnis zu seinen Handlungen“ (Philosophielexikon/Rowohlt-Systema, Computer Software). Ein solcher Paradigmenwechsel bildet eine der Prämissen, wonach die Konstruktion von Ich- und Welt-Sicht, d. h. die Relation Mensch/Universum, in der Literatur neue Impulse gewinnt.

Um den bis zum damaligen Zeitpunkt in der Lyrik verschwiegenen unangenehmen Aspekten der zwischenmenschlichen Beziehungen poetisch Ausdruck zu verleihen, unternahmen diese Dichter den Versuch, in einem neuen Stil zu schreiben. Dieser zeichnet sich insbesondere durch den Einsatz eines komplexen Ichkonstrukts aus. Sie gestalten oft die sie umgebende Wirklichkeit zwar aus einer anthropozentrischen, doch nicht aus einer homogenen monolithischen Ich-Entität. Dieser Zugriff zeugt bei der Gestaltung der Perspektive resp. Perspektiven von Experimentierfreudigkeit. Die Heterogenität dieses Konstrukts ahmt die graduell deutlich werdende Zersplitterung der Nachkriegszeit nach. Oft erscheint nämlich das Medium nicht als Individuum, sondern als Di- bzw.

⁵² Der Begriff Weltbild wird hier im Sinne Michael Foucaults als Zeichenbewusstsein/Epistem, d.h. als umfassend historische Veränderung verstanden. Auch der Begriff Paradigma ist in der Wissenschaft in diesem Zusammenhang geläufig.

⁵³ Charles Newman in seinem Artikel „Candor is the Only Wile: The Art of Sylvia Plath“ beschreibt Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Plaths Roman *The Bell Jar* und Salingers *The Catcher in the Rye* (Newman 1970, 35 ff.)

Multividuum. So wird das in Foucaults' Vokabular vorherrschende „Zeichenbewusstsein“ der Epoche als blühende Vielheit dargestellt, sogar schonungslos bis ins Mark entblößt.

Plaths hartnäckige Beschäftigung mit Themen, die zu ihrer Zeit nicht zum Diskussionsrepertoire der Öffentlichkeit gehörten, geschweige denn zur Fundstätte der Lyrik, wie der Selbstmord, die längst reformfällige Familienpolitik, die Stellung der Frau in einer durch und durch von Männern dominierten Welt, also ihr virulent (weil anti Establishment) wachsendes politisches Bewusstsein versetz(t)en den Leser in eine prekäre Lage. Ohne Zweifel müssen einen die Auseinandersetzung mit solchen Themen wie dem Opfer-Täter-Verhältnis, dem Nachdenken über das Pro und Kontra der ethischen Legitimierung vom Krieg, oder der kritischen Betrachtung der Rüstungsindustrie nachdenklich stimmen. So lässt die Oberfläche der Plathschen Dichtung einen tiefen Abgrund erahnen, von dem man sich paradoxerweise - vielleicht deshalb, weil viele ihrer Texte unterschwellig nach sozialpolitischen Reformen verlang(t)en - sowohl abgestoßen als auch angezogen fühlt.

Betrachtet man dieses - für das damalige Verständnis sehr - provokatorische Themenspektrum, stellt sich konsequenterweise die Frage, ob Plath das Schreiben als therapeutisches Mittel benutzte, um private Schwierigkeiten aus persönlicher Sicht zu bewältigen, oder ob sie es als Herausforderung ansah (auch aus ästhetischen Erwägungen), den Zeitgeist oft am Beispiel selbsterlebter/persönlicher Situationen mittels der überwiegend ichzentrierten Gestaltung von Mittelbarkeit wiederzugeben. Eins ist klar: auch die Erschaffung eines dem Autor frappierend ähnlichen Ichs oder in der Terminologie Müller-Zetzelmanns der „Illusion autobiographischer Seelenschau“ (Müller-Zetzelmann 2000, 135) gehört zum Konstruktionsarsenal literarischer Mittelbarkeit. Denn auch hier unternimmt der Lyriker, mit Hilfe all der ihm für eine solche Konstruktion zur Verfügung stehenden Mittel, Anstrengungen, die den Text nicht zuletzt dank eben dieser Artifizialität bereichern.

Plaths Gedichte thematisieren nicht nur zentrale Fragen der 50er und frühen 60er Jahre, sie dokumentieren auch den Werdegang eines neuen Gedichtstypus in der Geschichte der Lyrik. Zwei Aspekte, die das Werk Plaths durchaus attraktiv werden ließen und lassen. Die Analyse der Gestaltung von Mittelbarkeit in ihrer Lyrik enthüllt allgemein akzeptierte Ansichten des kulturell konditionierten westlichen Denkens als unannehmbar.

Das Gedicht „Colossus“ (*JSP* 1982, 129-30) beispielsweise illustriert u. a. die erstickende Macht des Patriarchats über die von der Gesellschaft zu Unterwürfigkeit erzogene Tochter. Dieses Muster lässt sich auf andere Interpretationsdimensionen übertragen, eine davon ist das Paradigma Schriftsteller/Schriftstellerin, Maestro/Schülerin. Ein Gebiet, auf dem auch das Geschlecht, wie insbesondere die feministisch orientierte Literaturkritik konstatiert, eine Zentrale Rolle gespielt hat und immer noch spielt. Man denke beispielsweise an Virginia Woolfs Essay „A Room of one's own“. Eine Schriftstellerin, deren Werk (*JSP* 1982, 165) und Tagebücher (*LH* 1975, 305) Plath mit großer Aufmerksamkeit las und die sie in einem ihrer Briefe an ihre Mutter mit dem Prädikat „ermutigend“ versah.

Betrachtet man das perspektiverzeugende Medium im gesamten Werk Plaths, so kann man von einer Entwicklung in der Form eines Reifungsprozesses sprechen, der sich anhand ausgewählter Texte verdeutlichen lässt. Ein Prozess, der sich allerdings nicht aus psychologischer Sicht allein verfolgen lässt, sondern auch als stilistische Entwicklung anhand der Gestaltung von Mittelbarkeit. Das Medium in beispielsweise „Daddy“ verkörpert auf lebhafteste Art und Weise einige Charakterzüge, die es in etwa „The Moon and

the Yew Tree“ noch nicht besaß. Eigenschaften, die es bei seiner Wahlmutter, dem Mond, beobachtete, sich aber nicht anzueignen vermochte. Dort hieß es: „The moon is bald and wild“ (Z. 27), „She is not sweet like Mary“ (Z. 17). Eine Persönlichkeitsveränderung⁵⁴, die entwicklungsgemäß in „Lady Lazarus“ einen Höhepunkt erreicht. Denn in diesem Text nimmt das Medium nicht allein psychisch abstrakt, sondern auch physisch konkret Erscheinungsformen an, die dem Leser Furcht einflößen, erlangt es intellektuelle Mündigkeit und übt sein Entscheidungsrecht ungehemmt aus. Die Zielscheibe der Rache ist vieldeutig, und sollte nicht, wie die englischsprachige Literaturkritik am Beispiel von Gedichten wie „Daddy“ oder „Medusa“ des Öfteren gemacht hat, allein auf den Familienkreis der Autorin reduziert werden⁵⁵. Denn auch die im Kapitalismus herrschende Auffassung von Männlichkeit, wie das feministische Lager sie versteht, stellt hierfür eine plausible Deutungsvariante dar. In „Lady Lazarus“ entsteht die Protagonistin wie der Phönix aus der Asche und verschlingt „men“ - ein Substantiv, das sich wegen seiner Zweideutigkeit nicht endgültig festmachen lässt: entweder nur Mitglieder des männlichen Geschlechts *men* - innertextuell sehr plausibel - oder *mankind* im allgemein, erbarmungslos mit ihrem roten Haar. In seiner Vieldeutigkeit erinnert dieses Bild einmal an die verheerenden Folgen der Atombombe von Hiroshima, zum anderen an Cézannes rothaarige Frau in einer Peepshow auf dem Gemälde *Venus*.⁵⁶

Das Werk Plaths oder Sextons erklärt weder biographisch-pragmatisch noch enthüllt es anhand einer ins Unterbewusste der Autorinnen tauchenden Interpretation, warum Menschen im Allgemeinen und diese Autorinnen im Besonderen freiwillig aus dem Leben schieden. Die Verquickung von internen Beweggründen und externen Faktoren, wie sich diese oft im Gedicht zeigt, gibt nur Anlass zur Spekulation. Daraus lässt sich keine Gewissheit gewinnen. Die Selbstbestimmung, ungeachtet ob in politischer, ethischer, sexueller oder sonstiger Hinsicht, ist und wird, sowohl mit Heine als auch mit Brecht pointiert ausgedrückt, noch lange eine Utopie bleiben. Im Laufe der Geschichte und aufgrund politischer und sozialer Emanzipation, kurzum historischer Erfahrung, hat man erkannt, dass die Selbstbestimmung einem Geschäft auf Verhandlungsbasis gleicht, bei dem alle Klauseln des Vertrags mit größter Aufmerksamkeit gelesen werden müssen, bevor der Handel besiegelt wird.

Indem A. Alvarez in der Einleitung seiner Abhandlung über die Geschichte des Selbstmords, *The Savage God*, auf die Biographie Plaths verwies, bekräftigte er *volens vollens* den Zusammenhang zwischen Werk und Suizid der Autorin⁵⁷. Trotz aller Nähe zum

⁵⁴ Diese Entwicklung lässt sich auch stilistisch verfolgen. Für einen kurzen doch einleuchtenden Überblick auf diesem Gebiet siehe Kendalls „The Theatrical Comeback: Repetition and Performance in *Ariel*“, 2001, 147-168, insbes. 162-3.

⁵⁵ “[Seamus] Heany reads “Daddy”, so unterrichtet uns Tim Kendall, “purely as the protest of the poet-victim, who behaves vindictively because of her difficult parental and marital relations. This fails to credit Plath with self-awareness to be acting deliberately – to be performing.” (Kendall, 2001, 155).

⁵⁶ Einen Einblick in das Gebiet der Ekphrase bietet Gabriele Rippl “The Painterly Sylvia Plath: Towards a Poetics of Intermediality” am Beispiel von Plaths „The Disquieting Muses“.

⁵⁷ Linda W. Wagner-Martin schrieb im Vorwort des von ihr herausgegebenen Bandes *Sylvia Plath: The Critical Heritage* (1988): “*The Savage God: A Study of Suicide*, acted as a catalyst to prompt even more attention to the personal elements in Plath’s art. [...] Published despite objections from the Hughes family, Alvarez’s book presented an erstwhile biography of Plath as the driven writer, whose brilliance derived from her psychological daring in testing the known limits of a person’s involvement in creativity” (12). Die hier suggerierte Verbindung zwischen Pathologie und Kreativität soll als Illustration des alten Glaubens dienen, nämlich in der Verbindung: Kunst, göttliche Inspiration, Ekstase.

Privatleben ihrer Schöpferin drücken Plaths Gedichte eine literarische Wirklichkeit aus, welche sich im textuellen Rahmen und nicht im realen Leben der Dichterin kristallisiert. Eine Wirklichkeit, die sich in ihrer handwerklichen Konstruktion durchaus ergründen lässt. Denn sie entspringt einem Denkvermögen, das sich scharfsinnig mit einer ungewöhnlichen Thematik mittels eines personalisierten Duktus unermüdlich befasst. Daraus entstehen nicht selten Bilder, die beklemmende Gefühle wiedergeben und deshalb oft in erster Linie einen hohen Grad an Emotionalität enthalten, wie Wagner auch konstatiert: „The poems present a sudden glimpse of things, and, caught in that glimpse, a moment of intense emotion“ (Wagner, ed. *The Critical Heritage*, 1988, 174).

Plath spricht in ihrem Werk, genauso wie Sexton, Tabus an, die vor allem den Wirkungsbereich von Frauen belasten. Sie prangert die glatte Oberfläche der Gesellschaft, in der sie aufwuchs, an. Eine Gesellschaft, die die Risse des zurzeit geltenden sozialen Systems nicht wahrhaben wollte: das Familienleben, die Rolle der Frau und Lyrikerin, Klischees von Weiblichkeit und Männlichkeit, Mythen, Märchen und Legenden, die die Frau oft in ihrem Wirkungsbereich beschneiden, gegebenenfalls stigmatisieren. Aber auch das politische Feld wird in Plaths Dichtung unter die Lupe genommen. Übersähen wir diese Dimension in der Arbeit dieser beiden Lyrikerinnen, würden wir ihren persönlichen Kampf um soziale Gerechtigkeit verkennen.

Diese Gründe sprechen für einen notwendigen Abstand von der exklusiv biographisch-psychoanalytischen Interpretation der *Confessionals*. Plath scheint sich, zusammen mit Berryman, Sexton und Lowell, der unterschweligen Gefahren einer (Fehl-)Moral bewusst zu sein, die das Leben vieler Menschen zerstört hat - nicht nur auf dem Schlachtfeld. Manifestationen einer (Doppel-)Moral, die sie akribisch seziert und plastisch mit Hilfe rhetorischer und prosodischer Mittel überzeugend darstellte, wie die Analyse von „The Moon and the Yew Tree“, oder „Lady Lazarus“ im Kapitel 4 dieser Studie zeigt.

Reaktionen der Literaturkritik

Der Impuls, sich systematisch mit dem Phänomen Mittelbarkeit in der Lyrik zu befassen, erwächst u. a. aus Äußerungen namhafter Literaturkritiker und Autoren, die in ihren Bemühungen, den Gedichten so viel wie möglich an Bedeutung zu entlocken, in fragwürdiger methodischer Herangehensweise, nämlich, ohne vorherige Ankündigung, von einer textinternen zu einer textexternen Ebene hin und her springen. Ein Pendel zwischen Autor und Gedicht-Ich, das sich oft als Produkt eines interdisziplinären Arbeitens erkennen lässt. So vermischte sich das vorliterarische Material, welches im Fall der *Confessionals* dem Text nicht selten als Basis dient, mit dem Gedicht-Ich. Gewollt oder ungewollt bereitete dies das Terrain dazu, Gedichte des konfessionalistischen Modus in erster Linie als Psychogramme zu lesen⁵⁸. Es seien hier unter Rekurs auf Plath unter vielen

⁵⁸ Siehe hier u.a. Marjorie Perloffs „Realism and the Confessional Mode of Robert Lowell“, in: Axelrod, ed., *The Critical Response to Robert Lowell* (Connecticut, London: The Greenwood Press, 1999), 70-84. In diesem Artikel versucht Perloff das konfessionalistische Gedicht als literarische Konvention zu betrachten, doch das Oszillieren zwischen der textimmanenten Kristallisation des Gedicht-Ichs und dem vorliterarischen Material - sprich das Leben seines empirischen Autor - überschattet die Klarheit der Aussagen. Als noch deutlicheres Beispiel soll folgendes Zitat aus Jenny Goodmans „Anne Sexton’s *Live or Die*: The Poem as the Opposite of Suicide“ dienen: „It is necessary to note outright that my references to „the poet“ recognize Sexton’s intentional use of the first person in the poems to be discussed as referring to the poet herself; at the same time, my use of „the poet“ takes into account the fact that the speaker in the poems is a literary persona“ (in: Francis Bixler, ed., *Original Essays on the Poetry of Anne Sexton* (University

anderen nur drei Beispiele angeführt. A. Alvarez, der englische Lyriker, Psychoanalytiker und Literaturkritiker, der die Entwicklung von Plaths Werk besonders wohlwollend verfolgte und wegen lobender Äußerungen den *Confessionals* gegenüber von David Holbrook attackiert wurde⁵⁹, äußerte im Hinblick auf Plaths Schreibstil: „The achievement of her final style is to make poetry and death inseparable [...]. Poetry of this order is a murderous art“ (Marsack 1992, 11). Alvarez' klare Aussage bedarf keiner weiteren Erklärung; das Zitat spricht für sich. Bei einem Zusammentreffen in London verriet Alvarez der Dichterin, dass „sie nach Emily Dickinson die erste Frau sei, die er ernst nehme“ (LH 1975, 476). Eine Aussage, die einerseits als Kompliment aufgefasst werden kann und sicherlich auch so gemeint war, die aber andererseits in der Naivität der Formulierung an Chauvinismus nichts zu wünschen übrig lässt. Zeugt dies vom herrschenden Zeitgeist, den sich Plath und Sexton zu bekämpfen anschickten?⁶⁰

Der englische Autor und Pädagoge David Holbrook veröffentlichte 1976 *Poetry and Existence*, eine der ersten phänomenologisch-psychoanalytischen „full-length“ Untersuchungen über Sylvia Plath. In seinem Artikel „Robert Lowell, Theodore Roethke, and Sylvia Plath“ schrieb er 1988, also zwölf Jahre später:

One cannot simply enjoy their poems as works „on the page“, and this is so because at times they threaten us. Lowell writes idolizations of destructive behaviour, and some of his intimate revelations are evidently written in a spirit of cruel offense to those close to him. Roethke often seems on the verge of madness, as does Plath, who *idolizes suicide and even matricide*. So we are obliged to enter into the kind of territory explored by R. Laing in *The Divided Self*, and to employ phenomenological disciplines, in the interpretations of symbols. This takes one inevitably into the complexions of their lives [...]. (Holbrook, „Robert Lowell, Theodore Roethke, and Sylvia Plath“ 1988, 533)

Wie tiefgreifend die von den *Confessionals* in ihrer Lyrik behandelten Themen Holbrooks Dekorum verletzen, ist anhand des obigen Zitats evident. Sein Schreibduktus entblößt seine Weltanschauung. Der Aussage des ersten Satzes nach wird Dichtung mit dem – allerdings hier sehr eng gefassten – Horazischen Verständnis von „aut prodesse volunt aut delectare poetae“ (V. 333) in Verbindung gebracht, wobei die Anwendung des Reflexiv Pronomens „us“ in: „they threaten us“ eindeutig der Objektivierung von Holbrooks persönlicher Meinung dient. Ferner widerspricht die psychoanalytische Art und Weise, wie er sich der *Confessionals* annahm, dem Wesen der Laingschen Intention. Denn in seinem gesamten Werk plädiert Ronald Laing dafür, all jene gesellschaftlichen Faktoren, die zur Entwicklung einer exogenen Geisteskrankheit beitragen, in den zu bewertenden Fall zu integrieren. Im Übrigen entlarvt sich Holbrook als Verteidiger einer alten Ordnung, die er vor Angriffen zu schützen trachtet. Die Gettoisierung dieser Dichtung wird somit, wie ein kurzer Blick in den Forschungsstand dieser Bewegung offenbart, während eines beachtlichen Zeitabschnitts fast ununterbrochen fortgesetzt.

of Central Arkansas Press, 1988, 80). Insbesondere dieses letzte Beispiel artikuliert die hier angesprochene Ambivalenz deutlich.

⁵⁹ Dazu Rose: „Certainly [Alvarez] never turns against Plath the violence that he reads in her poetry, and he was attacked by Holbrook for promoting her work [...]“ (Rose 1991, 21).

⁶⁰ M. L. Rosenthal stellte in seinem Artikel „Sylvia Plath and Confessional Poetry“ fest: „Sylvia Plaths range of technical resources was narrower than that Robert Lowell's, and so, apparently, was her capacity for intellectual objectivity“ (In: Newman, *The Art of Sylvia Plath* 1970, 71).

Wenn auch Alvarez' von Holbrooks Meinung in der Bewertung des Stoffes leicht differiert, ist den beiden Literaturkritikern doch ein latenter Konservatismus gemeinsam.

Robert Lowell, der von *Harper and Row* beauftragt wurde, ein Vorwort für die Gedichtsammlung *Ariel* zu schreiben, führte den Leser in die Lektüre der Texte wie folgt ein:

Everything in these poems is personal, confessional, felt, but the manner of feeling is controlled hallucination, the autobiography of a fever. She burns to be on the move, a walk, a ride, a journey, the flight of the queen bee. She is driven forward by the pounding pistons of her heart. These poems are playing Russian roulette with six cartridges in the cylinder [...]. (Zit. nach Alexander 1991, 342)

Der Duktus, in dem diese Aussage formuliert ist, unterstreicht noch einmal in prägnanter Art und Weise die pathologische Dimension, die so häufig sowohl der Autorin als auch ihrem Werk zugesprochen wurde. Lowell gesellte sich somit zu einer Reihe von Schriftstellern und Literaturkritikern, die *nolens volens* insbesondere die *Confessional Poetry* aus weiblicher Hand, zum Zeugnis einer Pathologie werden ließ.

Solche simplifizierenden Erklärungen mit ihrer vielleicht sogar unbewussten aber doch latenten Frauenfeindlichkeit trugen unmissverständlich dazu bei, das Leben Plaths in eine Legende zu hüllen, ein Leben, das, nach der Veröffentlichung *Ariels* (1965) mehr Aufmerksamkeit erregte als das Opus, das sie schuf: Sylvia Plath, eine der literarischen Kultfiguren der 60er Jahre.

Die nachträgliche Strukturierung des Gedichtbands *Ariel*, der nach Plaths Tod durch Ted Hughes publiziert wurde, differiert stark von Plaths ursprünglicher Konzeption: Plaths *Ariel* - mit dem Wort *love* beginnend und mit *spring* endend - erzählt als Ganzes eine völlig andere Geschichte als Hughes⁶¹. Das Edieren der bis jetzt bekannten Schriften von Sylvia Plath durch Ted Hughes, seine Schwester Olwyn Hughes, Aurelia Schober Plath, und Frances McCullough apostrophierte Marjorie Perloff, die bekannte Literaturkritikerin, als den „größten Skandal in der Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts“. (‘Extremist Poetry’ 585, zit. nach Steven Gould Axelrod ‘The Second Destruction of Sylvia Plath’. In: Wagner-Martin, ed. *Sylvia Plath. The Critical Heritage*, 1988b, 315).

Nicht nur „Selbstfindung“, sondern auch die Etablierung einer autonomen Identität, war für Plath sozial wie literarisch von existentieller Signifikanz. Um diesem Bedürfnis Gestalt zu verleihen, entwirft Plath immer wieder neue „Verhaltensmuster“ für die weibliche Seele in einem von Männern regierten Universum. Die strukturelle und metaphorische Konstruktion ihrer Gedichte insbesondere unter dem Aspekt der Ichgestaltung beruht auch auf Erfahrung anderer. Ihre Tätigkeit als Schreibkraft in einem Krankenhaus in Massachusetts erlaubte es ihr, sich mit Träumen und Problemen anderer vertraut zu machen, wie Peter Davison zu Recht erkannte:

Sylvia began work on October 7 in the psychiatric clinic of Massachusetts Hospital, transcribing the records of mental patients in a process that enabled her not only to

⁶¹ Eine Kontroverse, die v.a. bei der feministisch orientierten Plathforschung eine starke Resonanz gefunden hat. Dazu siehe u.a. “The Archive” in Jacqueline Roses *The Hunting of Sylvia. Plath*, Susan R. Van Dyke, und insbesondere Marjorie Perloffs Artikel “The Two Ariels: The (Re)making of The S. Plath Canon”. Ferner befasste sich 1998 auch Caroline King Barnard Hall in *Sylvia Plath, Revised* mit der konfliktreichen Veröffentlichung des Plathschen Oeuvre 26-28.

defuse her own seething angers and frustrations, but to find in the recorded fantasies of others a way of expressing, in fiction at least, a way to write about her own accelerating confrontations with „the Panic Bird“. (Peter Davison 1994, 169).

Hierzu machte Plath Notizen über die Berichte, die sie beruflich zu transkribieren hatte. Einige dieser Einträge sind in ihrem Tagebuch unter dem Titel „Hospital Notes“ festgehalten (*JSP* 1982, 263-4).

Auf der Suche nach der eigenen poetischen und weiblichen Identität hat Plath, wie diese Untersuchung anschaulich machen soll, den in der literarischen Tradition bis dahin vorhandenen emotionalen Umfang der lyrischen Stimme sprengen müssen, um der Reichweite ihrer individuellen weiblichen Empfindung Ausdruck zu verleihen. Was für Stephen Dedalus Geschichte war, wie Alicia Ostriker in ihrem Buch *Stealing the Language. The Emergence of Women's Poetry in America* einmal sinngemäß sagte, ist für viele Dichter der 50er Jahre in den USA die ererbte poetische Diktion, nämlich ein Alptraum, aus dem sie sich zu befreien suchten (Ostriker 1968, 68). Diese Entwicklung zeigt sich anhand eines Vergleichs zweier Schaffensphasen in Plaths Werk, nämlich jener Gedichtgruppe von Erstlingen, die Plath als „[the] jam-up of feeling behind a glass-dam fancy-facade of numb dumb wordage“ (*JSP* 1982, 295) derogativ bezeichnete etwa „Sonnet to Time“ sowie die Gedichte in *The Colossus*⁶² und den Gedichten der Spätphase in *Ariel*. Plaths Verwendung strenger, traditioneller Formen wie das Sonett, das Villanell und die Terza Rima mag eine wichtige Rolle bei der Erfassung dieses Diktums gespielt haben. Während der Schreibstil der Spätphase hingegen den Stoff in lockerer und natürlicher Form zum Ausdruck bringt. Hinzu kommt die zunehmende Verwendung einer elliptischen Syntax, die erfolgreich den Eindruck vermittelt, Wirklichkeit, innere und äußere, werde, so wie man sie roh als Erlebnisprozess erfährt, *in actu* wahrgenommen. Dieses Stilmittel mag wiederum verraten, dass es sich hier auch um Kunst: Technik (griech. *téchnē*) handelt. Doch der Fundus, aus dem diese Mittel stammen ist ein anderer. In seiner *Einführung in die rhetorische Textanalyse* vermerkt Plett, die Ellipse sei das „[...] Charakteristikum der gesprochenen Rede [...]“, die „eine nachlässige, vertrauliche, lebhaft Diktion“ kennzeichne (Plett 1989, 57). Viele der Texte in „*Ariel*“ bedienen sich dieser Stilcategory.

Vergleicht man die jeweiligen Konstruktionsweisen der Texte in diesen zwei Phasen miteinander, so lassen sich Veränderungen bezüglich der Ich- und Wirklichkeitsgestaltung klar erkennen. Mythen, Märchen, Legenden, biblische und literarische Anspielungen, kurzum das kulturelle Arsenal, auf dem epistemologisch unsere Auffassung vom Leben beruht, werden in dieser letzten Schaffensphase systematisch durch die Autorin ergründet, dekonstruiert und häufig neu formuliert.

Her sheer vitality often takes no definite shape, but parodies existing ones, suggesting that labels that subsume Plath in a psychological or mythical system of interpretation ignore an important element of her poetry. For the poems of the last volumes must be read as an ongoing, lively dialectic between inertia and energy in which the speaker continually takes different shapes, none final, all exploratory. (Broe 1980, 190)

Beispiele hierfür sind u.a.: „The Eye Mote“ (*SPCP* 1982, 109; Ödipuskomplex), „Lorelei“ (*SPCP* 1982, 94; Legendengut resp. Mythologie, Männerdomäne), „Lady Lazarus“ (*SPCP*

⁶² Siehe Bassnett 1988, 36-7; auch Plaths eigene Äußerung: „they, [diese Gedichte] in fact, quite privately, bore me“, aus: „Sylvia Plath an Interview with Peter Orr“, auf der Website: *Modern American Poetry* <http://www.englisch.uic.edu/maps/poet/m_r/plath.orr.htm>

1982, 244-47; *Bibel*: das Lazaruswunder sowie das Patriarchat: Männerdomäne), „The Disquieting Muses“ (SPCP 1982, 74-76; Einfluss aus der Malerei⁶³: Giorgio de Chirico sowie die Grimms Märchen: *Dornröschen*).

Die Benennung dieser Lyrik

Die unglückliche Tatsache, dass das Werk der *Confessionals* zum Teil als pathologische Zeugnisse schizophrener Patienten in der Frühphase der Rezeption abgestempelt wurde⁶⁴, offenbarte andererseits ein Defizit im terminologischen Apparat der Literaturwissenschaft. Zwar erkannte die Literaturkritik die Entstehung einer neuen poetischen Richtung und sah sich somit gezwungen, ihr einen Namen zu geben. M. L. Rosenthal nannte sie *Confessional Poetry* (Rosenthal 1967, 25); Peter Porter *Beyond Gentility*⁶⁵. Die Bezeichnung *Confessional Poetry* ist Rosenthal wie das folgende Zitat dokumentiert spontan eingefallen: „The term ‘Confessional Poetry’ came naturally to me [...]. Whoever invented it, it was a term both helpful and too limited, and very possibly the conception of a confessional school has by now done a certain amount of damage” (Rosenthal 1967, 25).

Im Laufe der Zeit entwickelte sich die Bezeichnung *Confessional Poetry* von einer Überschrift zu einem allgemein akzeptierten Terminus, der als lexikalisierte Eintragung in der einschlägigen Literaturtheorie seinen festen Platz fand. In *A Glossary of Literary Terms* wird es wie folgt definiert:

[It] designates a type of narrative and lyric verse [...] which deals with the facts and intimate mental and physical experiences of the poet's own life. It differs in such matters from the poems of the *Romantic Period* about the poet's own circumstances, experiences, and feelings, such as William Wordsworth's „Tintern Abbey“ and Samuel Taylor Coleridge's „Dejection: An Ode,“ in the candor and detail—and sometimes the psychoanalytical insight—with which the poet reveals private or clinical matters about himself or herself. (M. H. Abrams 1993, 35. Unterstrichenes JS.)

Hier muss allerdings hervorgehoben werden, dass im Englischen der Terminus „narrative“ (siehe Unterstrichenes v. V. im obigen Zitat) im Gegensatz zum Deutschen in einem breiteren Sinne in Anlehnung an beispielsweise Käte Hamburgers *Logik der Dichtung* als hauptsächlich das Prärogativ der Narrativik verstanden wird. Zwar begegnet uns dieser Fachausdruck auch in der Lyrikinterpretation, in der Theorie der Literatur herrscht immer noch Uneinigkeit (wie es oft der Fall ist bezüglich der Definition literaturwissenschaftlicher

⁶³ Vgl. Kroll 1978, 22 ff.; zum Thema Ekphrase siehe auch Gabriele Rippl „The Painterly Sylvia Plath: Towards a Poetics of Intermediality“.

⁶⁴ 1977 bemerkte beispielsweise Karl Malkoff in seiner Untersuchung *Escape from the Self: A Study in Contemporary American Poetry and Poetics*: „Much of the criticism of Confessional poetry begins with the assumption that its authors are mad, and that their poetry is therefore either an expression of that madness or an attempt to purge it“ (Malkoff 99). Edward Butcher *Sylvia Plath. Method and Madness* (1976) beleuchtet das Werk Plaths im Hinblick auf drei weibliche Rollen, namentlich das Mädchen, die Dichterin, die Hure. Hierzu gehören jene Untersuchungen, die sich aus psychoanalytischer Sicht dieser Gedichte annehmen. Vergl. Holbrook, Murry M. Schwartz, Christopher Bollas „The Absence of the Center: Sylvia Plath and Suicide“, in: Gary Lane (Hrsg.), *Sylvia Plath: New Views on the Poetry*, Baltimore, 1979, 179-202. Robert Phillips „The Dark Funnel: A Reading of Sylvia Plath“, *Modern Poetry Studies* 3 (1972), 49-74, abschließend und allerdings mit einigen Einschränkungen Marjorie Perloff „Angst and Animism in the Poetry of Sylvia Plath“, in: Linda W. Wagner-Martin, (Hrsg.), *Critical Essays on Sylvia Plath* (Boston / Mass., 1984), S. 109-123; Werth 11; sowie Bronfen 40. Caroline King Barnard Halls *Sylvia Plath, Revised* (1998) enthält ein Kapitel, das sich mit unterschiedlichen Herangehensweisen ans Werk Plaths befasst (122-132).

⁶⁵ In „Modern English Poetry“, speaker: Peter Porter, Rundfunksendung BBC London (Fall), 1983.

Generalia), wo, wann und in welcher Weise man von narrativen Elementen in der Lyrik sprechen kann. Die Ballade u.a. bildet hierin eine Ausnahme. Im anglophonen Sprachraum wird mit dieser Kategorie, wie folgendes Zitat beweist, differenzierter umgegangen. J. D McClatchy behauptet in "Anne Sexton: Somehow to Endure": „[...] the narrative is likewise the most distinctive structural device in confessional poetry“ (in: George 1988, 34). Hierin offenbart sich ein terminologisches Defizit in der Auslegung des Begriffs zwischen der deutschen und der englischsprachigen Auffassung. Der im Zitat zur romantischen Dichtung hergestellte Bezug verstärkt die These über die Anwesenheit eines empirischen Autors im Text.

A. Alvarez, der das Werk Plaths als: „[...] Poetry of this order is a murderous art“ (zit. nach Karl Malkoff 1977, 101) erfasste, sah in dieser Bewegung den heroischen Anti-Helden der Avantgarde. Zudem bemühte er sich, die vermeintlich direkte Mischung vom Privatleben und Gedichtinhalt mit folgender These (hier sinngemäß wiedergegeben) zu rechtfertigen: „die verheerenden Folgen für die Menschheit unter dem Druck rapider Welt-Technologisierung im 20. Jahrhundert, manifestieren sich in die zunehmend erstickende Ausweglosigkeit der Psyche,“⁶⁶.

Einerseits definieren diese Bezeichnungen, andererseits beschränken sie jedoch. Stanley Plumly argumentierte „whatever ‚confessional‘ means to the poetry to which it is too often ill-ascribed, it is first of all a kind of journalism, a reductive label ... [that] would turn poetry into the prose of therapy“ (Zit. nach Barnard Hall 1998, 125). Aus heutiger Sicht scheinen diese Etikettierungen eher Verlegenheitslösungen zu sein. Denn nicht die Themen allein, sondern die Modalität ihrer Darbietung, genauer der damals als zu krud für die Öffentlichkeit empfundene psychoanalytische Einblick in die Seele und eine zu scharfe Gesellschaftskritik, wurden in einem bis dahin in der Lyrik noch nicht existentes Vokabular poetisch ausgedrückt.

Robert Philips erarbeitete 1973 in seiner Untersuchung *The Confessional Poets* einen aus 16 Punkten bestehenden Katalog, der den Charakter dieses Schreibstils zu erfassen suchte (Philips 1973, 16-17). Nach 22 Jahren unternahm Lori Jean Williams mit einem aus 6 Punkten bestehenden Katalog erneut eine solche Aufgabe (Williams 1995, 2-4). Vergleicht man beide Aufstellungen, stellt man fest, dass es neben Gemeinsamkeiten auch Unterschiede gibt. Auch wenn sich im Laufe der Zeit die Literaturkritik darum bemühte, diese Texte aus einer anderen Sicht zu untersuchen - 1987 beispielsweise schlug Laurence Lerner in seinem Artikel „What Is Confessional Poetry“ vom Substantiv „courage“ ausgehend 5 Termini vor, nämlich: „act of courage, pronoun courage, narrative courage, factual courage, and emotional courage“ und fasste diesen Akt als „the beginnings of a terminology“ (Lerner 1987, 56) zusammen - hat sich noch kein verbindendes Instrumentarium entwickelt, das sich der Ergründung der Beschaffenheit dieses Schreibstils deskriptiv annimmt. Die Gestaltung der Mittelbarkeit spielt als Baustein dieses Schreibstils eine wesentliche Rolle. Das fiktiv-autobiographische Ich in diesen Texten hängt in vielerlei Hinsicht nicht nur mit dem zurzeit herrschenden poetologischen Diktat, sondern auch mit den sozialpolitischen und historischen Begebenheiten jener Zeit zusammen. Insofern kann man verallgemeinern, eine Gedichtinterpretation, die sich als

⁶⁶ Alvarez in: Newman, ed., *The Art of Sylvia Plath* (Bloomington and London: Indiana University Press, 1970), 67; siehe auch Malkoff 101.

„befriedigend“ rühmen will, sollte zum einen das historische und literarische Umfeld nicht außer acht lassen, zum anderen sicher stellen, dass das zur Interpretation eingesetzte Instrumentarium dem zu untersuchenden Gegenstand zeitlich entspricht. In diesem Sinne kann man, apodiktisch ausgedrückt, mit heutigen literaturwissenschaftlichen Methoden und den dazugehörigen Nomenklaturen Autoren der Vergangenheit deutend aktualisieren, nicht aber neue Texte mit alten Begrifflichkeiten befriedigend ergründen. Beispiele von Fehlinterpretationen belegen in der Vergangenheit u.a. die Behandlung der Erlebnislyrik oder der Selbstdarstellung und Selbstinszenierung des Ichs am Beispiel John Donnes. *Songs and Sonnets*. Genauer: die Gestaltung der Mittelbarkeit in der heutigen Lyrik orientiert sich nicht nur am lyrischen Ich.

Folgen dieser Bezeichnungen

Was Menschen beunruhigt sind nicht die Geschehnisse (πράγματα), sondern die Meinungen über diese Geschehnisse (δόγματα).—Epiktet

Michael Foucault definiert das Sakrament der Beichte folgendermaßen:

The confession is a ritual of discourse in which the speaking subject is also the subject of the statement; it is also a ritual that unfolds within a power relationship, for one does not confess without the presence (or virtual presence) of a partner who is not simply the interlocutor but the authority who requires the confession, prescribes and appreciates it, and intervenes in order to judge, punish, forgive, console, and reconcile (Zit. nach Williams 1995, 19)

Die Bezeichnung *Confessional Poetry*⁶⁷ erweckt zahlreiche Assoziationen, die sich auf den ersten Blick mit dem Sakrament des Beichtens decken. Das in Lyrik verfasste angebliche Bekenntnis soll deren Autoren, gleich dem heiligen Sakrament im katholischen Glauben, Erlösung verschaffen. Eine Gedankenverknüpfung, die sich gleichwohl in die Sprache der Psychoanalyse übersetzen lässt. Die *Confessionals* setzten sich vehement gegen diesen Vorwurf zu Wehr. Designierungen wie *Beyond Gentility* oder *Poetry in extremis*⁶⁸ suggerieren Aggressionen und Urtriebe, die in den Abgründen der Psyche lauern, implizit das Gegenteil von Zivilisation. Und so begünstigten sie das Terrain für die Annahme, die Texte des konfessionalistischen Modus seien ein moralisch unzensiertes Ventil für aufgestaute Konflikte und Frustrationen. Beide Bezeichnungen fokussierten die dunkle Seite des Subjekts so massiv, dass sie den Leser zwangsläufig beeinflussten, diese Dichtung überwiegend in diesem beschränkenden Rahmen zu sehen. Die in den Texten inszenierte Umkehrung traditioneller Werte verstärkte unglücklicherweise diese Ansicht. So sah man in der Frühphase der Rezeption im Text-Ich oft das Ich des empirischen Autors. Das Ich als poetologische Konvention wurde *nolens volens* ignoriert. Zu Recht kann sich der Leser demzufolge fragen, wer beichtet hier? Oder, warum diese zügellose, zum Teil auch inhumane (Selbst-)Aggressivität? Beide Fragestellungen bringen uns einerseits in engen

⁶⁷ In Hitchcocks Film *Ich beichte* (1952) spielt Montgomery Clift einen Priester, der unschuldig unter Mordverdacht steht. Da er an das Beichtgeheimnis gebunden ist, darf er den Namen des wahren Mörders, der sich ihm anvertraute, nicht offenbaren. Solche Zeitzeugnisse mögen indirekt der Taufe dieser literarischen Bewegung Pate gestanden haben.

⁶⁸ Diese Bezeichnung wurde von A. Alvarez in *Beyond all this Fiddle* (S. 20) geprägt. Hier zitiert nach Laurence Lerner "What is Confessional Poetry?", *Critical Quarterly*, 29: 2 (1987): 47. Vergleiche auch Alvarez "Sylvia Plath", in Newman *The Art of Sylvia Plath: A Symposium*, 1970, 67.

Kontakt mit der Intimsphäre des empirischen Autors, andererseits entfernen sie uns von einer der Hauptaufgaben der Literaturwissenschaft, genauer gesagt, von einem der zentralsten Ziele der Literaturkritik, von der Auseinandersetzung mit dem Medium, aus dem Gedichte gemacht sind: der Sprache. Nach einer Einschätzung des literarischen Status des Untersuchungsgegenstands sucht man hier in vielen Fällen vergebens.

Das intime Leben der Autoren entfachte folglich die Phantasie der Leserschaft; ihre Aufenthalte in Sanatorien, ihre psychischen Behandlungen, ja, sogar die „irremachenden“ Erlebnisse dieser Lyriker wurden bis ins kleinste Detail durchforscht. Nach der Geburt ihrer ersten Tochter, beispielsweise, erlitt Anne Sexton einen Nervenzusammenbruch, der erste, der aber nicht der letzte im ihrem Leben sein sollte (*CPAS* 1982, xxii). Informationen, die sensationalistisch unser Bedürfnis nach Voyeurismus befriedigend, unsere Gemüter wenn auch heute in gemäßigter Form immer noch in Erregung versetzen. Demnach verlagerte sich das Gewicht der Interpretation solcher Gedichte, wenn auch unter dem Deckmantel einer nach Aufklärung suchenden literaturwissenschaftlichen Verfahrensweise, von dem Medium Sprache auf die Psyche des Autors. Als Beispiel möge hierfür ein Auszug aus dem Artikel von A. Alvarez „Sylvia Plath“ dienen:

„Lady Lazarus’ is a stage further on from ‚Fever 103°‘; its subject is the total purification of achieved death. It is also far more intimately concerned with the drift of Sylvia Plath’s life. The deaths of Lady Lazarus correspond to her own crises: the first just after her father died, the second when she had her nervous breakdown, the third perhaps a presentiment of the death that was shortly to come. Maybe this closeness of the subject helped make the poem so direct. (In: Newman 1970, 64).

Michael Kirkham plädierte bereits 1984 in seinem in *Queen’s Quarterly* veröffentlichten Artikel „Sylvia Plath“ für eine differenziertere Betrachtung des Platschen Werks und somit für den gesamten Korpus der sogenannten *confessional school*.

The poetry itself, critics now agree, is the antithesis of anything that ‘confessional’ might suggest: controlled, manipulative, dramatic—as in her decision to face the worst, she is a peculiarly *deliberate* poet. [...] It is her method of dramatizing and distancing emotion that must be reassessed. Poems that in dramatizing sick or extreme states of feeling, exhibit a fierce, witty sardonic resilience should be distinguished from those that inflate subjective suffering by identifying it too readily with objective horrors or, in a greed for significance, by permanently giving universal, archetypal status to private experience. (In: Wagner-Martin 1988b, 279)

In jüngster Vergangenheit wies Tim Kendall im Kapitel „The Godawful Hush: Autobiography and Adultery“ seiner Monographie über Sylvia Plath anhand der Analyse einiger ihrer Gedichte überzeugend nach, von wann an und wie sich die Autorin von den Konventionen der sogenannten *Confessional Poetry* entfernte. „Plath’s dismissal of purely confessional poetry is signalled by the complexities of ‚The Rabbit Catcher‘ [SPCP 1982, 193-94] and ‚Event‘ [SPCP 1982, 194-95] (Kendall, 2001, 102).

Angesichts der hier skizzierten Problematik am Beispiel dieser Reihe kontroverser Meinungen aus unterschiedlichen Federn bietet sich die Kategorie der Mittelbarkeit als Katalysator dieser herrschenden Ratlosigkeit.

Kapitel 2 Mittelbarkeit in der Lyrik:

Eine theoretische Kategorie

Dieses Kapitel soll den Untersuchungsgegenstand dieser Studie, d. h. die Kategorie der Mittelbarkeit im Gedicht⁶⁹, in ihrer prozessualen Spannweite, nämlich von der Entstehung bis zur Anfertigung ihres Produkts, einführen, in der Absicht, einen allgemeinen und zügigen Überblick über die hier zu lösende Aufgabe zu schaffen.

Zu diesem Zweck wird sowohl aus der Theorie als auch aus der interpretatorischen Praxis Grundsätzliches angesprochen, darunter jene Aspekte, die wesentliche Bestandteile der einschlägigen Definitionen von Sprache und Lyrik sind und die zur Begründung der hier aufgestellten These dienen: nämlich, es gäbe in jedem Gedicht ein organisierendes Medium, das den im poetischen Gebilde behandelten Stoff sinnstiftend bündelt und sich in seiner ästhetischen Dimension wahrnehmen, einschätzen und bewerten lässt. Mit anderen Worten handelt es sich um die Ergründung einer Vermittlungsebene, die der Lyriker in seiner Eigenschaft als Konstrukteur des Gedichts zwischen seine empirische Person und den Rezipienten bewusst oder unbewusst schiebt, um den vorher ausgesuchten Stoff in Lyrik zu konvertieren. Diese Ebene wird in der vorliegenden Arbeit als die Gestaltung von Mittelbarkeit verstanden. In diesem Zusammenhang werden die Rolle der Subjektivität im Gedicht sowie im bisherigen theoretischen Stand der Forschung im Hinblick auf das Verhältnis Autor / Gedicht-Ich bzw. Figur(en) als Teilaspekt der Problemstellung gestreift.

Abschließend werden die Erscheinungsformen der Mittelbarkeit in der *Confessional Poetry* angesprochen, um auf daraus resultierende Lücken in der interpretatorischen Praxis hinzuweisen und zugleich auf Möglichkeiten aufmerksam zu machen, mit deren Hilfe man diesen Lücken beikommen könnte. Im Ganzen ist dieses Kapitel die Vorbereitung auf die Einführung eines Modells, welches darauf abzielt, die Zerlegung der Beschaffenheit sowie die Ergründung der Funktion des perspektiverzeugenden Mediums im Gedicht - das Endprodukt der Gestaltung von Mittelbarkeit - systematisch zu erfassen, um die Relevanz dieses Verfahrens (der Gestaltung von Mittelbarkeit) am Beispiel des konfessionalistischen Gedichts exemplarisch zu demonstrieren.

⁶⁹ Müller-Zettelmann bespricht in ihrer Dissertation *Lyrik und Metalyrik* (2000) die zögerliche Akzeptanz seitens der Lyriktheorie über die Anwesenheit von Mittelbarkeit im Gedicht und illustriert anhand eines Zitats von Wolfgang Müller in seinem Artikel „Das Problem der Subjektivität der Lyrik und die Dichtung der Dinge und Orte“ (1995) den Antagonismus zwischen Gedicht und Mittelbarkeit: „Es ist nicht zulässig, die narrative Mittelbarkeit, die sich in der Präsenz des Erzählers zeigt, der dem Leser eine Geschichte übermittelt, auch der lyrischen Ichaussage zuzuschreiben“ (Zit. nach Müller-Zettelmann 2000, 31). Müllers Feststellung wird in dieser Studie gerade ins Gegenteil umgewandelt: Es ist nicht nur zulässig sondern notwendig, das Phänomen der Mittelbarkeit, das sich in der Präsenz eines perspektiverzeugenden Mediums zeigt, welches dem Leser den Stoff übermittelt, auch der lyrischen Gattung zuzuschreiben. Um diese Kontroverse zu umgehen, greift Müller-Zettelmann auf den von ihr vorgeschlagenen Aspekt lyrischer Heterogenität und postuliert „neben der [...] vermittelten“ gibt es auch in der Gattung Lyrik „eine unvermittelte Variante [...], die in ihrer ‚reinsten‘ Ausprägung performative Rede, d.h. Illusion direkten Erlebens oder Beschreibens, spontaner Aussprache bzw. unverstellter Gedankenspiegelung ist.“ (Müller-Zettelmann 2000, 33).

Die Wiederentdeckung einer alten Kategorie: Ein kurzer Rückblick auf die Theorie der Lyrik

In der Literaturtheorie ist man sich seit geraumer Zeit einig, dass es sowohl im Roman als auch im Gedicht eine Ich- resp. eine Figurengestaltung gibt, die zweifelsohne einen Kunstcharakter besitzt. In der Theorie und interpretatorischen Praxis von Lyrik bezeichnet man dieses Phänomen mit dem lexikalisierten Begriff des lyrischen Ichs. Da zur erkenntnistheoretischen Erfassung und praxisbezogenen Handhabung des unter diesem Begriff subsumierten Phänomens kein anderer Terminus existiert, behält er immer noch in theoretischen Schriften sowie in Gedichtinterpretationen seine Monopolstellung. Es gibt jedoch in der Geschichte der Lyrik, wie an passender Stelle demonstriert wird, Gedichte, die sich nicht überzeugend unter dieser Bezeichnung - wendet man den Begriff laut lexikalisierte Definition an - einordnen lassen, und zwar deswegen, weil sie die von der Theorie ursprünglich vorgeschriebenen Erfordernisse, um als solches identifiziert zu werden, nicht erfüllen. In einem solchen Fall bleibt nichts anderes übrig, als dieses Konstrukt entweder fälschlicherweise als lyrisches Ich zu bezeichnen oder es wortlos zu übergehen. Dass seit geraumer Zeit unter den Lyrik-Theoretikern Einigkeit über die Unzulässigkeit der Gleichsetzung Autor/Gedicht-Ich herrscht, braucht hier nicht noch einmal ausgeführt zu werden. Die interpretatorische Praxis spricht jedoch, wie im letzten Kapitel dieser Studie gezeigt wird, oftmals eine andere Sprache. Denn nicht selten springen namhafte Verfasser von ernstzunehmenden Gedichtdeutungen ohne vorherige Ankündigung vom Autor zum Gedicht-Ich und vice versa. Vorausgreifend ein allgemeines dafür aber repräsentatives Beispiel. Ingrid Kerkhoff illustriert - allerdings in gemäßiger Form - in ihrem Artikel „Das lyrische Werk von Sylvia Plath“ die Vermengung von Gedicht-Ich und empirischem Autor, indem sie das Wissen biographischer Daten als *Conditio sine qua non* zu einem besseren Verständnis einiger der Plathschen Texte deklariert:

Zwar ist für das Verständnis von Gedichten wie *Edge* die Kenntnis der biographischen Situation (depressive Veranlagung; nach dem Zerbrechen der Ehe mit Ted Hughes 1962 alleinerziehende Mutter zweier Kleinkinder und damit fast unüberwindliche Hindernisse für kontinuierliches Schreiben) *unabdingbar* [kursiv JS], doch lassen sich viele Gedichte und Gedichtgruppen auch ohne Detailkenntnis der Lebensumstände verstehen. (*Kindlers neues Literaturlexikon* © CD-ROM 1999 Systema Verlag GmbH, Buchausgabe Kindler Verlag GmbH).

Um diese nur selten genügend beachtete Ambiguität genauer in den Blick zu bekommen, bietet sich eine konzeptuelle Erfassung des Phänomens Mittelbarkeit im Gedicht als Möglichkeit an. Das heißt: die Bestandteile des perspektiverzeugenden Mediums in der Gattung Lyrik müssen erkannt, die Strategien, die diese Elemente miteinander verbinden benannt und die Funktion, die dieses Konstrukt im Text ausübt, sowie die Reaktion, die es im Leser möglicherweise auslöst, in den Dienst der Auslegung von Gedichten gestellt werden. Folglich muss die Kategorie der Mittelbarkeit für die Lyrik wieder entdeckt werden.

Was die Forschung auf dem Gebiet der Narratologie bis zum heutigen Tag in Bezug auf Beschaffenheit und Funktion des Erzählers im Roman geleistet hat, muss, um die Relevanz der Gestaltung von Mittelbarkeit im Gedicht zu verstehen sowie der sprachlichen Leistung des Lyrikers auf diesem Gebiet gerecht zu werden, auch in der Lyrik - und zwar der Gattung angemessen⁷⁰ - heraus gearbeitet werden. Die Darstellungs-, Erzählungs-

⁷⁰ „Im Unterschied zur Narrativik, wo der Ich-Erzähler längst als fiktionales Konstrukt, als bewusste autorensseitige Setzung eines fiktiven filternden Bewusstseins gehandelt wird,“ stellt Müller-Zettelmann fest, „geht die Lyriktheorie häufig und in erstaunlich naiver Manier von einer Kongruenz von fiktionsinternem und -externem Ich aus und gibt

und/oder Darbietungsformen des Stoffes im Gedicht setzen eine Reihe von Operationen unterschiedlicher Art voraus, die sich u. a. insbesondere durch ihre starke Neigung zur Verdichtung, erhöhten textuellen Artifizialität und melodischen Sonorität u. a. von denen des Romans unterscheiden. So ist das perspektiverzeugende Medium des Gedichts, ähnlich wie der Erzähler in der Narrativik, nicht immer physisch erkennbar; auf seine psychisch-geistige Figuration kann der lyrische Text jedoch auf keinen Fall verzichten. So tritt uns in der Lyrik oft ein Medium entgegen, das sich nur als Wertsystem kundgibt, dessen Leiblichkeit uns verborgen bleibt. Denn häufig ist es ein schwach konturiertes Wahrnehmungszentrum, das den Wortfluss des Textes sinnstiftend zusammenhält. Eben aufgrund dieser diffusen Verschwommenheit lässt es sich nur schwerlich erkennen. Die Summe all der im Text verankerten Werturteile über die Wirklichkeit (innere wie äußere) sowie über es selbst unterrichtet uns über seine Denk- und Fühlweise. Die im Gedicht dargebotene Welt ist somit das Ergebnis eines entweder sprechenden, denkenden, etwas miterlebenden, beschreibenden, empfindenden, kommentierenden, erinnernden, oder darstellenden aber immer perspektivierenden und vor allem bewertenden Bewusstseins. Ein Medium, das sich über seine eigenen Aussagen bzw. Handlungen präformiert. Dieses Konstrukt kann eine Mischung aus all diesen Attributen sein oder nur aus einigen davon bestehen. Seine grundlegendste Form ist ohne Ausnahme die eines Informationsverarbeitungssystems. Das perspektiverzeugende Medium im Gedicht manifestiert sich aber nicht nur als psychisches System, sondern auch als das Resultat sprachlicher Operationen im Sinne der Vertextung des Verarbeiteten, auch und vor allem in literarisierter Form. Denn nicht allein als ein Bewusstsein, das in seinen psychischen und intellektuellen Eigenschaften fähig ist, Bedeutung zu erzeugen, sondern auch als sprachliches Konstrukt muss es verstanden und untersucht werden.

Perspektive, eines der obligatorischen Gestaltungsmerkmale, mit deren Hilfe ein Autor ein perspektiverzeugendes Medium formt, trägt demzufolge dazu bei, den Stoff in verständlicher Weise zu präsentieren. Insofern ist es für das Verständnis eines Gedichts weniger relevant, ob dieses Medium als eine plastisch voll charakterisierte Figur in Erscheinung tritt oder nicht. Entscheidend hingegen sind eher der Grad seiner Anwesenheit auf dem Blatt sowie die Absicht, die ein so oder anders gestaltetes Medium verfolgt. Denn die spezifische Anordnung des Stoffes zu einem Fokus hin ist für den Leser der Schlüssel, wie er das Gedicht zu handhaben hat.

Folgender Sachverhalt liefert uns einen weiteren Gesichtspunkt zur Erhärtung der Bedeutung der Kategorie Mittelbarkeit in der Lyrik. Gedichte sind einerseits deshalb schwierig vorzutragen, weil die - wie auch immer - im Text gestaltete geistig-seelische Lage oft schwer zu erfassen ist. Ein Sicheinlassen auf die Zwischentöne dieses im Text sowohl emotional, als auch sonorisch gestalteten Mediums erfordert einen hohen Grad an Lese- und Gattungserfahrung sowie an Einfühlungsvermögen, und nicht selten eine beachtliche Portion an musikalischem Verständnis. Denn ein effektvolles Vortragen hängt von einer adäquaten Umsetzung jener Formmittel ab, die ein Bewusstsein im Text erzeugen. Je genauer man diese „Partitur“ begreift und wiedergibt, desto gelungener Akt und Gedicht.

sich damit in unkritischer und undistanzierter Weise einer Illusion hin, deren textuelle Bedingungen sie eigentlich ergründen sollte.“ (Müller-Zettelmann 2000, 60-61). In jüngster Zeit jedoch befasst sich die Forschergruppe Narratologie, eine Gruppe von Literaturwissenschaftlern aus verschiedenen Ländern und von unterschiedlichen Universitäten unter der Schirmherrschaft der Universität Hamburg (darunter Peter Hühn) erfreulicherweise mit diesem Thema. Ausführliches hierzu an geeigneter Stelle.

Verletzt man diese natürliche Integrität des Textes, so läuft man Gefahr, seine Grundstimmung zu „verzerren“. Gedichte (re)konstruieren die Welt - innere und äußere - aus dem ihnen innewohnenden Kognitionsfeld. Die wie auch immer im Text dargebotene Begebenheit bedarf ausnahmslos eines Sinnträgers und dieser ist wiederum ohne Ausnahme einer der zahlreichen Ausdrucksformen menschlicher Regungen unterworfen.

Eine der Hauptschwierigkeiten, mit denen uns die Gedichte der *Confessionals* konfrontieren, liegt, so die unausgesprochene doch evidente Schlussfolgerung der Rezeption, im „beichtenden“ Charakter dieser Texte. Man hat oft bei deren Lektüre das Gefühl, Zeuge dessen zu sein, was von Amts wegen unter der Schweigepflicht des Priesters steht. Behandelt hingegen ein x-beliebiges Liebesgedicht einen positiven Aspekt der Privatsphäre eines Autors, so empfindet der Interpretierende in der Regel keinerlei Bedürfnis, dieses Glücksgefühl auf seine Echtheit hin zu überprüfen. Ähnliches vollzieht sich bei der Dichtung religiöser oder volkstümlicher Natur. Nicht so jedoch bei der Preisgabe solcher Angaben, die aus der Intimsphäre realer Menschen stammen bzw. zu stammen vorgeben und deshalb zum Unsäglichen zählen und somit Tabus verletzen. Hier werden andere Kriterien angewandt. Im Fall der *Confessionals* erweist sich eine nicht biographisch bezogene Herangehensweise häufig als ‚unzureichend‘ (s. o. Kerkhoffs Meinung).

Diese Art von Literaturkritik verhalf diesen Lyrikern einerseits zur Popularität, zementierte andererseits diese einseitige Lesart der Texte. Insofern erweist sich dieser (Fehl)Schritt als unausgereifte Lesekompetenz, die dem Gebiet der Rezeptionsästhetik obliegt. Als Hauptursache zeichnet sich unter anderen der geringe zeitliche Abstand zwischen Texterscheinung und Rezeption ab.

Die so entstandene Betrachtung dieser Gedichte bewirkte Zweierlei: zum einen die Ächtung der Texte durch das konservative Lager, zum anderen, paradoxerweise, den internationalen Durchbruch und die graduell wachsende Anerkennung ihrer Autoren. So werden oft die im Gedicht behandelten Themen und der Tod des Autors in Bezug zu einander gesetzt, indirekt in der Absicht, dem Enigma des Selbstmords neue Erkenntnisse abzugewinnen. Liebe in einer harmonischen Beziehung wird als natürliches Gefühl eingestuft, enttäuschte Liebe, die in Hass umschlägt, polemisch argumentierend, als pathologisches Symptom. Diese Texte sind aber in erster Linie nicht lebende Zeugen starker Emotionen, sondern sprachliche Konstruktionen. Sie schlagen oft einen Weltzugang vor, der zuvörderst, weil quasi auf natürliche Weise Eingang in die Gefühlswelt (vs. Ratio) des Lesers findet. Dieser Effekt ist zum großen Teil in der Zusammensetzung der Texte begründet.

Der damalige Umgang der Literaturkritik mit den in diesen Texten angesprochenen Tabus führte ein anderes Problem herbei. Denn die psychoanalytische Verfahrensweise, mit der einige namhafte Kritiker diese Gedichte zu verstehen suchten, blendete die im Text angesprochenen sozialen Probleme aus⁷¹. Somit fanden auf sozialer, kultureller, und/oder politischer Ebene das Aufdecken von Vorurteilen oder die Demaskierung von Schwierigkeiten in den zwischenmenschlichen Beziehungen kaum Resonanz. Nicht jedes Gedicht erfordert die Nachforschung autobiographischer Hintergründe. Während diese Texte es geradezu herausforder(te)n.

⁷¹ Vgl. hierzu den o.a. Artikel Ingrid Kerhoffs in *Kindlers neues Literaturlexikon* auf CD-ROM Systema Verlag, 2000.

Dem Leser bleibt immer die Option offen, die vom Medium gelieferte Auswertung des im Text behandelten Stoffes hinzunehmen oder abzulehnen. Bei aller empathischen Identifikation bzw. Einladung dazu, ist der Leser nicht das Ich des Textes⁷²; ganz im Gegenteil: nicht selten wird er, wie es oft in der postmodernen Literatur der Fall ist, dazu angehalten, sich der ihm dargebotenen Weltanschauung kritisch zu stellen. Einige Gedichte fordern ihn subtil auf, die kognitiven Mittel, welche der Autor zur Erzeugung der im Text vorhandenen Sichtweise einsetzte, zu hinterfragen. In „Der Universalitätsanspruch der Hermeneutik“ prägte Jürgen Habermas (hier zit. nach Stanzel 1979, 24) die Formulierung „Vorurteilstruktur des Verstehens“, ein erkenntnistheoretischer Befund, den Stanzel in *Theorie des Erzählens* auf die Rolle und Funktion des Erzählers bezieht, um zu demonstrieren, dass die Richtigkeit der Ansichten einer jedweden literarischen Figur über die von ihr wahrgenommene und wiedergegebene Wirklichkeit von ihrem Vorverständnis dieser Wirklichkeit abhängt. Von dieser Grundlage ausgehend schlägt Stanzel als ein weiteres Analyseinstrument der Interpretation als ergänzende Komponente der Vorurteilstruktur des Verstehens (J. Habermas) vor, nämlich die Kategorie der „Fehlerhaftigkeit“ (ebd. 24). Anhand dieser Kategorie kann die von der Figur innerhalb des Textes dekodierte Wirklichkeit auf ihre Richtigkeit hin überprüft werden. Durch Anwendung dieses Verfahrens können Wissenshorizont, Auffassungsvermögen und Bewertungskompetenz der Figur sichtbar werden. Aufgabe der Interpretation ist es auch deshalb, dieses im Gedicht meist nicht explizit doch immer implizit vorausgesetzte figurenseitige Vorverständnis des von ihr Dargestellten in Augenschein zu nehmen und wenn nötig zurechtzurücken. Ein Dekodierungsvorgang, dem bekanntlich die Rezeptionsästhetik im Hinblick auf den Roman viel Aufmerksamkeit widmet. Denn um Zugang zu einem literarischen Werk zu bekommen, sollte sich der Leser zumindest der Gattungszugehörigkeit des Textes bewusst sein, denn „die auf Gattungskonventionen basierenden leserseitigen Erwartungen tragen maßgeblich zur Art der Dekodierung, zur spezifischen „Einstellung“ (Jakobson, „Linguistics and Poetics“ 356) auf den Text bei.“ (Zit. hier n. Müller-Zettelmann, 2000, 16). Die Lesekompetenz des Lyrikliebhabers vervollkommt sich kraft des Erwerbs solcher Fertigkeiten.

Wozu ein neuer Begriff?

Ein Begriff, den man aufgrund seiner unscharfen Bestimmtheit nur bedingt in den terminologischen Apparat einer wissenschaftlichen Disziplin einbinden kann, ist für die Theorie eher eine nomenklatorische Belastung und für die Praxis, wenn nicht gerade nutzlos, dann doch kaum anwendbar. Ein Begriff hingegen, der in Aussicht stellt, eine Reihe von Aspekten eines von der Theorie noch nicht zufriedenstellend untersuchten Phänomens präzise zu erfassen, eine Anzahl neuer, hierzu verwandter Termini herbeizuführen sowie das Relationsgefüge, das solche Aspekte miteinander verbindet, zu verdeutlichen, erweist sich als zweckmäßig und bekräftigt demzufolge seine eigene Daseinsberechtigung. Der hier gemeinte neue Begriff des perspektiverzeugenden Mediums als Zentralbegriff in der Theorie der Gestaltung von Mittelbarkeit im Gedicht erzeugt eine Reihe von Nebenbegriffen und offenbart die dazu gehörenden Techniken und Strategien,

⁷² In seinem Artikel „Die Aneignung von Gedichten“ vertritt Schlaffer, wie Werner Wolf bemerkt hat, eine andere Position. Schlaffer behauptet, dass „this experiencing the lyric world from within is identical to an impersonation and that it means for the reader to ‚occupy‘ the role of the lyric persona, to enter its consciousness and to adopt its discourse as his or her own.“ (Zit. nach Wolf 276)

eine Leistung, die diesen bis jetzt wenig erforschten Bereich der Lyrik zu einem fruchtbaren Feld bei der Produktion und Interpretation von Gedichten werden lässt.

Dass jedwede Interpretation(smethode) unweigerlich einen Eingriff in die Unversehrtheit des Kunstwerks darstellt, illustriert folgender Vergleich. Betrachtet man die interpretatorische Praxis von Gedichten kritisch, so stellt man fest, dass neben Vorteilen auch Nachteile zutage treten. Gedichte sind die Verbalisierung einer selbstgemachten, erdachten oder zugetragenen Erfahrung⁷³, einer Reflexion, einer Impression oder eines Gefühls mit Hilfe prosodischer Mittel, dessen Gebilde sich durch Zeileneinteilung (Versifikation) von anderen sprachlichen Manifestationen abhebt. Diese artifizielle Verdichtung hindert den Leser oft nicht daran, die so simulierte Wirklichkeit als „echt“ zu empfinden. Beim akustischen Leseakt wird das Gedicht als Ganzes wahrgenommen – als ästhetisches, sonorisches und intellektuelles Ereignis; die einmal zum Zwecke literaturwissenschaftlicher Interpretation in Teilen zerlegte Komposition kann nur schwerlich wieder als ein Ganzes in ihrer ursprünglichen Konzeption ersonnen werden. Eine Gedichtinterpretation ist demzufolge ein Eingriff in die in sich geschlossene Ganzheit des Textes, also eine Annäherung, die je nach Zweck der angewandten interpretatorischen Methode oft nur bestimmte Aspekte zu beleuchten in der Lage ist. Insofern erzeugt die Auslegung eines Textes, wenngleich Einsicht in seine Komposition, - also ein Vorteil - wohl auch *nolens volens* eine neue Verteilung des im Text ursprünglich angelegten „Gleichgewichts“, was sich als nachteilig erweisen kann. Denn die Interpretation bewirkt eine Verschiebung der dem Gebilde innewohnenden sorgfältig abgestimmten Sicht der Dinge. Diese durch den Literaturkritiker dem Text neu zugeführte Fokussierung wird unausweichlich zu einem ambivalenten Instrument, welches das Gedicht sowohl erhellen als auch verklären kann.

Dieser Sachverhalt soll wiederum mit Hilfe eines anderen Bildes eindringlicher verdeutlicht werden. Die Aktivität eines Musikers in seiner Eigenschaft als Interpret eignet sich als Vergleich mit der eines (Literatur)Kritikers. Wie sich der Musiker bei der Interpretation eines Musikstücks verhält, so verhält sich der Literaturkritiker bei der Auslegung eines Gedichts. Denn die Veränderungsmacht der interpretatorischen Tätigkeit manifestiert sich in beiden Fällen vor allem in dem Grad, in dem das interpretierte Stück von seiner ursprünglichen Fassung zum Abweichen gebracht wird. Denn der Akt der Interpretation verwandelt durch die persönliche Ausführung des Musikers / Literaturkritikers immer wieder aufs Neue die ursprüngliche Akzentverteilung im Stück. Hierdurch entsteht sowohl bei der Interpretation eines Textes als auch eines Musikstückes ein neues Gleichmaß. Somit wird der Leser/Zuhörer auf bestimmte Aspekte des Werkes bewusst aufmerksam gemacht, während andere fast unbeachtet bleiben. Seine Blickrichtung einmal planmäßig gelenkt, ist es schwer, sie neu zu orientieren. Beide Interpreten adaptieren und verändern in ihrem Sinne und nach ihrem Können; im schlimmsten Fall manipulieren oder sogar verfälschen sie.

Das Etwas, das übergreifend dem Gedicht Halt verleiht, ist ein konstitutiv unerlässliches Merkmal des Mediums Sprache. Denn naturgemäß bedarf die Sprache eines illokutiven (Austin J. L., *How to do things with words*, 1962/1976) Agens, der den Redefluss plausibel

⁷³ Folgendes Beispiel entnommen aus einem Interview Robert Lowells über eines seiner Gedichte soll dazu beitragen, diesen Sachverhalt zu konkretisieren. „Katherine’s Dream“ was a real dream. I found that I shaped it a bit, and cut it, and allegorized it, but still it was a dream someone had had“. Seidel in: *The Paris Review* 25 (Winter/Spring: 1961): 11.

strukturiert, ihn steuert und sich somit um gelungene Kommunikation bemüht. Dieses Etwas muss zumindest die elementaren Bausteine ausweisen, worauf sich ein Bewusstsein gründet. Hinsichtlich seiner textuellen Beschaffenheit hat dieses Ich-Medium noch nicht das Interesse der Lyriktheoretiker erwecken können und entzieht sich weiterhin als nicht ergründungswürdig der Systematisierung. So wäre hier die Substitution eines Ich-Gerüsts durch ein anderes ein Schritt dazu, dessen linguistischer Zusammensetzung und der daraus resultierenden semantischen Kristallisation habhaft zu werden sowie dessen Funktion im jeweiligen Text näher zu bestimmen. Ein autobiographisches Ich beispielsweise lässt sich angesichts seiner längst kanonisierten Konstruktionsweisen leicht karikieren. Ein logisches Argument, das die Wahrhaftigkeit autobiographischer Ich-Formen als artifiziell vollendete Konstruiertheit entblößt. Dieses Etwas nimmt in der Lyrik immer wieder neue Formen an. Formen, die sich nur im Rahmen der einzelnen Gedichtssituation sowie entlang der Topographie poetischer Bewegungen näher bestimmen lassen. Formen, die sich trotz ihres proteischen Vermögens differenziert phänotypisch in Grundformen einordnen lassen.

Der Versuch, dieses Etwas, das dem Gedicht Kohäsion verleiht, im Detail analysieren zu wollen, zeigt erneut, welchen Schwierigkeiten die Literaturwissenschaft unterworfen ist, will sie noch tiefer in die Gesetzmäßigkeit der Dichtung eintauchen. Denn vor dem Hintergrund der Rezeptionsästhetik beispielsweise scheint dieses Medium einen phönixhaften Charakter zu besitzen. Es entsteht beim Leseakt, um gleich bei dessen Beendigung wieder in sich zusammenzufallen. Diese allerdings aus heutiger Sicht nun selten gewordene Ansicht, die die Existenz von Standpunkt und die Darstellung von Wirklichkeit im lyrischen Text anzuzweifeln neigt, lässt sich durch die Untersuchung der künstlichen und nicht selten kunstvollen Fabrikation von Mittelbarkeit widerlegen. Denn auch ohne den Nachvollzug des Textes durch einen Hörer bzw. Leser ist das Phänomen der Mittelbarkeit in der Vertextung des Dargebotenen auf dem Blatt manifest.

Anhand der Analyse der Darbietungsweisen von Situationen werden in den hier zur Illustration gestellten Gedichten Formgrößen sichtbar, die unter dem Oberbegriff des perspektiverzeugenden Mediums angesiedelt werden. So entpuppt sich seine kunstvolle sprachlich-formale und inhaltlich-thematische Konstruktion eben in ihrer Eigenschaft der Artifizialität als fester Bestandteil der Textqualität. Die absichtlich geschlechtsneutral geprägte Bezeichnung *das perspektiverzeugende Medium* als Sammel- und Obergriff dieses Systems eröffnet so die Möglichkeit, die vielfältigen Formen, die als Transportmittel des dargebotenen Stoffes in der Lyrik dienen, terminologisch zu erfassen und sie zu klassifizieren.

Mittelbarkeit

Das Phänomen der Gestaltung von Mittelbarkeit im Gedicht wirft Fragen auf, derer sich die Literaturtheorie seit der Antike indirekt annahm; viele dieser Fragen hat die Lyrikforschung bis jetzt noch nicht zufriedenstellend beantworten können. So ist beispielsweise die Einordnung autorbezogener Angaben bei der Analyse eines Gedichts autobiographischen Charakters insbesondere am Beispiel der Erlebnislyrik noch nicht Gegenstand ernsthafter wissenschaftlicher Überlegung gewesen. Hierzu nur ein Kommentar aus den Literarischen Notizen Friedrich Schlegels: „...so oft man lyrische Gedichte vorzüglich auf die Individualität des Dichters bezieht, betrachtet man sie romantisch“ (Eichner 1980, 149). Woraus sich die Individualität eines Lyrikers in dieser Äußerung zusammensetzt, wurde nicht selten mit den biographischen Angaben desselben verwech-

self bzw. mit ihnen voreilig vermennt, und zwar deswegen, weil Individualität auf die Psychologie der empirischen Person reduziert wird. Die „Individualität des Lyrikers“ meint in so einem Fall weniger die Eigenart, in der ein Dichter seine Texte stilistisch verfasst, als vielmehr die Biographie: Privat- wie auch öffentliches Leben. Die Ermittlung von Fiktion und Wirklichkeit, d.h. von fiktiven und wirklichen autorenbezogenen Erfahrungen im sprachlichen Kunstwerk stellt die Literaturwissenschaft vor eine wahre Aporie. Paradoxiertweise sind die Aufbereitung von Perspektive sowie die Darstellung von Wirklichkeit im Gedicht als vom Autor kalkulierter Plan mit wenigen Ausnahmen bis heute kein untersuchungswürdiger Gegenstand. Hier fehlt Sensibilisierung über das Problembewusstsein, wer im Gedicht den Stoff an den Leser bringt, was für eine Absicht sich hinter einer solchen Intention/Konstruktion verbirgt, wie dieses figurale bzw. afigurale Konstrukt beschaffen ist und welche Funktion es im Text übernimmt. Die Untersuchung dieses Phänomens, ein Anliegen, das schon etwa im französischen Sprachraum, man denke an Valéry und Mallarmé, im englischsprachigen E. A. Poe und später T. S. Eliot, im spanischen García Lorca, im italienischen Ungaretti und im deutschsprachigen insbesondere Gottfried Benn („Artistenevangelium“) vehement zum Ausdruck brachten, ist für die Einschätzung der kompositorischen Textqualität, so eines der Postulate dieser Studie, von ganz entscheidender Bedeutung. Wer beispielsweise in der Rollenlyrik in der Gestalt typisierter Figuren spricht, ist in den meisten Fällen eindeutig⁷⁴, nicht so jedoch in jenen Texten, in denen sich ein Medium (manchmal auch als Ich ermittelbar) in nicht-figuraler Präsenz, oft anonym und ohne personenbezogene Charakteristika nur „vage“ kundgibt. Begibt man sich auf die Suche nach Indizien, mit deren Hilfe Kriterien formuliert werden könnten, um dieses Feld zu erkunden, drängen sich einem Fragen auf, etwa nach der sich im Stoff selbstverwirklichenden Kraft (im Sinne der aristotelischen Entelechie), Fragen, die wir hier mit Hilfe zweier Begriffe mit Schlüsselcharakter aus der Mathematik, namentlich Konstante und Variable erfassen, wollen wir uns dem Kunstcharakter der partikulären Ich- und Wirklichkeitsversion des jeweiligen Textes analytisch widmen. So ergeben sich drei Hauptkonstanten mit einem dazugehörigen Kontingenz an Variablen. Diese Hauptkonstanten sind: dramatisch-mimetisch, diegetisch-narrativ und die Mischform. Die Ballade, die Romanze (spanische Form der Ballade) und die Idylle⁷⁵ sind Beispiele der Mischform. Zur Erschaffung dieser Konstanten wird eine Reihe von Formmitteln bemüht, die anhand von Strategien und Taktiken die Elemente dieser Gestaltungstechnik im Dienste eines bestimmten Ziels bündeln.

Die künstliche Teilung der Einheit Gedicht zu wissenschaftlichen Zwecken

Traditionell hat sich die Lyriktheorie bei der Interpretation von Gedichten vorwiegend Aspekten wie Metaphorik, Klangbild, Rhythmus, Reim, Semantik, Strophenaufbau usw. gewidmet. Demzufolge haben sowohl die interpretatorische Praxis als auch die Lyriktheorie die Einheit Gedicht zu diesem Zweck zerlegt, um dann einer dieser

⁷⁴ Volker Meid in *Sachwörterbuch zur Deutschen Literatur* verwischt die Distinktion, die die Begriffe das lyrische Ich von der Rollenlyrik trennt. Denn nach Meid tritt in der Rollenlyrik das lyrische Ich in der Form einer Figur auf. Hier heißt es, Rollenlyrik ist die „Sammelbezeichnung für einen seit der Antike bekannten Typus des lyrischen Gedichts, bei dem das lyrische Ich in einer bestimmten Rolle spricht (z. B. Clemens Brentano, *Der Spinnerin Lied*; Frank Wedekind, *Der Tantenmörder*)“. (Meid CD-ROM Ausgabe).

⁷⁵ Die Idylle „wurde in der griechischen bukolischen Dichtung (Theokrit) zur eigenen Literaturgattung. An Vergils »Bucolica« knüpft die Renaissance- und Barockzeit mit ihrer Schäferdichtung an“. Aus: (c) Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, 2001 CD-ROM.

spezifischen Ebenen volle Aufmerksamkeit zu schenken. Eine Prozedur, die allerdings die alte Kontroverse, eine Beschäftigung mit „nur“ einer Ebene des Gedichts wirke nachteilig auf den Rezipienten, denn sie gefährde das ganzheitliche Bild des Textes und stehe folglich dem ästhetischen und intellektuellen Genus im Wege, ins Gedächtnis ruft. Seit geraumer Zeit bemühen sich trotzdem Abhandlungen neueren Datums, mit aussagekräftigen Argumenten dieses Feld weiterhin zu bearbeiten. Die Rede ist von einer rigorosen Trennung zwischen Gedicht-Ich und empirischem Autor. Die neuesten Erscheinungen zeigen wie diesbezüglich ein allgemein akzeptierter Konsens bereits erzielt wurde. So äußert beispielsweise Andrea Stendel in ihrer Monographie:

Die strikte Trennung von lyrischem und empirischem Ich als Ergebnis des erkenntnistheoretischen Fortschritts der lyriktheoretischen Debatte der letzten Jahrzehnte [...] ist heuristisch notwendig, um das romantische Paradigma lyrischer Subjektivität und die biographistische Herangehensweise vollständig abzulösen. (Stendel 2003, 2)

Schon 1979 modifizierte Franz K. Stanzel in seiner *Theorie des Erzählens* zwei aus der Transformationsgrammatik stammende Begriffe, nämlich die Oberflächen- und die Tiefenstruktur, um mit aller terminologischen Klarheit bei der Analyse der Erzählstruktur eines Romans sagen zu können, ob man sich entweder auf die Welt im Roman und seine Figuren oder auf die vom Autor bemühten Mittel um diesen Eindruck zu erwecken bezieht. Dazu Stanzel: „Zur ‘Oberflächenstruktur’ gehören alle jene Erzählelemente und Systeme ihrer gegenseitigen Zuordnungen, die der Vermittlung der Geschichte an den Leser dienen“ (Stanzel 1979, 32). Die „Tiefenstruktur“ dagegen umfasst das vorliterarische Drumherum, d.h. Anlass/Intention u. Ä. zum Dichten sowie all die literaturgenerierenden Sprachmittel unter Einschluss des Erfindungsgeistes des Autors.

In der Terminologie Mario Andreottis, eines anderen Literaturtheoretikers, ist die Oberflächenstruktur, in Übereinstimmung mit Stanzel, der Text „so wie er sich dem Leser unmittelbar zeigt“; die Tiefenstruktur hingegen bezieht sich auf die Beschaffenheit der Relation zwischen den Figuren und der Handlung (Andreotti 1990, 19 f.), eine Unterscheidung mit der Andreotti traditionell konstruierte Texte von nicht-traditionell konstruierten absetzt.

Zusammenfassend kann man festhalten, dass Mittelbarkeit im Gedicht eine obligatorische Variable ist, die Autoren bewusst oder unbewusst bemühen, um Konstrukte zu erschaffen, welche den Stoff - sei es in emotionaler und/oder rationaler Weise - an den Leser/Zuhörer bringen. Aufgabe eines solchen Mediums ist es, der im Gedicht dargestellten Situation - der lyrischen Gattung angemessen - zu ihrem Wirkungsziel zu verhelfen. Deshalb wird zu wissenschaftlichen Zwecken das Ich des empirischen Autors so säuberlich wie möglich vom Ich des Textes getrennt.

Das im Gedicht Dargebotene - Produkt der Tiefenstruktur - kann freilich auf biographischen Daten des Autors fußen. Die Übertragung einer vom Autor selbst gemachten oder wie auch immer ihm zugetragenen Erfahrung auf das Gebiet der Dichtkunst, genauer die Versprachlichung und Verliterarisierung dieses (noch nicht zur Literatur aufbereiteten) Rohmaterials, kommt allerdings nicht ohne Artifizialität zustande. Existierte ein Instrumentarium, das die Differenz zwischen vorliterarischem Material (samt den hierzu fakultativen biographischen Angaben) und dem fertigen Text aussondert, so stünde die hiermit gewonnene Differenz problemlos der theoretischen Reflexion zur

Verfügung. Eine genaue Untersuchung dieser Differenz würde, wenn vielleicht nicht gerade neue, so doch vertiefende Erkenntnisse in den Herstellungsprozess von Gedichten zu Tage fördern. Dass es bedauerlicherweise ein Desiderat auf dem Gebiet der Lyriktheorie bleibt, offenbart ein flüchtiger Blick in die Lyrikforschung. Dass man aber diesen Transformationsprozess mit Begriffen wie Inspiration oder Talent nicht abtun sollte, bedarf keiner weiteren Erklärung. Es seien hier auch solche Disziplinen kurz erwähnt, die sich insbesondere in den USA und in jüngster Zeit auch im deutschsprachigen Raum mit einer differenzierten Untersuchung des Schreibprozesses befassen. Modelle wie solche von Hayes und Flower haben dazu beigetragen, Licht in dieses Gebiet zu bringen.⁷⁶

Insofern gilt der Aufbereitungsprozess des vorliterarischen Materials als Garant dafür, dass Autor und Text-Ich zwei verschiedene Entitäten sind - nicht nur ontologisch. In diesem Sinne ist Müllers Feststellung: „[D]er Versuch, dem lyrischen Ich Data für die Biographie des Dichters abzugewinnen, [ist] genauso verfehlt wie der Versuch, das lyrische Ich aus der Biographie zu erklären“ (Müller 1979, 40) zuzustimmen.

Die drei unterschiedlichen Ausformungen des perspektiverzeugenden Mediums in etwa „The Moon and the Yew Tree“ (SPCP 1982, 172-73), „The Disquieting Muses“ (SPCP 1982, 74-6), und „Daddy“ (SPCP 1982, 222-24) machen, indem sie vor der Folie des Allgemeinakzeptierten eine andere Wertigkeit enthüllen, eine deutliche Aussage über soziale und kulturelle Aspekte des Zeitabschnitts, in dem diese Texte entstanden. So werden in diesen Gedichten partikuläre Ansichten mittels eines spezifischen illokutiven Aktes präsentiert. Infolgedessen sind diese unterschiedlichen Ich- und Weltversionen als literarhandwerkliche Leistung Plaths zu betrachten. Ein Kunstgriff, der oft bei der Interpretation von Lyrik übersehen wird, weil wir ihn, vielleicht ohne uns dessen wirklich bewusst zu sein, unter den allumfassenden Begriff der Stimmung subsumieren. Analog der ohne ersichtliche Anstrengung meisterhaft vollendeten Darstellung einer Balletttänzerin auf der Bühne lässt uns der gelungene poetische Text, dank seiner sprachlichen Ungezwungenheit, nur wenig von den Schwierigkeiten im Entstehungsprozess erkennen. Die Gestaltung von Mittelbarkeit in der Lyrik befasst sich mit Aspekten der umgebenden Wirklichkeit (d. h. politisch, wirtschaftlich, religiös, sozial etc.) und diese werden, ähnlich wie im Roman, in den Produktionsprozess sorgfältig integriert. So wird der Stoff artistisch modelliert, um Effekte zu erzielen, die einerseits der im Text beabsichtigten spezifischen Intention dienlich sind, den Leser andererseits unmerklich beeinflussen.

Betrachtet man rückblickend die Bemühungen von Lyrikern und Literaturwissenschaftlern, die Darbietungsinstanz im Gedicht theoretisch zu erfassen, so stellt man fest, dass die Mehrheit dieser Versuche Mittelbarkeit aus einer vorwiegend psychologischen Warte betrachten, worin der inspirierte Autor als Quelle bürgt. So wird dann der Abfassungsprozess von Kunst nicht selten in einen überirdischen Bereich angesiedelt und auf die Psychologie bzw. die Psyche des jeweiligen Autors reduziert. Das Ergebnis ist oft, mit Ausnahme des zurecht erkannten, doch leider nicht immer respektierten Postulats, Werk und Leben des Autors sinnvoll von einander zu trennen, ein Gedanklich-Formloses, welches sich nur mit viel Phantasie nachvollziehen lässt, Amorphes, das sich bedauerlicherweise nur im geringen Maße als praktikabel erweist.

⁷⁶ Vgl. zu diesem Thema die Ausführungen von Andrea Stendel in ihrer Dissertation über W. B. Yeats *It is myself that I remake*, insbesondere das Kapitel „Der kreative Prozeß beim lyrischen Schreiben“ (2003, S. 112-124).

Im Hinblick auf den Roman existieren hingegen zahlreiche Arbeitstexte zum Thema Erzählsituation. Arbeitstexte, deren Anwendbarkeit dem Erhellten dieser Kategorie dienen, in der Lyrik dagegen fehlen sie. Deshalb spielt die Untersuchung der Gestaltung von Mittelbarkeit in der interpretatorischen Praxis von Gedichten, wenn überhaupt, dann eine nur untergeordnete Rolle.

Im Lichte des Ergebnisses aus den hier vorgelegten Begriffen und Positionen wollen wir uns im Folgenden einigen der Hypothesen der älteren Literaturtheorie in Frageform nähern. Warum schreibt man Autoren die Fähigkeit zu, aus einer höheren Bewusstseinsstufe, einem kollektiven, übergeordneten oder archetypischen Ich sprechen zu können? Welche Rolle spielt hierbei die Inspiration? Man denke an die privilegierte Stellung, deren sich Dichter der Vergangenheit rühmten. „Vergil und Horaz bezeichnen sich anspruchsvoll als »Vates«, göttlich inspirierte Seher, und lassen damit das hohe Ansehen erkennen, das Dichter in augusteischer Zeit genossen“ (Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, 2001, CD-ROM).

Diese offenkundig dem Denken der Antike verpflichtete Auffassung simplifiziert jedoch das Phänomen der Gestaltung von Mittelbarkeit in der Lyrik, bevor man sich ihrer annimmt. Eins sollte mittlerweile deutlich geworden sein: die unergründliche Auserwähltheit einer Gruppe, die sich - wie obiges Zitat bezeugt - bzw. der man seit Menschengedenken die Gabe zuschreibt, sie speise ihre Aussagen aus der ungetrübten Quelle göttlicher Wahrheit. Gerade diese alte oft im Duktus des homerischen Musentopos gehüllte Denkweise erschwert in Theorie und interpretatorischer Praxis der Lyrik eine wissenschaftliche und sachgemessene Auseinandersetzung mit diesem Phänomen⁷⁷.

Solche Spekulationen erhellen weder die Beschaffenheit der Vertextung von Ich-Konstrukten, noch ihre Funktion im Gedicht. Im Gegenteil - mit Hilfe solcher Argumente verdichten und mythologisieren wir eine der zentralen Komponenten der Lyrik, worüber heute immer noch weder in der Theorie noch in der Praxis Einigkeit herrscht.

Biographismus: Pro und Kontra

Hugo Friedrich bediente sich in seiner einflussreichen 1956 veröffentlichten Untersuchung *Die Struktur der modernen Lyrik* der theoretischen Reflexionen Gottfried Benns über die Gemachtheit von Gedichten sowie der T. S. Eliotschen These des „objective correlative“ („Hamlet“ 1919), um seine These, die moderne Lyrik befinde sich im „Prozeß der Entromantisierung“ (1970, 162) zu untermauern. Hiltrud Gnüg, im neunten Kapitel ihrer Habilitationsschrift Gleiches vertretend, übernimmt die Friedrichsche Position aus der *Der Struktur der modernen Lyrik* (162) über Eliots These „von der Entpersönlichung des dichterischen Subjekts, dank welcher sein Tun der Wissenschaft ähnlich [werde]“ (Gnüg 1989, 213), um ihren eigenen ebenso wissenschaftlich-systematisch ausgerichteten Standpunkt über das Machen von Gedichten noch deutlicher herauszukehren. Diese

⁷⁷ In ihrer Untersuchung *Lyrik und Metalyrik* (2000) beklagt Müller-Zettelmann erneut den Mangel an eine „umfassende [...] systematische [...] Gattungsbestimmung“ (20), „deren literaturwissenschaftliche Exegese fast ohne allgemein anerkannte Gattungsmodelle und Analysekatoren“ (20) auskommen muß. So kommt sie zu dem Ergebnis, die Lyrik sei anders als das Drama oder die Epik „unterdefiniert“ (ebd.), ein Umstand, den sie im Hinblick auf die Lyriktheorie und in Anbetracht des „theoriebetonten zwanzigsten Jahrhunderts“ (ebd.) als „Anachronismus“ (ebd.) bezeichnet.

Argumentation fokussiert den Schaffensprozess von Literatur schärfer als Gegenstand wissenschaftlicher Reflexion. Absicht der Argumentation ist es, das Gedicht in seiner sprachlichen Gemachtheit und (axiomatisch) Dekonstruktion näher in das Blickfeld zu rücken und weg von jener aus der Antike stammenden Aura des Göttlichen bzw. weg von jener Genieästhetik des späten 18. Jahrhunderts.

Vergleicht man Eliots These des *objective correlative* in seinem 1919 erschienenen Essay „Hamlet“ mit der Art und Weise, in der die *Confessionals* das Ich bzw. Figuren für ihre Lyrik konzipierten, so wird klar, dass beiden Fällen eine Strategie zu Grund liegt, die - allerdings mit unterschiedlichen Ergebnissen - Bestandteil ein und desselben Phänomens, nämlich Dichtens ist. Beide Gestaltungsweisen befassen sich mit der Suche nach - um bei Eliot zu bleiben - einem „set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion [...]“ (Eliot 1932, 145), einem Aspekt, auf den Kunst nicht verzichten kann: den formvollendenden Aufbereitungsprozess des vorliterarischen Materials. Denn Kunst bedarf der sprachlichen Formalisierung und mithin der ästhetischen Distanz. Die Realisierung dieser unabdingbaren Voraussetzung kann sich vieler Schmuckmittel bedienen oder sich auf ein Minimum an Beiwerk beschränken.

Betrachtet man vor diesem Hintergrund die in der Einleitung dieser Studie zitierte Äußerung Berrymans: “my strong disagreement with Eliot’s line [...]” (vergl. 12) fällt deutlich dabei auf, was Sharon Bryan in ihrem Artikel „Hearing Voices: John Berryman’s Translation of Private Vision into Public Song“ treffsicher formulierte:

I would take issue with response on several grounds: for one thing, Eliot didn’t dispute that poetry comes out of personality, but argued that what comes out of that source must be transformed by the formal pressures of the poem; second Berryman fails to distinguish here between the author’s personality, which is extraliterary, and character which is a literary construct [...]. (Bryan 1993, 141)

Nicht alle Literaturwissenschaftler halten Eliots lyriktheoretische Position des „objective correlative“ und solche Schreibweisen, die absichtlich Autobiographisches ins Gedicht einfließen lassen, für antagonistische Positionen⁷⁸. So zum Beispiel vertritt M. Pfister in seinem Band *Robert Lowell. Gedichte* folgende Meinung:

In einem entscheidenden Punkt löst sich Lowell jedoch völlig von der Poetik und der poetischen Praxis der inzwischen klassisch gewordenen Moderne, nämlich in seiner Betonung des Bezugs von Dichter und Gedicht. Gegenüber Eliots „unpersönlicher Theorie der Dichtung“, in der der Dichter die Spuren seiner Subjektivität im Gedicht weitgehend tilgt, so dass dieses autonome Gebilde abgelöst von seiner Genese erscheint, in der der Künstler wie Joyce in Anschluß an Flaubert schrieb, in seinem Werk „wie Gott der Schöpfung (...) unsichtbar blieb“ – gegenüber einer solchen unpersönlich-symbolistischen Ästhetik betont Lowell fortschreitend mehr den Erfahrungsgehalt seiner Dichtung, den autobiographischen Bezug auf sein eigenes Leben. (Pfister 1982, 199)

In ihrem Artikel „What Was Confessional Poetry“ äußerte Diane Wood Middlebrook anerkennend, dass das sogenannte bekenntnishafte Ich dieser Lyrik über das Autobiographische hinausgeht: “Confessional poetry was not overtly political, but it participated in

⁷⁸ So Antony Easthope in „Reading the Poetry of Sylvia Plath“, in: *Journal of the English Association* 43 (1994): 223-235, besonders 229-30. Vgl. auch Thomas Preface xvii. Monika Soscha befasste sich auch mit diesem Sachverhalt in ihrer Dissertation *Die Todesthematik im lyrischen Werk Anne Sextons*. Sie kam zu dem Ergebnis, dass einige von Eliots Gedichten, darunter „Prufrock“ und „Portrait of a Lady“ Merkmale beinhalten, die durchaus der *Confessional Poetry* zugeschrieben werden können (Soscha 1991, 50-6).

the protest against Impersonality as a poetic value by reinstating an insistently autobiographical first person engaged in resistance to the pressure to conform” (in: Parini and Millier 1993, 635). Der Sachverhalt verkompliziert sich einerseits, wird als sozialpolitisches Engagement im Sinne Middlebrooks andererseits klarer, wenn zusätzlich eine Passage aus einem von Robert Lowells Briefen herangezogen wird, in dem der Dichter, so Hamilton, Peter Taylor anvertraut, dass er über seine Kindheit zu schreiben begonnen habe und ihm an gleicher Stelle erläuternd offenbart: “I want to invent and forget a lot but at the same time have the historian’s wonderful advantage – the reader must always be forced to say “This is tops, but even if it weren’t it’s true” (Hamilton 1983, 222). Der eingangs zu eng erkannte Wirkungskreis des sogenannten konfessionalistischen Gedichts wird durch die obig weiter gefasste und ins Positive gewandte Betrachtung der Rolle des Ichs im Gedicht vermöge seiner hartnäckigen Präsenz als Mittelpunkt des Textes, um eine gesellschafts-politische sowie poetologische Dimension erweitert. Denn indirekt nimmt hier, wie Middlebrook attestiert, das autobiographisch und eben nicht unpersönlich (*objective correlative*) gestaltete Ich aktiv am damaligen herrschenden Unbehagen der Gesellschaft teil. Lowells Anspielung an den Vorteil des Geschichtsschreibers, (genauer genommen ein Privileg des Historikers), unterfüttert diese neue Sichtweise, indem er die *Confessional Poetry* an die Nachbarschaft der Aufzeichnung geschichtlicher Ereignisse im Sinne der Chronik heranrückt. Die Gedichte geben uns nicht unmittelbar Auskunft über die Ereignisse eines gegebenen Zeitabschnitts als Niederschriften, sondern als Zeugnisse der Reaktionen von Menschen über diese Ereignisse.

Für Uwe Böker in seinem Artikel „Das lyrische Werk von John Berryman“ steht Berrymanns Dichtung

unter dem Zeichen eines sich seit den fünfziger Jahren in der englischsprachigen Dichtung abzeichnenden Paradigmawechsels: von der modernistischen Poetik der »Impersonalität« T.S. Eliots und der »akademischen« form- und traditionsbewußten Lyrik, die am New Criticism Tates, Ransoms oder Brooks orientiert ist, zur sog. »confessional poetry« (etwa »bekenntnishafte Dichtung«). Wie ihre romantischen Vorgänger oder Whitman treten die vor allem dem Pound der Cantos verpflichteten Autoren (Olson, Ginsberg, Lowell u.a.) für eine erfahrungsnahe Lyrik der offenen, experimentellen Form und für die Priorität von Expressivität, Spontaneität und Intuition ein, demgegenüber der distanzierende und das dichterische Ich maskenhaft verhüllende Intellekt eine sekundäre Rolle spielt. Nicht mehr das künstlerische Artefakt, sondern das gelebte Leben steht im Vordergrund.“ (*Kindlers neues Literaturlexikon* © CD-ROM 2000 Systema Verlag GmbH, Buchausgabe Kindler Verlag GmbH)

Wenn das gelebte Leben, wie Böker feststellt, im Vordergrund dieser Texte steht, so bedeutet dies nicht, dass ein autobiographisches Ich auf artifizielle Konstruiertheit verzichten kann. Diese Kontroverse setzt sich aporistisch fort. Denn auch wenn sich Berryman kategorisch gegen ein biographisches Lesen seiner Gedichte aussprach, räumte er doch die Anwesenheit des Autors in seinem Werk als Möglichkeit ein, indem er jene Literaturkritiker rügte, die weil sie eben keine Dichter sind oft vergessen, „that poetry is composed by actual human beings, and tracts of it are very closely about them“ (Kelly 1993, 48).

Beim ersten Hinsehen stellen diese beiden obig erläuterten Positionen einen Widerspruch dar; genauer betrachtet lässt sich jedoch ihre verborgene Logik begreifen. Das Hin- und Her zwischen dem Authentisch-Persönlichen und dem Fiktiv-Erdichteten entpuppt sich als kunstvolle Stilisierung des Lebens. Eine Metamorphose, die zweifelsohne der Artifizialität bedarf. Ein unverzichtbarer Wesenszug der Lyrik, der Belletristik allgemein.

Wegen des engen Nexus, den die *Confessionals* zwischen Autobiographie und Gedicht in ihrem Werk knüpften, ist es entscheidend, sich der Beschaffenheit dieses „Scharniers“ systematisch zu widmen. So liegt nach Berrymans Aussage der Akzent auf *very closely*. Ein Nexus, der in diesen Texten einen Schreibmodus⁷⁹ konstituiert, welcher sich aus dem technischen Arsenal der poetischen Diktion speist. Um noch einmal mit Pfister zu sprechen: „Auch die Dichtung der Konfession ist eine literarische Konvention und bedarf der Kunst, um die Illusion der Authentizität zu erzeugen“ (Pfister 1982, 201).

Die Polarisierung Subjektivität (d.h. die Integration autobiographischer Angaben in den Text) versus Objektivität (d.h. alles andere als biographisch), ruft, wie Robert Langbaum in *The Poetry of Experience* bezeugt, eine erhitzte Meinungsverschiedenheit in der Lyrik hervor, die, über eine lange und verworrene Geschichte verfügt. Theoretische Schriften haben sie insbesondere im 20. Jahrhundert deutlich zur Sprache gebracht.

And in our time a militant insistence upon objectivity characterizes the leading critical doctrines: Yeat's *mask*, that the poet must not write about himself but about the antithesis of himself; Eliot's *catalyst*, that the poet acts like a catalyst to bring the poetic elements into combination but remains himself outside the poem; and Eliot's objective correlative, that emotion cannot be stated as a description of subjectivity [...]. It should be clear, then, that the desire to overcome subjectivity and achieve objectivity is by no means particular to the twentieth century, but has determined the direction of poetic development since the end of the Enlightenment (Langbaum 1957, 30)

Einige Untersuchungen haben sich bereits mit der Analyse von *personae* in der Lyrik befasst und somit der Entfaltung der hier vorgelegten Grundthese, der Gestaltung von Mittelbarkeit im Gedicht, zusätzlichen Antrieb verliehen. Eine kleine Gruppe progressiv denkender Literaturkritiker, die sich mit der *Confessional Poetry* beschäftigen, u. a. die feministisch orientierte Texterschließung erweckt sogar den Eindruck, sich einer Lücke im terminologischen Apparat, bewusst geworden zu sein. Einige Rezensenten Sextons, Plaths oder Berrymans beispielsweise äußerten ein wachsendes Unbehagen mit Rücksicht auf die Fülle der in diesen Gedichten vorhandenen „Stimmen“ und sprachen somit, obgleich nur indirekt, die Rolle der Mittelbarkeit in diesen Texten an. Die Beschaffenheit dieser Stimmen haben sie mittels anderer Herangehensweisen zu ergründen versucht und demzufolge Abstand von dem Mono-Biographismus der Frührezeption genommen.

In seiner Anthologie *The Art of Sylvia Plath: A Symposium* schrieb Charles Newman hinsichtlich der *personae*, die er in Plaths Werk vorfand:

We must constantly be attuned to the shift in *personae*—whether she speaks as the poor, plain bright girl of *The Bell Jar*, or the archetypal Jew of ‘Daddy’—for this movement is the dynamic principal of her art. It is essential to both biographical fact and the measure of her poetry to see these shifts in role as a poet's search for the most authoritative voice possible. (Newman 1970, 50)

⁷⁹ Plaths Eintrag in ihrem Tagebuch am 5. April 1953: “My supercilious attitude about the people who write Confessions has diminished. It takes a good tight plot and a slick ease that are not picked up overnight like a cheap whore” (Zit. nach Rose 1991, 170) verstärkt die hier aufgestellte These, dieser Schreibstil sei eine der Art und Weisen, wie ein Autor das von ihm möglicherweise Selbsterlebte (merke! fakultativ, nicht obligatorisch) in subjektiv autobiographischer Form in den Text integriert, ohne dass er autobiographisches Material preisgibt. Dass Plath darüber nachdachte, beweist wiederum folgender an T. S. Eliots ‚objective correlative‘ reminiszierende Eintrag. Am 2. März 1958 notierte sie im Hinblick auf die Form, die der Roman, den sie zu schreiben plant, annehmen sollte: „but not merely romantic; not merely caricature; not merely a diary; *not* ostensibly autobiography: in one year I must so douse this experience in my mind, imbue it with distance, create cool shrewd views of it, so that it becomes reshaped“ (*JSP* 1982, 199-200).

Ferner äußerte Newman im Hinblick auf die Analyse von Gedichten aus einer nicht biographischen Sicht:

It must be left to others to fit the development of her [Plath's] *personae* more precisely against the details of her private life, as clinical/biographical information and more poetry, possibly, becomes available. But they should be careful about delimiting her art in either psychological or historical terms. In this regard, I am not sure that 'confessional' is the appropriate term for the late poems, even though her concerns frequently parallel those of Lowell and Sexton [...]. For there seems to me to be a definite effort to move *beyond* the anguish of the self in these poems, towards establishment of a new, more impersonal, editorial, even prophetic voice. While the 'self' still remains at the center of the poem, it is nonetheless a different self, one more powerful, less biographically identifiable; a voice at one remove from the crises it invokes. (Newman 1970, 52-3)

Mary Lynn Broe, die auf Grund ihrer Untersuchung der Dichtung Plaths zwangsläufig mit der umfangreichen Sekundärliteratur über die *Confessionals* in Berührung kam, hielt es für notwendig, sich folgendermaßen zu äußern:

A generation of critics has cramped her full emotional range with their cavalier use of political, psychological, mythological, and now even anthropological labels. [...] Yet these themes [those treated by Plath] seem less important, less defining, than Plath's consciousness of her changing poetic and her explorations of the startling gamut of emotional options for the speaking voice. (Broe 1980, 191)

Susan R. Van Dyne kam in ihrer Untersuchung *Revising Life: Sylvia Plath's Ariel Poems* zu folgendem Ergebnis: "The more subtle critics of Plath recognize that Plath's speakers operate in a figurative system that has its own logic and consequences independent of her biography" (Van Dyne 1993, 46).

Diese Zitate drücken ein stets wachsendes Unbehagen aus über die Anwesenheit einer vom Autor dissoziierten Stimme im Text wie folgende Beispiele belegen: *the speaking voice, personae* (Kroll), *voice* (Bryan in „Hearing Voices“ 1993, 143), *the subjective lyric voice* (Helen McNeil „Sylvia Plath“, zitiert hier nach Marsack 1992, 85). Die Vertextung dieses Phänomens kristallisiert sich als poetische Strategie. Broe endete ihre Studie mit folgendem Appell an die kommenden Literaturkritiker: „The task will be less to structure Plath's psyche into yet another pattern than to remind us of the rich complexities and sophisticated poetics of a woman whose poetry is a field of landmines for the witting, a mere grave for the imperceptive" (Broe 1980, 192). Ein Appell, der 18 Jahre später, diesmal durch Barnard Hall, nochmals Ausdruck fand:

Plath's suicide has informed and influenced studies of her work and will probably continue to do so. But one line of inquiry motivated by the new Ariel information is to focus not on Plath's pathology but on the ways she transformed her healthy and justified anger into art" (Barnard Hall 1998, 131)

Erica Wagner sprach sich im Jahre 2000 in ihrem Buch *Ariel's Gift: Ted Hughes, Sylvia Plath and the Story of BIRTHDAY LETTERS* erneut gegen ein biographisch-reduktionistisches Lesen der Gedichte aus.

It is the confessional – and contradictory – nature of Plath's artistic output that continues to draw readers toward what it seems possible to imagine as the truth of her biography. Poems, stories, her novel – all hint at the existence of a true self which, if it could be revealed, might bring her back to life. But this dangerous ground, and the footing beneath *Birthday Letters* is therefore equally treacherous. The work is biographical, yes:

but the work is not the biography, the biography is not the work. (Erica Wagner 2000, 12)

Robert Pinsky spricht in seinem Artikel „Berryman“ von der Anwesenheit eines „strange speaker“ (Pinsky 1988, 190) in *The Dream Songs*. Außerdem setzt er sich mit die Art und Weise auseinander, in der „Stimme“ in Berrymans Werk beschaffen ist. Parallel beleuchtet er die Frage, wie diese Gedichte sich gegen die Folie der Tradition, insbesondere der Romantik, abzeichnen. Obwohl solche Gedanken keinen Platz in einer Monographie fanden, so wiesen sie doch auf die dringende Notwendigkeit einer Untersuchung hin, um der Problematik der Identifikation Autor/Gedicht-Ich und ihren Konsequenzen für die Interpretation entgegen zu wirken. Dies würde dazu beitragen, die „oddity“ (Pinsky 1988, 191), die Bestandteil von Henrys Stimme ist und von der Pinsky spricht, zu erhellen.

Viele der ersten Buchbesprechungen über die *Confessionals* fußten vornehmlich auf der Psychoanalyse. Als Leser solcher Untersuchungen erfährt man viel über das Privatleben Plaths, vor allem über die angeblichen Ursachen und Symptome ihrer Seelenkrankheit, und nicht zuletzt über ihren Selbstmord⁸⁰, sehr wenig jedoch über die Art der Komposition und den sprachästhetischen Wert ihrer literarischen Arbeiten bzw. über die weitreichenden Implikationen des historischen Kontexts, in dem viele dieser Texte eingebettet sind.

Williams sichtete das Werk der vier hier ausgewählten Autoren unter Berücksichtigung der von Michel Foucault in seiner Abhandlung *The History of Sexuality, vol. I* gewonnenen Erkenntnisse über das Sakrament der Beichte. Resümierend hält die Autorin fest: „Foucault argues that confession is a ritual that upholds social norms [...]“; und auf dieser Erkenntnis fußend versucht er zu demonstrieren, “[...] that confessional poems enact a similar social ritual of inclusion and exclusion” (Williams 1995 Preface v). Ihre Herangehensweise liefert uns eine neue Facette des Etiketts *confessional*, nämlich eine Sichtweise „firmly linked to the ideological workings of culture“ (Williams 1995 Preface vi).

Dass Kunst nicht allein aus formalen Kategorien geschaffen wird, ist genauso eindeutig, wie die Tatsache dass jeder Autor, ungeachtet in welchem Grad und in welcher Hinsicht, an sein Werk gekoppelt ist. Daher gilt es in diesem Zusammenhang herauszufinden: inwiefern, unter welchen Umständen und zu welchem Zweck sich diese Sphären berühren und/oder überschneiden. In welchem Verhältnis sie im Text erscheinen. Durch welche Strategien sie miteinander verknüpft sind. Denn: es gibt Texte, die stärker das Erscheinungsbild einer Autobiographie simulieren, während andere den Anschein reiner Objektivität vortäuschen. Bis zum heutigen Zeitpunkt gibt es jedoch in der Theorie über Lyrik noch keine Kriterien, wie man sich gegenüber solchen Angaben bei der Interpretation eines Gedichts zu verhalten hat. Ein Arbeitsinstrumentarium, das sich konkret der basalen Beschaffenheit des jeweiligen Mediums widmet und sich nicht detektivisch hinter den empirischen Erfahrungen des Schriftstellers erschöpft, wäre daher sehr lobenswert.

⁸⁰ Für einen kritischen Forschungsbericht über das Werk Plaths siehe Wolfgang Werth, *Ikono-graphie des Entsetzens: Die Todeslyrik der Sylvia Plath* Diss. (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1990), 6-31. Vergl. auch Stephen Tabor, *Sylvia Plath: An Analytical Bibliography* (London: Mansell, 1987); sowie Charles Hamilton Newman, ed., *The Art of Sylvia Plath: A Symposium* (Bloomington & London: Indiana University Press, 1970). Silvianna Blosser *A Poetics on Edge: The Poetry and Prose of Sylvia Plath. A Study of Sylvia Plath's poetic and poetological developments* Diss. Universität Zürich 1998/1999 (Bern, Berlin, Bruxelles [u.a.]: Peter Lang AG, 2001), 19-22.

Obwohl hier keine Argumente zugunsten der biographischen Methode angeführt wurden, lässt sich zusammenfassend sagen, dass die Heranziehung der autorensseitigen Biographie zur Klärung von schwer zu ergründenden Sachverhalten (z.B. in der hermetischen Lyrik) in vielen Fällen zweifelsohne dienlich ist. Die aufschlussreichen Vorteile dieser Methode werden am Fall der *Confessionals* sogar überdeutlich. Ein biographischer Reduktionismus dagegen verdunkelt und verfälscht bekanntlich das Werk. Hierfür sind nochmals die *Confessionals* ein exemplarisches Beispiel. Das sogenannte ‚richtige‘ Maß kann nur dann seine pragmatische Anwendung in der Interpretation von Gedichten finden, wenn verbindliche Vorlagen im Sinne eines methodisch wissenschaftlichen Vorgehens für den hierfür angesprochenen Sachverhalt der Literaturwissenschaft zur Verfügung stehen.

Die Confessionals aus einer anderen Sicht

Nicht nur die äußerst ambivalente Konstruktion der Mittelbarkeit in den Gedichten der *Confessionals*, nämlich in scheinbar unzertrennlicher Weise Werk und eigene Biographie zu amalgamieren, treibt diese Studie voran, sich mit dem perspektiverzeugenden Medium im Gedicht auseinander zu setzen, sondern die äußerst nuancierte Vielfältigkeit an Erscheinungsformen, die in der lyrischen Gattung im allgemeinen vorkommen. So verspricht die Ergründung dieses Phänomens, indem es dessen Gemachtheit durchlässig werden lässt, einen großen Gewinn an Erkenntnissen, die, so eine der hier aufgestellten Thesen, den nachweisbaren Zugang zur Lyrik erleichtert. Soziale Konflikte wie etwa die Unterdrückung von Frauen in den diversen Bereichen des Lebens (Kunst, Beruf, Politik, Sexualität usw.) in einer von Männern regierten Welt, Alkoholismus, Rassismus, die Desavouierung der Institution Familie (Plath, Sexton, Berryman), Ehekonflikte (Lowell), und sogar ein so brisantes Thema wie der Selbstmord müssten nicht mehr in erster Linie als persönliche Konflikte des Autors fixiert werden, sondern als Allgemeinproblem einer gegebenen Gesellschaft zu einer gegebenen Zeit unter bestimmten Umständen. Im Laufe der Zeit mutierte diese biographistische Herangehensweise zu einer breit akzeptierten Lesekonvention, eine Konvention, die teilweise noch heute davon ablenkt, sich mit dem von diesen Lyrikern hierfür geleisteten Anteil zur Erhellung einer gesellschaftlichen Realität sowie mit der sprachlichen Gemachtheit solcher Texte kritisch zu befassen.

Privates in der Öffentlichkeit zu offenbaren, setzt Kühnheit voraus, Intimes in autobiographischer Manier zu gestalten, beachtlichen Mut. Diese vier Lyriker legen gesellschaftliche Zwänge ab und äußern sich offen über Sujets, worüber die Mehrheit damals noch schweigen musste. Wollen Texte, die ein solches delikates Material behandeln, Annerkennung als Gedicht beanspruchen, so müssen sie mit Hilfe einer entsprechenden sprachlichen Aufbereitung eine ästhetische Dimension erreichen, die sie von der persönlichen Erfahrung ihres Urhebers löst. Lässt die Literaturkritik Gedicht-Ich und Autor ineinander fließen, so vereinfacht sie sich ihre Aufgabe und raubt den Texten unter anderem ihren sozialpolitischen Charakter. Denn nicht selten werden insbesondere im Fall der Gattung Lyrik gesellschaftliche Konflikte in der Privatsphäre des Autors angesiedelt: Allgemeines als Privat-Persönliches. Wolfgang Müller wies überzeugend im Hinblick auf den Begriff das lyrische Ich daraufhin, warum Gedichte sich nicht allein als der Niederschlag einer gequälten Seele erfassen lassen.

Das lyrische Ich ist kein psychologisches Phänomen. Es ist nicht im Sinne der Stilpsychologie als sprachlicher Reflex eines Seelenzustandes aufzufassen oder als Symptom einer bestimmten seelischen Disposition. Es ergibt sich nicht automatisch aus

einer psychischen Gegebenheit, weil es die intensive Arbeit an der Sprache voraussetzt.
(Müller 1979, 57)

Das so verstandene Phänomen des lyrischen Ichs wertet nicht nur diesen spezifischen Fall der Ausformung der Ich-Aussprache auf, sondern all die anderen Phänotypen der Mittelbarkeit in der Lyrik. Müllers Aussage unterstreicht, ganz im Sinne dieser Arbeit, die Komplexität der Gestaltung der Mittelbarkeit im Gedicht im allgemeinen. Er betont die Notwendigkeit, die Beschaffenheit der Ich-Aussprache in der Lyrik mit Hilfe von Kriterien zu ermitteln, die sich nicht in subjektiven Gefühlsbefunden erschöpfen. In seiner Studie behauptet er, das lyrische Ich sei nur *eine* der vielfältigen Formen der Ich-Aussprache der Poesie (Müller 1979, 31; Kursives JS). Als die Kürzeste unter den literarischen Gattungen duldet das Gedicht in seinem ehrgeizigsten Ziel, nämlich einzigartig zu sein, weder sprachliche Willkür noch sprachlichen Automatismus. Wenn es in der Belletristik eine Form gibt, die sich aus formaler Überlegenheit und stilistischer Ökonomie speist, dann diese. Es sind diese zwei Fertigkeiten, die jeder Lyriker zu beherrzigen hat, will er originelle und gelungene Texte verfassen. Hierdurch zeichnet sich das poetische Gebilde aus und wird demnach qualitativ aufgewertet.

Sprache, „das Medium des Sagens in allen seinen Modifikationen“ (K. Hamburger 207), ist laut dem *Random House Dictionary*⁸¹ (1996): „Any set or system of (linguistic or auditory) symbols as used in a more or less uniform fashion by a number of people, who are thus enabled to communicate intelligibly with one another“ (RHD 1996, 806). Per definitionem bedarf Sprache (jedwede Sprache) wie beide Zitate kundtun, eines Ausführenden. Wäre dies nicht der Fall würde sie sowohl ihren illokutiven als auch ihren perlokutiven Zweck (Searle) verfehlen. Mehr noch, wenn Sprache eines exekutierenden Agens bedarf, verlangt dieses eines zweiten, nämlich (ob falsch oder richtig) verstanden zu werden. In ihrem Artikel „Sprache und Kommunikation“ fassen Wulf Schiefenhövel und Jörg Blumtritt den Menschen als das Wesen auf, das von seiner biologischen Konstitution her, bewusst akustische Kommunikation zu erzeugen in der Lage ist. Ohne Verständigung keine Kommunikation.

Der Mensch ist anatomisch so ausgestattet, dass er fein differenzierte Laute erzeugen kann. Dadurch ist er zu einer speziellen Form der akustischen Kommunikation fähig, zur Sprache, die er aber nur aufgrund seiner geistigen Fähigkeiten als komplexeste Form der menschlichen Kommunikation nutzen kann und die ihn wesentlich von anderen Lebewesen unterscheidet. (Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, 2001 CD-ROM)

Denn der Sprache einziges Ziel ist es, gelungene Kommunikation zu erzeugen. Da aber Sprache axiomatisch von Menschen abhängig ist, erfolgt die sprachliche gestaltete Kommunikation nicht ohne Berücksichtigung seiner eigenen Ziele und Interessen. So wird Literatur zunehmend unter den aus der *speech-act*-Theorie (vgl. Preminger, ed. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* 1993, insb. 1046) stammenden Gesichtspunkten der Vortragsweise des Sprechers sowie dessen Wirkung aufs Publikum betrachtet. Im Folgenden wird diese Prämisse mit dem im Laufe der Zeiten entstandenen Verständnis von Lyrik in Verbindung gesetzt, um, was in den klassischen Definitionen von Lyrik unter dem Namen Subjektivität subsumiert wird, zu erhellen. Darunter werden die Beschaffenheit von Subjektivität sowie ihre „Eigentümerschaft“ (d.h. die Zugehörigkeit der im

⁸¹ *Random House Webster's Unabridged Dictionary* auf CD-ROM Version 2.0 for Windows 3.1/95, 1996. Im folgenden zitiert als RHD.

Gedicht dargebotenen Gefühle) innerhalb des Textes verstanden. Denn als Quelle der Subjektivität werden, wenn auch im schwächeren Grad in der Theorie so doch im stärkeren Maß in der interpretatorischen Praxis von Gedichten mal der Lyriker, mal das Gedicht-Ich, oft eine zweideutige Mischung beider - in welchem Verhältnis auch immer - begriffen.

Subjektivität in der Definition von Lyrik

Anhand ausgewählter Auszüge aus dem breiten Spektrum der Standarddefinitionen von Lyrik wird exemplarisch gezeigt, wie Subjektivität und Gedicht zu einer symbiotischen Einheit wurden und wie sich die Lyriktheoretiker nur zögerlich der Relevanz der Beschaffenheit und Funktion des Ichs als Untersuchungsgegenstand literaturwissenschaftlicher Reflexion bewusst zu werden beginnen. Nach Otto Bests *Handbuch literarischer Sachbegriffe* beispielsweise ist Lyrik die „Dichtungsgattung, innerhalb derer die lyrische, d. h. seelenhafte „erinnerte“ Aussage den ihr angemessenen Ausdruck findet und als deren Hauptmerkmale Rhythmus, Metrum, Vers, Reim, Bild usw. gelten“ (Best 1982, 301). Auffällig sind hier Begriffe wie lyrisch, seelenhaft und Erinnerung, Begriffe, die sich nur im Zusammenhang mit einem Subjekt denken lassen. Von der Gestaltung eines für den Text exklusiv geschaffenen Ichs bzw. Bewusstseins ist hierbei, wie sich im folgenden zeigen wird, nicht die Rede. Acht Jahre später wurden mit Hilfe neuer Terminologie die im Gedicht enthaltenen prosodischen Elemente in der Definition von Lyrik genauer erfasst, nämlich: „Relativ konstante *Elemente* der L. (in typologischer, nicht klassifikator. Hinsicht) in Bezug auf die *äußere Form* sind Rhythmus (Betonung in nahezu regelmäßiger Abfolge; vgl. auch freie Rhythmen) und Vers; gegebenenfalls Metrum, Reim und Strophe; Bild; Kürze“ (Schweikle 1990, 286).

Die Problematisierung herkömmlicher Lyrikdefinitionen⁸² verdeutlicht in panoramischer Sicht das folgende Zitat aus dem gleichen Werk:

Sie [Lyrik] wird bis heute verschiedentlich als Urform der Dichtung angesprochen, läßt aber im Hinblick auf die Vielfalt ihrer historisch. kulturell und gesellschaftlich unterschiedl. ausgeprägten Erscheinungsweisen keine einheitl. und vollständige Begriffsbestimmung zu, zumal der längere Zeit vorherrschende, an Goethe-Zeit und Romantik orientierte L.-Begriff (lyrisch) sich heute zunehmend einer Kritik ausgesetzt sieht. Neue Definitionsversuche möchten die Wesensbestimmung von Lyrik als empfindsam-subjektivem Ausdruck von Unmittelbarkeit, Gemüt, Gefühl (Erlebnis. Verinnerung des Gegenstands in einer Stimmung. Abstandslosigkeit zwischen Subjekt und Objekt, Inhalt und Form, Dichter und Leser, musikal. Wirkung) in ihrer Gültigkeit histor. eingeschränkt wissen, und verweisen mit stärkerer Betonung des Artifizialen gegenüber dem Liedhaften auf die lange Reihe des lyr. Manierismus. v. a. aber auf die von der Antike bis ins 18. Jh. reichende Tradition einer von der Poetik in ihrem gesellschaftl.-Öffentl. Stellenwert bestimmten L. (Rollen-L.), ebenso wie auf die durch neuartige weltanschaul.-gehaltl. Momente bedingte L. der Moderne. (Schweikle 1990, 286)

Im obigen Zitat tauchen, wenn auch aus kritischer Sicht, so doch die gleichen anthropologischen Kategorien auf, derer sich insbesondere die Regelpoetiken des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts bedienten, um aus den unterschiedlichsten

⁸² Einen genaueren Einblick in diese Problematik liefert Werner Wolf in seinem 2005 veröffentlichten Beitrag „The Lyric: Problems of Definition“, in: Müller-Zettelmann und Margarete Rubik, Hg., *Theory into Poetry*. Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 89 (Amsterdam und New York: Rodopi, 2005), 21-56, insb. Abschnitt 2.1 „Terminological problems and the heterogeneity of the lyric“, 22-23.

Ausformungen von Literatur neben der dramatischen und der epischen auch die Lyrik als Gattung zu etablieren. Es sind Begriffe wie Subjektivität, Unmittelbarkeit, Musikalität⁸³, Stimmung etc., die im wesentlichen die Definition von Lyrik bis zum heutigen Tag noch begleiten. Die Artifizialität der Gattung im Sinne einer kunstvollendeten Konstruktion wird zwar im Hinblick auf Metrik, Rhythmus, Strophenbau und Rhetorik ausführlich untersucht, die Gestaltung von Mittelbarkeit in der Form eines Wahrnehmungs- und Wiedergabezentrums von internen und externen Phänomenen blieb jedoch für längere Zeit unbeachtet. In *A Glossary of Literary Terms* betonte Abrams 1993, ganz im Sinne dieser Arbeit, die Präsenz eines *speaker* in der Dichtung, das er mit dem Adjektiv *lyric* näher bezeichnete, ein Terminus, der im Englischen weiterhin in Gebrauch ist. Hier einige Auszüge davon:

In the most common use of the term, a **lyric** is any fairly short poem, consisting of the utterance by a single speaker, who expresses a state of mind or a process of perception, thought, and feeling. Many lyric speakers are represented as musing in solitude. [...] Although the lyric is uttered in the first person, the „I“ in the poem need not be the poet who wrote it. [...] Even in such personal lyrics, however, both the character and the utterance by the speaker may be shaped by the author in a way that is conducive to the desired artistic effect. (Abrams 1993, 108. Fettdruck im Original)

Die Darstellung von Subjektivität im literarischen Text hat im Hinblick auf die kontroverse Frage über die Integration biographischer Angaben im Gedicht in der interpretatorischen Praxis vergangener Jahrhunderte insbesondere in der Romantik, wie das obige Zitat bescheinigt, eine zentrale Rolle gespielt. „Ode to a Nightingale“, einige Passagen in *Paradise Lost* und „Tintern Abbey“ u. a. sind im englischen Sprachraum beliebte Beispiele für eine stark biographisch angehauchte Textdeutung, die aus heutiger Sicht mit Argwohn betrachtet wird. Auch die sog. Erlebnislyrik zählt dazu. Doch bevor hier voreilige Konklusionen gezogen werden, müssen zunächst einmal die Definition und die Arten der Anwendung des Begriffs Subjektivität in der Lyrik genauer untersucht werden; denn nur unter Berücksichtigung dieser Aspekte kann Klarheit über die Eigentümerschaft der im Text vorhandenen nicht nur emotionalen - aber in diesem spezifischen Zusammenhang insbesondere der emotionalen - Befindlichkeit gewonnen werden.

Um Subjektivität zu erzeugen, bedarf es, stringent ausgedrückt, eines Subjekts, wenn auch nur in einer elementarsten Gestalt. Im Bezug auf das Gedicht, welches, wie die Praxis ohne Zweifel belegt, Gefühle des Öfteren offenbart, muss zunächst geklärt werden, wem die im Text erdichtete Subjektivität zuzuschreiben ist. Doch das Problem lässt sich offensichtlich nicht anhand der simplen Antwort auf die Frage „dem Autor oder dem Text-Ich?“ allein angehen. Ein zuverlässiges Instrument, welches einerseits die biographischen Angaben des empirischen Autors im Gedicht methodisch aufzuspüren hilft und andererseits des Autors Fähigkeit, unterschiedliche Sprachmittel zu kombinieren, um einen Text zu produzieren, der sich eben als Gedicht – genauer: als autobiographisch anmutendes Gedicht - einstuft lässt, existiert bis zum heutigen Tage nicht. Solange es kein Koordinatensystem gibt, das die Relationen zwischen der Biographie bzw. Ich-Erlebnisse eines Autors und der Konstruiertheit der im Text manifesten Sichtweise, festlegt, muss dieses Phänomen

⁸³ Werner Wolfs Studie *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 35. (Amsterdam und Atlanta: Rodopi, 1999), erwähnt die Lyrik hinsichtlich ihrer Gattungsbestimmung in enger Verbindung mit Musik und geht, wie üblich, auf das griechische Musikinstrument Lyra ein, um ihre Etymologie zu untermauern. (3) Die Betonung des Musikalischen im Gedicht lässt sich in fast allen Definitionen der Gattung finden.

weitgehend im Dunkel bleiben. Es mangelt an einem Vokabular, das dieses Feld in der Gesamtheit seiner Komponenten ortet, zerlegt, beschreibt, benennt und bewertet. Diesbezüglich müssen Faktoren in Erwägung gezogen werden, wie, grob gesprochen, in welchem Maße, in welcher Art und Weise und mit welcher Absicht biographisches (Roh)Material in das Gedicht floss. Demgegenüber müssen hiernach die Aussichten auf Erfolg im Hinblick auf ein besseres Verstehen des Textes angemessen bedacht werden, wobei mit „angemessen“ ein fruchtbarer Ertrag bei der Texterschließung gemeint ist.

Die Konkretisierung der im Gedicht vorhandenen Subjektivität mit Hilfe eines dem Text extraterritorialen Koordinatensystems verkennt den Vertextungsprozess literarischer Stücke. Oder anders ausgedrückt: behandelt das Gedicht nicht *sui generis*. So kann beispielsweise die Anwendung außerliterarischer Disziplinen wie Philosophie, Soziologie, Psychologie etc. den Text in seiner Eigenschaft als Literatur vollends verzerren - wenn auch bekanntlich dies nicht immer der Fall ist. Deshalb sollte dieser Sachverhalt Fragestellungen unterworfen werden, die sich der Relation Subjektivität und deren Angelpunkt im Gedicht mit Hilfe von literaturimmanenten Kategorien behutsam nähern. Nicht selten gilt die Definition der Stimmungslyrik, „in der die subjektive Empfindung das Objektive durchtränkt und auflöst, um so die Verschmelzung von Ich und Wirklichkeit [...] gestalte[t].“ (Schweikle 1990, 286) als der Inbegriff der Lyrik schlechthin.

„Lyriktypische Subjektivität konnte“, so Müller-Zettelmann in ihrer Untersuchung *Lyrik und Metalyrik*,

als Ergebnis des Gebrauchs verschiedener Techniken erkannt werden, die auf spezifische Weise zur Perspektivierung des lyrischen Diskurses beitragen, in den allermeisten Fällen aber nicht obligat subjektgenerierende, sondern lediglich in Abhängigkeit vom Kontext subjektunterstützende Wirkung haben. (Müller-Zettelmann, 2000, 118)

Es drängt sich somit die Frage auf: Lässt sich „(Autor-)Subjektivität“ anhand der Lyrik, wie so häufig behauptet wird, „am deutlichsten“ ausdrücken? (vgl. Müller 1979, 59). Subjektivität in der Literatur als Ausdruck einer exklusiv dem Autor zuzuordnenden Seelenlage? Als einfaches Argument kann uns hier die Gegenüberstellung von Roman und Gedicht weiterhelfen. Denn die Aufbereitung des Stoffes aus der Sicht eines Ich-Konstruktes kann im Roman, im Gegensatz zu Müllers Meinung (vgl. Müller 1979, 37), im gleichen Maße subjektiv sein wie im Gedicht. Warum sollte sich, wie Müller argumentiert (Müller 1979, 34 ff.), „der Stil [als] die Physiognomie des Geistes“ am ehesten im Gedicht niederschlagen? Wäre dies so, hätte die Forschung bei der Zuordnung von Gedichten, deren Autoren uns nicht bekannt sind, keine Schwierigkeiten. Man denke auch an die Autorenuordnung der Bücher in der Bibelforschung. Es mag wohl sein, dass Sprache im Allgemeinen sich kunstvoll zu einer Art individuellem Erkennungszeichen formen lässt und dass mit hoher Wahrscheinlichkeit insbesondere die Belletristik davon profitiert. Sprache als persönlicher Stempel lässt sich aber nicht nur in der Lyrik und auch nicht insbesondere in der Lyrik im hohen Grad festmachen. Die Polarisierung Subjektivität vs. Objektivität wie wir sie als dialektische Kategorie aus der Philosophie bei der Definition von Lyrik vorfinden, kann dazu beitragen, diesen Sachverhalt transparenter zu machen. Entscheidend hierbei ist, eine Sprache zu finden, die einen jeweiligen Aspekt dieses Phänomens erörtert, ohne die Existenz der anderen außer Acht zu lassen. Subjektivität darf weiterhin, wenn nicht als ein obligatorisches so doch als ein prominentes Merkmal der Gattung, wenn man so will, gelten, solange die Eigentümerschaft der im Gedicht dargestellten „Subjektivität“ textimmanent und nicht allein autorbezogen und daher

tendenziös eruiert wird. Der kunstvolle Ausdruck von Gefühlen ist kein exklusives Merkmal der Lyrik. Deshalb kann es auch nicht als gattungskennzeichnendes Kriterium angesehen werden; es ist, wie Eva M. Lüders in dem „Kapitelanfang“ ihres angekündigten Buches *Metakritik des lyrischen Ich* zurecht erkennt, fakultativ und nicht obligatorisch:

Die Ich-Rede ist also nicht einfach natürlich gegeben; sie ist ein Kunstmittel, das jeweils sachgerecht eingesetzt werden muss und das wir deshalb auch nur aus dem Funktionszusammenhang des Gedichts heraus begreifen können, nicht von der Situation des erlebenden und dichtenden Menschen her. (Zit. nach Jaegle 1995, 84).

Nun kommen wir diesem Sachverhalt etwas näher. Das Problem liegt, so betrachtet, in der wie auch immer gearteten Wiedergabe erfahrener Wirklichkeit, ein Vorgehen, das sich ohne Subjekt nirgends bewerkstelligen lässt. Deshalb ist die Darstellung von Wirklichkeit - sei es anhand der Beschreibung eines Gegenstandes, des Berichts eines Geschehens, und/oder der Offenbarung von Gefühlen bzw. Gedanken - immer dem Prozess eines selektiven Wahrnehmens (K. R. Popper) unterworfen und somit die Obliegenheit des apperzipierenden und nicht vorurteilsfreien Subjekts.

Raymond Macdonald Alden in *An Introduction to Poetry* (1909) betrachtete die Elastizität des Terminus „lyric“ - im Sinne von kurzem Gedicht - in seinem historischen Horizont und fügte das Adverb „subjectively“ hinzu. Unklar bleibt in seiner Argumentation jedoch, abgesehen von der Rollendichtung, ob die Gefühle des Dichters oder die des Gedicht-Ichs gemeint sind:

[...] the word lyric is used both in a general and a more particular sense, having gradually been extended from its original meaning—a poem to be *sung* by a single singer—to include all poetry expressing *subjectively* the emotion of the poet or those whom he represents. (Zit. nach G. T. Wright 1960, 20)

Vor allem in der älteren Literaturtheorie wird per definitionem Subjektivität als wesentlicher Bestandteil der Lyrik verstanden; doch auch in Definitionen neueren Datums spielt diese Kategorie eine nicht zu übersehende Rolle, hierzu zunächst einmal ein Beispiel aus Grimms *Deutschem Wörterbuch*:

[W]enn das epische Gedicht um so vollkommener ist, je reiner und ungetrübter das object desselben hervortritt, [...] ist das lyrische, in welchem subject und object zusammenfallen sollen, um so lyrischer, je subjectiver es ist, je mehr es uns an den dichter gemahnt und was sein inneres bewegt zur anschauung bringt. Daher pflegt denn auch der epische dichter von seinem ich zu schweigen [...], während der lyrische es immerdar auf der zunge hat. (Zit. nach Jaegle, *Das Subjekt im und als Gedicht*, 29, *Deutsches Wörterbuch*, 1984, Bd. 10, Sp. 2019)

Subjektivität ist, vereinfacht gesprochen, die ichbezogene Art, die wir Menschen haben, Dinge wahrzunehmen. Sie ist eine der Fähigkeiten, die uns Menschen von anderen Lebewesen unterscheidet, und die wir unter anderem mit Hilfe von Sprache artikulieren. Eine rein objektive Wiedergabe erfasster Wirklichkeit ist, wie allgemein bekannt, für das menschliche Gehirn unmöglich. Die Wissenschaft hat, um Kommunikation zu erleichtern, die Kategorie der „Objektivität“ ins Leben gerufen. Eine funktionale Kategorie, die, wie viele der Hilfsmittel, die zur wissenschaftlichen Erfassung der Wirklichkeit wie für die soziale Verständigung eingesetzt werden, sich nur eines bedingten Erfolgs rühmen kann. Bei der Interpretation von Gedichten spielt die Kategorie der Subjektivität, wie hier aufgezeigt wurde, eine wesentliche Rolle. So werden die oft im Gedicht dargestellten

Gefühle, ohne Rücksicht auf ihren wahren Eigentümer, entweder auf das lyrische Ich oder den empirischen Autor bezogen. Noch häufiger ist in der interpretatorischen Praxis ein nicht vorher angekündigtes Pendeln zwischen diesen beiden Größen anzutreffen. Im Roman dagegen befassen wir uns anstandslos mit der Rolle des Erzählers bzw. der Romanfiguren.

Das Gedicht nimmt bei der Gestaltung seines Stoffes, genauso wie der Roman, Formen an, die im Leser den Anschein transparenter Objektivität bzw. reiner Subjektivität erwecken. Zwischen diesen beiden Polen lässt sich die breite Fülle lyrischer Texte von den Anfängen bis heute einordnen. Das Kriterium ist nicht die Gattung, sondern die Art und Weise, in der der Ablauf des Stoffes aufbereitet wurde. Und selbst, wenn diese Aufbereitung den Anschein reiner Objektivität übermitteln sollte, die Artifizialität, mit deren Hilfe der Stoff in dieser Art und Weise geformt wurde, der eigentliche Untersuchungsgegenstand der interpretatorischen Auseinandersetzung bleiben. Denn das Subjekt (re)konstruiert sowohl im Roman als auch im Gedicht in seinem Innern die Welt, um sie nach der nur ihm eigenen Art mittels der Sprache wiederzugeben.

Noch heute wird, zumeist in der Literaturkritik, die Gattung Lyrik bzw. ihre Qualität nicht selten über ihre vermeintliche Subjektivität bestimmt. So behauptet Ulrich Greiner: 'Die Lyrik [ist] die subjektivste aller Formen, in ihr drückt sich das Individuum am unmittelbarsten und am erkennbarsten aus. Mögen die Verse noch so kunstvoll sein, der Autor bleibt sichtbar durch sie hindurch. Im Roman kann er Maskenspiele betreiben [...]. Das Gedicht ist schwieriger. Entweder ist sein Autor ganz anwesend, dann sehen wir ihn, schutzlos vielleicht oder in einer Pose. Oder er ist abwesend. Dann lohnt sich die Lektüre kaum.' 'Der Gesang des Engels. Poesie aus der Tschechoslowakei: Jan Skácel und seine wunderbaren Gedichte. Von Ulrich Greiner.' (In: *Die Zeit* 13. 22. 03. 1991. Zit. nach Jaegle 1995a, S. 26-27)

Die Ichhaltigkeit hat das Gedicht nicht nur in der Vergangenheit, sondern auch in der nicht weit zurückliegenden Gegenwart, wie das obige Zitat illustriert, als unerlässliches Merkmal begleitet. Wird sie unabhängig von seinem Autor für eine poetische Hilfskonstruktion gehalten, so wäre hier nichts dagegen einzuwenden; ist dies nicht der Fall, kann sie in die Irre führen, weil sie ambivalent bleibt.

Nicht in dieses Schema paßt die absolute Dichtung (poesie pure, abstrakte Dichtung) mit ihrer Absicht, die Sprache selbst, deren Strukturen und Eigenwerte zum Gegenstand zu machen und abgelöst von subjektiven Intentionen und objektiven Gehalten Dichtung als Selbstzweck verwirklichen, wobei die Subjektivität z. T. dennoch wiederum als willkürlich-diktatorische Phantasie sich in den Vordergrund rückt. (Schweikle 1990, 286)

Die Bedeutung dieser Feststellung macht sich vor allem am Beispiel der einseitigen Anwendung einer biographistischen Herangehensweise als dominierende Interpretationsmethode nachteilig bemerkbar. Denn der Biographismus kann ohne Zweifel einerseits viele Fragen klären, die dem Leser ansonsten nicht zugänglich wären, andererseits beraubt ein biographischer Reduktionismus das Werk seines ihm innewohnenden sprachlichen Werts. Die *Confessionals* zeugen exemplarisch für diesen de-literarisierenden Fehlgriff.

Subjektivität ohne Subjekt?

Die Frage nach der An- bzw. Abwesenheit des Autors, in welcher Art und Weise auch immer, bzw. eines Subjekts im Gedicht hat sich im Laufe der Zeit nicht nur in der theoretischen Auseinandersetzung über Literatur, sondern auch in deren interpreta-

torischer Praxis zu einer zurecht zähen Verhandlung entwickelt. Das Augenmerk sowohl der Interpreten als auch der Theoretiker nahm und nimmt in den Bemühungen, die Identität, die sich uns auf dem Blatt als fertiges Gedicht manifestiert, zu entschlüsseln, seinen Lauf in drei getrennten Richtungen: nämlich erstens (und dies gilt insbesondere für die ältere Betrachtung von Belletristik) biographistisch auf der Suche nach dem empirischen Autor, zweitens unter Berücksichtigung von literaturfremden Gebieten wie Philosophie, Psychologie, Geschichte, Religion, Kulturgeschichte usw. auf der Suche nach der Zusammensetzung der im Text konstituierten Ich- und Wirklichkeitsversion und drittens in einer eher verwirrungstiftenden hybriden Form auf der Suche sowohl des einen als auch des anderen. Friedrich Bouterweks *Aesthetik* (1806) bietet in diesem Zusammenhang ein hierfür einleitendes Beispiel. „Das Wesen der lyrischen Poesie ist die Darstellung der poetischen Natur des Dichters selbst, seiner freien Weltansicht, und seines Gefühls“ (Zit. n. Cullhed 2002, 213). Und in folgender Formulierung hallt Aristoteles' Unterscheidung zwischen Geschichte und Literatur nach⁸⁴: „In jeder vollkommen lyrischen Komposition muß,“ so Bouterwek, „ein universeller Gedanke herrschen, der aber als individuell erscheint“ (Ebd., Fußnote 334; Hervorhebung im Original). Folgendes Zitat aus der Feder Theodor Storms soll illustrieren, wie nachhaltig Bouterweks Auffassung 64 Jahre später das damalige Verständnis von Lyrik über die geographischen und zeitlichen Grenzen hinaus die Wesensbestimmung der Gattung beeinflusste. In der folgenden Juxtaposition von subjektivmelancholischer Verfassung und sprachlich formaler Konstruktion des Textes bleibt unklar, ob mit dem Personalpronomen Ich der Autor, das Gedicht-Ich oder das Verhältnis dieser beiden zueinander gemeint ist.

Die Lyrik . . . anlangend, so ist . . . die Kunst, zu sagen, wie ich leide nur wenigen, und selbst den Meistern nur in seltenen Augenblicken gegeben. Der Grund ist leicht erkennbar. - Nicht allein, daß die Forderung, den Gehalt in knappe und zutreffende Worte auszuprägen, hier besonders scharf hervortritt, da bei dem geringen Umfange schon ein falscher oder pulsloser Ausdruck die Wirkung des Ganzen zerstören kann; diese Worte müssen auch durch die rhythmische Bewegung und Klangfarbe des Verses gleichsam in Musik gesetzt und solcherweise wieder in die Empfindung aufgelöst sein, aus der sie entsprungen sind; in seiner Wirkung soll das lyrische Gedicht dem Leser - man gestatte den Ausdruck - zugleich eine Offenbarung und Erlösung, oder mindestens eine Genugtuung gewähren, die er sich selbst nicht hätte geben können, sei es nun, daß es unsere Anschauung und Empfindung in ungeahnter Weise erweitert und in die Tiefe führt, oder, was halb bewußt in Duft und Dämmer in uns lag, in überraschender Klarheit erscheinen läßt. (Theodor Storm, *Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius*. 1870, S. 115 bis 116. Zit. nach Pestalozzi 1970, 134)

In Laufe dieses theoretischen Diskurses beklagte 1990 Mario Andreotti, „Staiger zeig[e] nicht genügend, was Lyrik ohne lyrisches Subjekt und Stimmung sein kann“ (Andreotti 1990, 144). Immer wieder wird unser Augenmerk auf Begriffe wie Subjekt und Subjektivität gelenkt, Begriffe, die nicht allein in der Literatur, sondern auch in solchen Disziplinen wie Philosophie, Psychologie, Soziologie, Biologie oder Ethnologie den Kernpunkt politischer, ethischer und ontologischer Diskussionen bilden. So lautet zum Beispiel eine der zahlreichen Definitionen aus philosophischer Sicht: „Subjektivität [...] ist nach Hegel in idealistischer Tradition das *sich als freies Subjekt wissende Individuum* im

⁸⁴ Im *Kindlers neues Literaturlexikon* lesen wir: „Der fundamentale Unterschied aller Dichtung gegenüber der Geschichtsschreibung liegt nicht in Unterschieden der Form (wie etwa der gebundenen Rede der Dichtung), sondern darin, daß diese berichtet, was geschehen *ist*, der Dichter dagegen, »was geschehen könnte und was möglich wäre nach Angemessenheit und Notwendigkeit«. Darauf gründet Aristoteles sein Werturteil, daß Dichtung bedeutender, da »philosophischer« sei als Historie und mehr vom »Allgemeinen« handle, während diese vorwiegend dem besonderen Einzelereignis verhaftet bleibe[...]“ (*Kindlers neues Literaturlexikon*, Software auf CD-ROM).

Unterschied zu der ihm entgegenstehenden Welt objektiver Gegebenheiten“ (zit. n. Gnüg 1983, 10). Ebenfalls nach Hegel wird sie als „[...] der Begriff des ideell für sich selbst seienden, aus der Äußerlichkeit sich in das innere Dasein zurückziehenden Geistes, der daher mit seiner Leiblichkeit nicht mehr zu einer trennungslosen Einheit zusammengeht“, definiert (Hegel 1970, 11).

Denn Subjektivität ist hier gerade das für sich seiende, aus seinem realen Dasein in das Ideelle, in Empfindung, Herz, Gemüt, Betrachtung zurückgekehrte Innere. Dies Ideelle bringt sich zwar an seiner Außengestalt zur Erscheinung, jedoch in einer Weise, in welcher die Außengestalt selber dardut, sie sei nur das Äußere eines innerlich für sich seienden Subjekts“ (Hegel *Vorlesungen über die Ästhetik III*, 6 auf CD-ROM, Hg. Hegel-Institut Berlin Copyright Talpa-Verlag)

Die Auswirkungen dieser Äußerungen auf die Literaturtheorie sind im Hinblick auf die Gestaltung vom Ich als artifizielles Konstrukt nicht unwesentlich. So lässt sich vor diesem Hintergrund der Vorsatz verstehen, der zu der obig zitierten und verbreiteten These führte, nämlich - doch diesmal in zeitgenössischer Terminologie -: Lyrik sei die „poetische Gattung, die am unmittelbarsten menschliche Stimmungen ausdrücken kann“ (Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, 2001 CD-ROM). Eine These, die von heutigen Literaturtheoretikern unter Berücksichtigung unterschiedlicher Gesichtspunkte zunehmend in Frage gestellt wird. So wird sie unter vielen von Mario Andreotti (Andreotti 1990, 144-6), Dietmar Jaegle (Jaegle 1995a, 89), Käte Hamburger (K. Hamburger 1980, 68), Andrea Stendel (s. insbesondere „Subjektivität und Poetizität der Gattung Lyrik“ in: „*It is myself that I remake*“, 2003) sowie vom Verfasser dieser Studie, wenn wohl - wie vorher angedeutet - mittels unterschiedlicher Herangehensweisen und auch aus unterschiedlichen Motivationen sowie mit unterschiedlichen Begründungen, nicht uneingeschränkt geteilt.

Wenn sich seit geraumer Zeit die Theorie der Lyrik darüber einig ist, dass der Autor eines Gedichts mit dessen Gedicht-Ich mittels einer angemessenen Reflexion über deren Relationsverhältnis zueinander in Verbindung gebracht werden sollten, weiterhin aber daran festhält, die Gattung in engster Verknüpfung mit einer Subjektivität zu betrachten, deren Zuordnung (Autor oder Gedicht-Ich?) ungeklärt bleibt, mehr noch: deren Konstruiertheit unerforscht ist, wie erklärt sich dann die Anwesenheit der - wie auch immer gearteten - Entfaltung von Gefühlen im Text, würde das darin unverzichtbar vorhandene Subjekt der längst lexikalisierten und allgemein akzeptierten Definition des lyrischen Ichs nicht entsprechen? Der, in welcher Form auch immer, rational oder emotional realisierte Hergang (Begriff *Hergang* ist von Plett 1989, 16 übernommen) im Gedicht muss - wenn nicht von einem vollausgeprägten Ich - so doch von einem Bewusstsein, auch wenn dieses nur in seiner elementarsten Form geprägt ist, getragen werden, welches dem im Text dargestellten Stoff als Flussbett dient, in das es seinen Handlungsverlauf bahnt. Ob die Art und Weise, in der dieser Sachverhalt verwirklicht wird, sich eher dem sachlich-objektiven oder dem subjektiv-gefühlsbetonten Pol menschlicher Befindlichkeiten neigt, spricht weder gegen die Existenz der Subjektivität in der Lyrik, noch gegen die Integration biographischer Angaben im Text. Eins macht es jedoch deutlich: das Potential an Möglichkeiten, welcher sich Autoren bedienen, um das breite Spektrum menschlicher Emotionen strategisch in den Text zu inkorporieren. Die Literarisierung erlebter Wirklichkeit - und darunter fallen selbstverständlich biographische Angaben - ist in der Literaturtheorie unter dem Begriff der ästhetischen Distanz geläufig und meisthin akzeptiert. In beiden Fällen wird der Stoff einem formgebenden Prozess unterzogen. Dieser Gestaltungsprozess trägt in dieser Studie den Namen Mittelbarkeit und dessen

Endprodukt das perspektiverzeugende Medium. Deshalb ist auch das sogenannte „subjective work“ - wie es im folgenden Zitat beschrieben wird - als Produkt dieses standpunkt- und welterschaffenden Phänomens zu verstehen.

A subjective work is one in which the author incorporates personal experience, or projects into the narrative his or her personal disposition, judgments, values, and feelings. An objective work is one in which the author presents the invented situation or the fictional characters and their thoughts, feelings, and actions and undertakes to remain detached and noncommittal. Thus a subjective *lyric* is one in which we are invited to associate the „I“, or lyric speaker, with the poet [...]. (Abrams 1993, 136)

Da das Gedicht u. a. auch das Resultat eines Wahrnehmungsprozesses ist, in dem die Einzelerfahrungen des Ichs, wie auch immer, involviert sind und sich letztendlich als ästhetische Darstellung manifestiert, ist die obige Distinktion zwischen subjektivem und objektivem Text von geringem praktischen Wert, weil, wenn, dann nur gültig für diametral entgegengesetzte Positionen. Gnüg belegt aus historischer Sicht, wie sich das lyrische Ich in Laufe seiner Existenz in der Geschichte der Lyrik und aufgrund veränderter sozialpolitischer Wirklichkeit genötigt sieht, sein Selbstverständnis zu revidieren, um somit neue Daseinsformen anzunehmen.

Zwar sucht das Subjekt sich seiner in seinen Wahrnehmungsdetails und Erinnerungsbildern, in seinen atomisierten Vorstellungen zu vergewissern, doch es vermag sich auch literarisch nicht als mit sich identisches, Welt formendes, souveränes Subjekt zu entwerfen. (Gnüg 1983, 286)

Diese neue Ichhaltung sowohl gegenüber sich selbst als auch der Welt markiert das Ende dessen, was das lyrische Ich repräsentierte, kann aber, da es zu weit gefasst ist, nur als Oberbegriff gelten. Denn laut Definition wäre die Bezeichnung Subjekt als Nachfolger des Begriffs des lyrischen Ichs, wie Gnüg es im Zitat angewendet, zu schwammig und muss daher, um seine unterschiedlichen Ausformungen differenzierter zu erfassen, genau abgegrenzt werden. Nur unter dieser Voraussetzung kann bei den gegebenen Umständen von einem lyrischen Subjekt die Rede sein. Sein spezifischer Phänotyp muss anhand der hierin auftretenden Eigenschaften terminologisch erfasst werden.

Entfremdung artikuliert sich hier nicht in dem, was das Gedicht verschweigt, sondern unmittelbar im lyrischen Prozeß. Dieses Verfahren ist legitim, ist der zeitgenössische Ausdruck eines skeptischen Bewußtseins, das den bürgerlichen Subjektivitätswurf in Frage stellt, nicht nur die Utopie in sich versöhnter Geist-Natur, ästhetisch autonomer Spiritualität, sondern das die Idee des freien, mit sich identischen Subjekts überhaupt anzweifelt. Während Baudelaire noch Entzweiung, Selbstentfremdung in einem organisch geschlossenen ästhetischen Entwurf artikuliert, der in seiner surrealistischen Bildstruktur dennoch eine ästhetische Identität und ästhetische Freiheit vorführt, gibt es für die Lyriker der 70er Jahre auch diesen ästhetischen Freiraum subjektiven und freien Entwerfens nicht mehr. (Gnüg 1983, 286)

Bezüglich der Verwendung formal-ästhetischer Mittel, welche, so der allgemeine Konsens der Literaturtheorie, bis kürzlich nur für den Roman galt, schrieb Gnüg:

Diese [d.h. jene Texte, die dem Roman formal ähneln] Gedichte entwickeln innerhalb des lyrischen Genres ästhetische Strategien analog etwa dem „stream of consciousness“ oder dem „monologue intérieur“, die die epische Gattung zuvor differenziert ausgebildet hat. An dieser Parallele wird noch einmal deutlich, dass Lyrik und Epik nicht starr den Prinzipien von Subjektivität und Objektivität zuzuordnen sind. (Gnüg 1986, 285)

Die altorientalische Literatur⁸⁵, so belegen u. a. die bis jetzt entdeckten sumerischen, akkadischen und altägyptischen Funde aus dem zweiten vorchristlichen Jahrtausend, war nicht imstande, das Ich im Text und dessen Urheber in Verhältnis zueinander zu setzen, weil damals in diesen Kulturen der Begriff der Autorschaft, so wie er im heutigen Sinne verstanden wird, keine Rolle spielte. Mit etwa Hesiods „Erga kai hemera“ und der *Theogonie* erbt der Okzident von der Antike das Verständnis über den Anspruch auf geistiges Eigentum in der Form von Autorschaft, ein Erwerb, der aber erst im Mittelalter an Bedeutung gewann und der für die Weiterentwicklung der abendländischen Literatur weitgehende Konsequenzen mit sich brachte. Der Begriff der Autorschaft mit dem Anspruch auf „copy right“ trat erst im 18. Jahrhundert in Kraft. Mit der Naturalisation der Autorschaft⁸⁶ gewann vor allem der Terminus Subjektivität erheblich an Relevanz. So wurde im Verlauf der Zeit das Zuordnen der im literarischen Text geäußerten Gefühle und Ansichten zu einer der wichtigsten Aufgaben der Literaturkritik. Aufgrund der beliebten Verwendung von gefühlbetonten Ich-Diskursen im Gedicht wurde der Begriff *Subjektivität* ein unerlässlicher Bestandteil jeglicher Lyrikdefinition.

Hegels scharfsinnige und richtungsweisende Abhandlung über die lyrische Poesie in seinem Band *Vorlesungen über die Ästhetik* deklariert den Begriff der Subjektivität als essentiellen Bestandteil des Gedichts (Hegel 1996, 416). Eine Anschauung, die die Weiterentwicklung der theoretischen Reflexion so nachhaltig prägte, dass keine der danach erschienenen seriösen Abhandlungen ohne ihn auskommt. Denn fast jeder, der sich mit der Theorie des Gedichts auseinandersetzt, stützt sich auf Hegelsches Gedankengut. Beim Versuch, den Begriff Subjektivität in der Literatur zu definieren, taucht bei Hegel eine Mischung auf, die sowohl die Subjektivität des Autors als auch sein Bemühen, sich von seinem Text gefühlsmäßig zu distanzieren, umfasst. Eine Abhängigkeit zwischen Urheber und Erzeugnis, die sich in der Theorie über Lyrik fächerartig in den kommenden Jahrzehnten, wie es heute feststellbar ist, entfaltete. Man denke etwa an Booths Prägung *implied author*.

Befasst man sich mit der Gestaltung von Mittelbarkeit im Gedicht, so kommt man an der herkömmlichen Definition von Lyrik nicht vorbei, die eindeutig anhand von Gedichten der Romantik geprägt wurde. Infolgedessen muss das Verständnis von Subjektivität, welches sich als das Herz der Definition erweist, überprüft werden. Denn der subjektive Gehalt, der der Gattung zurecht zugeschrieben wird, bringt häufig den Interpreten in Versuchung, den Text als Bekenntnis des Autors zu verstehen. Die Einführung des perspektiv-erzeugenden Mediums in die literaturwissenschaftliche Terminologie als Sammelbegriff unterschiedlicher Erscheinungsformen von Mittelbarkeit im Gedicht soll dazu beitragen, das herkömmliche Verständnis über das Abfassungsverfahren literarischer Texte zu ergänzen und zu verfeinern. Deshalb plädiert diese Arbeit bewußt dafür, sich dem *Machen* von Gedichten zu widmen. Dies soll dazu führen, dem sogenannten Schöpfungsprozess von

⁸⁵ Sowohl Enheduanna, die Tochter des sumerischen Königs Sargon, der in der Stadt Kish ca. 2350 v. Chr. herrschte, als auch Il[...].jummiya, eine seiner Hofdichtersinnen, deren Namen unvollständig blieb, sind der Nachwelt in erster Linie in ihrer Funktion als Priesterin und nicht als Schriftstellerin bekannt (Schrott 1998, 27).

⁸⁶ Michel Foucault hat in diesem Zusammenhang den Begriff der Autor-Funktion geprägt und die Rolle des Autors als die Schnittstelle von Diskursen im Text untersucht in „Was ist ein Autor?“, in: *Schriften zur Literatur*. Übersetzt von Karin von Hofer und Anneliese Botond, (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993), S. 7-31. „Für die Funktion ›Autor‹ wurde der Bezug ›Mensch und Werk‹ zur krit. Grundkategorie (Foucault 1988) wie zum eth. Maßstab.“ [Sachlexikon: Autor, S. 7. Digitale Bibliothek Band 9: Killy *Literaturlexikon*, S. 23588 (vgl. Killy Bd. 13, S. 68)]

Literatur seine seit der Antike „göttliche Aura“ zu entziehen und ihm mit mehr Transparenz über das handwerkliche Können zu versehen: Der Autor als irdischer Erzeuger eines weltlichen Produkts mit Hilfe der hierzu formgebenden Mittel kraft seiner Scharfsinnigkeit.

Mangel an einer umfassenden Theorie der Lyrik

Eine Theorie, welche das Gesamtspektrum der Lyrik sowohl genotypisch als auch ihrer jeweiligen Erscheinungsform nach unter Berücksichtigung eines übergeordneten Begriffs global umfasst, gibt es weder in der englisch- noch in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft⁸⁷. Vielleicht deswegen, weil man sich der Komplexität bewusst ist, was die ständig neu entstehenden Realerscheinungsformen der Lyrik in ein System zu integrieren bedeutet. Vielleicht aber eher deswegen, weil sich Lyriktheoretiker seit alters der Unmöglichkeit bewusst sind, die Gattung nach objektiv überprüfbaren Kriterien terminologisch zu erfassen. Der traditionsgemäß der Lyrik zugeschriebene subjektive Charakter hindert daran, das Gebilde in seiner Vielschichtigkeit zu systematisieren. Zu glauben aber, die im Text erzeugte Subjektivität sei nicht das Ergebnis einer gelenkten Gestaltung, ist nichts anderes als ein Trugschluss.

So haben wir auf dem theoretischen Gebiet entweder Monographien, die sich mit spezifischen Gattungstypen (Sonett, Elegie, Ballade usw.) befassen, oder Anthologien, die normative Auffassungen aus verschiedenen Federn unter dem gemeinsamen Nenner der Poetologie bringen—von Aristoteles, Platon, Horaz, Scaliger (1561) über E. Young (1759) bis zur Gegenwart. Auf dem Gebiet der Prosodie beispielsweise hat es mindestens eine Publikation pro Jahr gegeben, wie T. V. F. Brogans *English Versification 1570-1980* (R. Bradford 1981, 21) dokumentiert. Im Hinblick auf die Schwierigkeiten, die Beschaffenheitskonstitution der Lyrik in einem einzelnen Text angemessen zu bestimmen, fasste 1986 Ludwig Völker, im Vorwort der von ihm herausgegebenen *Theorie der Lyrik*, die Meinung mehrerer Autoren wie folgt zusammen:

Was Lyrik dem Begriff nach ist und wie ihre Stellung im System der literarischen Gattung zu bestimmen sei, muß heute—und heute mehr denn je—als ein offenes, ungelöstes, ja vielleicht überhaupt unlösbares Problem angesehen werden: „Eine Wesensbestimmung der Lyrik [...] gehört zu den schwierigsten Aufgaben unserer Wissenschaft“ (H. Prang); „Lyrik kann nicht definiert, sondern nur historisch beschrieben werden“ (W. Preisendanz); „Lyrik gibt es nicht [...]. Es gibt nur einzelne oder miteinander zusammenhängende Gedichte“ (E. Fried). (Völker 1986, 6)

Hierin spiegelt sich in bestidealistischer Auffassung eine Geisteshaltung wider, die u. a. von Platon über Hegel bis zum heutigen Tag reicht. Doch andererseits erwächst eben aus dieser Denkweise die Frage: Wie kann man eine Sache abbilden, wenn man sie nicht kennt? Selbstverständlich lautet hier die Antwort: der Künstler (Lyriker) ist deshalb in der Lage, zu schaffen, weil, vereinfacht ausgedrückt, er den göttlichen Funken in sich trägt. Eine bequeme Geisteshaltung, die Lyrikern und Theoretikern dieser Auseinandersetzung enthebt.

Mario Andreotti beklagte 1990 ebenfalls diesen Mangel:

⁸⁷ Eine der neueren Erscheinungen auf dem Gebiet der Lyriktheorie, Müller-Zettelmanns *Lyrik und Metalyrik* (2000), beklagt diesen Missstand und setzt sich zur Aufgabe, ihn zu beseitigen. Vgl. dazu S. 11 ff. Fünf Jahre später prangert Peter Hühn in seinem Beitrag „Plotting the Lyric: Forms of Narration in Poetry“ (2005) diesen immer noch unbefriedigenden Zustand erneut an. In: *Theory into Poetry*, hg. Müller-Zettelmann u. Margarete Rubik (2005), 147.

Über die konstitutiven Merkmale epischer und dramatischer Literatur, die seit Aristoteles Gegenstand theoretischer Bemühung sind, herrscht heute weitgehend Übereinstimmung. Für die Lyrik gilt das nicht. Der traditionelle Glaube an die Subjektivität dieser Gattung scheint jede Normierung von vornherein zu verbieten. Einzelne lyrische Gattungstypen, wie Lied, Ode, Elegie, Sonett und Madrigal wurden zum Gegenstand von Monographien; eine spezifische Lyriktheorie als Ganzes aber hat sich bis heute nur in Ansätzen, die z. T. höchst unterschiedlich sind, herausgebildet. (Andreotti 1990, 145)

Die Untersuchung der Gestaltung von Mittelbarkeit im Gedicht stellt für den Literaturwissenschaftler in vielfacher Hinsicht eine komplexe Aufgabe dar. Darüber herrscht inzwischen Konsens. Denn um die Problematik und ihre Relevanz dieses Phänomens aufzuzeichnen, müssen die entlang der Geschichte der Lyrik zerstreuten poetologischen Positionen, die sich damit befassen, zusammengetragen und auf Inhalt und erneute Anwendbarkeit hin überprüft werden.

So wird hier das perspektiverzeugende Medium als eines der Mittel aus dem Arsenal der Produktion von Gedichten verstanden, welches unter bestimmten Umständen den Grad der Literarizität⁸⁸ eines Textes erhöht. Denn es organisiert der Gattung Lyrik angemessenen den Strom der Aussage im Text, sowohl in semantischer Hinsicht als auch als Sprachbild. Oft manifestiert sich der innere Zustand des Mediums nicht nur als Resultat von Bedeutung, sondern auch syntaktisch in struktureller Hinsicht und phonetisch unter Bezugnahme auf sein Klangbild. Je gelungener dieses Zusammenspiel, desto formvollender das Produkt.

Das perspektiverzeugende Medium im Gedicht ist das Resultat einer Vielzahl komplexer sprachlicher Operationen, die alles Überflüssige aus dem Text rigoros verbannen. So erzeugt das strategische Umgehen mit Semantik und Klang und dessen geschickte Tonvariationen und Iterationen einen Fokus, in dessen Strahlungsbereich ein Segment des Lebens zum Vorschein kommt, wobei die Zeileneinteilung dem Text akustische sowie optische Dimensionalität verleiht. In diesem Sinne charakterisiert sich das Erscheinungsbild der Lyrik durch:

Konzentration, Abbeviatur komplexer Verhältnisse, Sinnverdichtung und Bedeutungsintensität, also die Qualität des Lakonischen als Ergebnis sprachl. Verdichtung und Ökonomie, die v. a. durch Wiederholungen ein Gewebe von (gedichtimmanenten) Verweisungen und Bezügen herstellt und deren Addition und Variation in einer (mehr oder minder akzentuierten) Summation zusammenfaßt (die Wiederholung kann inhaltl. oder formale Kennzeichen betreffen: Wörter, Wortgruppen, Verse [Refrain], rhythm. oder syntakt. Strukturen, bes. auch Klangidentitäten). (Schweikle 1990, 286)

Dieses Konstrukt spiegelt Zeitgeist wider. Es kann, um ästhetisch gesellschaftliche Begebenheiten zu bewältigen, in der Gestalt der Sozialkritik auftreten. Das 18. Jahrhundert,

⁸⁸ Der Begriff stammt von Roman Jakobson und wird wie folgt verstanden: „Literarizität (russ. *Literaturnost'*, engl. *Literariness*, frz. *Littérarité*), mit anderen Worten die Transformation eines sprachlichen Aktes in ein poetisches Werk und das System von Verfahren, die diese Transformation bewirken [...]“. Roman Jakobson. „Zur Diskussion über die Grammatik der Poesie. *Sprachunterricht* 6:3 (1981):247. Lexikalisiert ist der Terminus wie folgt: „Certainly literature, especially poetry, commonly FOREGROUNDS language and meaning consciously and creatively in a way that overrides a simple informative function, as the FORMALISTS and the PRAGUE SCHOOL linguists have stressed. [...] But part of literature's aesthetic value also comes from its AFFECTIVE appeal to the emotions of the reader. In various ways, then, literature is seen as an art-form, to be compared with music, painting, sculpture, etc.“ Wales, Katie. *A Dictionary of Stylistics* (London and New York: Longman, 1990), 279-80.

insbesondere der neoklassizistische Abschnitt, der in England mit dem Namen *Augustan Age* bekannt ist, illustriert in der Literaturgeschichte eine Zeitspanne, in der ein explizit sozialpolitisches Engagement einen deutlichen Niederschlag in der Lyrik fand. Alexander Pops satirisch-humoristisches Werk *The Dunciad. A Heroic Poem* bietet hierfür ein exzellentes Beispiel.

Erscheinungsformen der Mittelbarkeit in der Lyrik

Die Realerscheinungsformen der Mittelbarkeit im Gedicht sind so zahlreich, mannigfaltig und individuell wie es Gedichte gibt. Eine Diversität, die sich aus der breiten Palette menschlicher Emotionen – von rationalbesonnenem bis zum hemmungslosen Gefühlsausbruch – speist. So liegt einer solchen Konstruktion wenigstens einer dieser Gemütsausdrücke zugrunde. Doch bei aller Tendenz zur Individualisierung, die der Lyrik seit eh und je mit Recht zugeschrieben wird, ermöglicht der stets anwachsende Fundus an neuen Prägungen von Mittelbarkeit einen Zugang zur Systematisierung. Einige dieser Formen seien hier ohne Anspruch auf Vollständigkeit als illustrative Formgrößen angeführt. Das perspektiverzeugende Medium kommt in der Lyrik mit Präferenz als 1) afigurales „Konstrukt“, d.h. in seiner Leiblichkeit undefiniert, nur als Stimme (voice over), häufig in der 1. Pers. des Singulars vor. Es kann aber auch 2) figural und zwar „mit Leib“ sichtbar werden, nämlich in der Rollenlyrik beispielsweise in Gedichten, die jene typisierten Figuren des Rollen- und Volksliedes wie die Müllerin, der Hirte, die Loreley, die Schäferin, usw. innehaben, erscheinen. 3) Ferner kann es in dem ersten Personalpronomen des Plurals *Wir* als afigurales Konstrukt anwesend sein. Es kann aber auch als 4) exemplarisches Ich, 5) lyrisches Ich und 6) lyrisches Subjekt Gestalt annehmen. Vor allem in der Lyrik des 20. Jahrhunderts hat sich die Ichgestaltung weiterhin entwickelt und gewandelt. Es muss auf jeden Fall den Charakter des im Gedicht Geäußerten resp. Dargestellten überzeugend verkörpern. Die Kongruenz zwischen Medium und Textatmosphäre zielt darauf ab, die Komposition qualitativ abzurunden. Je nach dem, auf welche Weise der Text den Leser zu erreichen beabsichtigt, d.h. gefühlsbetont, intellektuell-besonnen oder als eine Mischung beider, bedienen sich Autoren zahlreicher Mittel ästhetischer, semantischer, phonetischer und struktureller Natur, um diesem Ziel gerecht zu werden. So wird es mal nur subtil angedeutet, mal kräftig gezeichnet. Hier stellt sich des Lyrikers wahres handwerkliches Können zur Schau. Davon wird im 4. Kapitel eingehender die Rede sein (Siehe S.133).

Darbietungsweisen im Gedicht

Eine der beliebtesten und oft verwendeten Techniken bei der Durchformung des Stoffes in der Lyrik ist die scheinbar unvermittelte Präsentation. Damit ist eine Form der Darbietung gemeint, in der die Anwesenheit des Vermittlers im Text kaschiert wird. Dieser trägt in der Terminologie der Narrativik den von Stanzel geprägten Namen Reflektorfigur. So spiegelt der Reflektor-Modus⁸⁹ mit Hilfe einer Reihe von Formmitteln wie „stream of

⁸⁹ Der Reflektor-Modus ist ein für den Roman von Stanzel in *Theorie des Erzählens* geprägter Begriff, den er wie folgt definiert: „In einer personalen ES [Erzählsituation] schließlich tritt an die Stelle des vermittelnden Erzählers ein Reflektor: Eine Romanfigur, die denkt, fühlt, wahrnimmt, aber nicht wie ein Erzähler zum Leser spricht. Hier blickt der Leser mit den Augen dieser Reflektorfigur auf die anderen Charaktere der Erzählung. Weil nicht „erzählt“ wird, entsteht in diesem Fall der Eindruck der Unmittelbarkeit der Darstellung.“ (Stanzel 1979, 16). Es versteht sich von selbst, dass die von Stanzel für den Roman formulierte Terminologie nicht ohne die entsprechenden Modifikationen auf die Darbietungsweisen der Lyrik übertragen werden kann. Trotzdem kann nicht übersehen werden, dass auch die Lyrik eines Vermittlers bedarf. Diesen haben sie gemeinsam.

consciousness“, „innerem Monolog“, Außen- und Innensicht⁹⁰ das wider, was sich im Kopf dieser Figur abspielt, ohne die Quelle, in der diese Vorgänge stattfinden, preis zu geben. Die Begebenheiten vollziehen sich „in actu“, als wäre der Leser imstande, Gedanken zu lesen bzw. das vom Reflektor Gefühlte als Augenzeuge oder sogar am eigenen Leib mitzuerleben. Der Kommunikationsprozess wird seitens des Reflektors entweder ganz oder streckenweise ignoriert. So entsteht beim Leser die Illusion, er würde die im Gedicht dargebotene Wirklichkeit, ohne das Zutun eines Vermittlers, selbsterfahren. Ähnlich wie im „[...] Bewusstseinsroman des 20. Jahrhunderts [... spiegelt sich hier die] Welt nur im Reflex des wahrnehmenden, erinnernden, reflektierenden Ich [...wider]“ (Gnüg 1983, 285). Auch in der Lyrik ist diese Art der Gestaltung von Mittelbarkeit einem sorgfältigen Aufbereitungsverfahren unterworfen. Daher rücken diese Konstruktionsweisen ins Feld der Interpretation. Im 4. Kapitel wird anhand von Plaths Gedicht „The Moon and the Yew Tree“ auf sie ausführlicher eingegangen. Die Gestaltung des inneren Monologs weist, so Stanzel, eine gewisse Ähnlichkeit mit der Konstruktion des Reflektor-Modus auf.

Im inneren Monolog tritt dem Leser ein Ich gegenüber, das bereits die charakteristischen Merkmale einer Reflektorfigur aufweist: es erzählt nicht, wendet sich an keinen Zuhörer oder Leser sondern spiegelt in seinem Bewußtsein seine eigene momentane Situation, einschließlich von Rückerinnerungen, die durch diese Situation aufgerufen werden. Die in einem inneren Monolog dargestellte äußere Welt erscheint nur als Reflex im Bewußtsein der Ich-Figur. (Stanzel 1979, 270)

Den epistemologischen Unterschied zwischen dem in der Regel mehr oder minder leiblich konkreten Ich einer Rollenfigur und der Konkretisierung einer Reflektorfigur - in der Regel nur in der Form eines Bewusstseins - kann man in der Lyrik anhand des Vergleichs einer Ballade mit einem Gedicht, dessen Stoff sich eben im Bewusstsein des Mediums widerspiegelt, visualisieren. Die Ballade, deren Beschaffenheit Goethe als eine ausgeprägte episch-narrative Struktur bezeichnete (vergl. Nussbachers 1980, 505), bietet nämlich eine Fülle von Formmitteln, die im Drama und/oder in der Epik wie allgemein bekannt ausführlich Verwendung finden. Als Illustration für diesen Sachverhalt vergleiche man etwa Goethes „Erlkönig“ oder „Lord Randall“ mit Plaths „The Moon and the Yew Tree“ (Reflektorfigur). Während sich der Erzähler in der Ballade um erfolgreiche Kommunikation bemüht, und daher sich des Mitteilungsakts stets bewusst ist, fehlt der Reflektorfigur, mit Stanzel ausgedrückt, „ein solches Bewußtsein völlig“ (Stanzel 1979, 196).

Das poetische Korpus der *Confessionals* weist eine große Anzahl unterschiedlicher Sprechsituationen auf. Situationen, in denen sich Mittelbarkeit immer wieder aufs neue findet. Die kunstvoll personalisierte Durchformung des Stoffes unterstreicht die Suche der *Confessionals* nach neuen Darbietungsformen, um selbsterlebte aber auch „fremde“ Wirklichkeit in bewusster „Ichbezogenheit“ ins Gedicht zu integrieren. Viele dieser Texte beinhalten entweder ein klar definiertes perspektiverzeugendes Medium oder lassen den Anwesenheitsgrad gestalteter Mittelbarkeit, wenn auch nur in der Form eines wirklichkeitsfilternden und wiedergebenden Bewusstseins, zutage treten. Beispiele hierfür liefern u.a. die wandelbare polymorphe Figur der „Lady Lazarus (vom Männlichen Lazarus ins Weibliche

⁹⁰ „Der Terminus Innensicht“, so Franz K. Stanzel in seiner *Theorie des Erzählens*, „zielt also primär auf die Illusion der Unmittelbarkeit der Darstellung von Innenwelt. Innensicht stellt sich daher in einer Erzählung vornehmlich dort ein, wo der Modus des „showing“, die Darstellung mittels einer Reflektor-Figur, vorherrscht, im inneren Monolog, in einer personalen ES [Erzählsituation] und in jener Form der ER, die sich der personalen ES nähert. (Stanzel 1979, 169).

und wiederum ins Mythologische: Phönix), und Berrymans *The Dream Songs*, deren polyphoner Protagonist Henry, mit Hilfe unterschiedlicher Stimmlagen sowie anhand unterschiedlicher Soziolekte mal als Weißer, mal als Farbiger in ein und denselben Text und ohne Vorankündigung hin und her pendelt. Insofern lässt sich Henry in seiner Gespaltenheit als Multividuum begreifen.

Solche Versuche artikulieren das Bedürfnis der *Confessionals*, dem Selbsterlebten durch verbale Manipulation eine weiter reichende Dimension jenseits der Autobiographie zu verleihen. Denn insbesondere die Lyrik, die dem Dichter, so der allgemeine Konsens in der Literaturtheorie, einen großen Spielraum zur Darstellung von Subjektivität bietet, verfügt durch ihre lange Geschichte über eine opulente Fülle an vielfältigen Ich-Texten. Insofern wäre es nicht unrealistisch, den Verdacht zu hegen, Dichter benutzen bewusst oder unbewusst ein ausgeklügeltes Verfahren, um Ich-Reden wirkungsvoll aufzubereiten. Ferner wäre anzunehmen, dass sich Lyriker ein solides Wissen, wie solche Konstrukte gestaltet werden, mittels der Beschäftigung mit Gedichten von der Antike bis zur Gegenwart erarbeiten. Vor diesem Problemhorizont tauchen Fragen auf, auf die in der Theorie der Lyrik noch keine Antworten gefunden worden sind.

Ist die Ich-Aussprache in der Lyrik der *Confessionals* das Ergebnis eines Durchformungsverfahrens? Erkannten diese Lyriker ein effektives marktwirtschaftliches Instrument in diesem Schreibstil? Denn Anerkennung als Lyriker zu finden ist im Dickicht der Literaturproduktion bekanntlich schwierig. Versieht dieser Schreibmodus den Text mit Emotionen, die direkt, d.h. ohne Aufbereitung, Verschlüsselung oder dergleichen aus dem Arsenal des Selbsterlebten stammen? Solche Merkmale haben die kommerzielle Akzeptanz dieser Lyrik mit Sicherheit begünstigt⁹¹.

Wie echt ist dieses vermeintlich selbsterlebte Material? Mutmaßungen, die nicht zuletzt an die Rolle des Gedächtnisses beim Abfassungsprozess dieser Texte denken lassen: denn viele von ihnen sind mnemotechnische Rekonstruktionen: „I have done it again. / One year in every ten“ (Z. 1/2;) fängt „Lady Lazarus“ (SPCP 1982, 244-47) beispielsweise lautstark im siegreichen Ton an. Insofern wäre es interessant, in einem späteren Arbeitsschritt der Frage nachzugehen, wie wirklichkeitsgetreu diese Autoren bei der Rekonstruktion von Selbsterlebtem vorgehen. Lowells Ich hat die Literaturwissenschaft als historisches Ich apostrophiert. Ein historisches Gedächtnis, das Öffentliches und Privates ineinander verschmelzt und sich als ethische Instanz der Gesellschaft inthronisiert. Erinnerung ist der Prozess, in dem das Geschehene durch die Erinnerungsfähigkeit ins Jetzt zurückgerufen wird, wobei die anreichernde Imagination einen regen Anteil daran hat. Erfährt hierdurch die Integration biographischer Angaben in den literarischen Diskurs, in diesem Fall ins Gedicht, auch nicht eine gehörige Transformation? Trotzdem weisen solche Fragestellungen auf die Vermengung von Fiktion und Wirklichkeit hin. Im Kapitel 4

⁹¹ Hilene Flanzbaum ergründet in „Surviving the Marketplace: Robert Lowell and the Sixties“ Lowells Entschluss 1964 eine Einladung von Präsidenten Lyndon Baines Johnson zum *White House Festival of the Arts* abzulehnen. Ein Schritt, der als Konsequenz seiner 1943 Kriegsdienstverweigerung betrachtet werden kann. Eine klare, öffentliche Absage an den Vietnamkrieg, die dazu beitrug, dem *anti-war movement*, indem sich andere Intellektuelle der Bewegung anschlossen, Seriosität zu verleihen. Lowells Popularitätsgrad stieg, wobei er selbst diese Chance zu lenken erkannte und sie bewusst nutzte. „Lowell is exceptional because he mastered the formula for media attention“ (ebd. 46). Insbesondere der Gedichtband „Near the Ocean“ (1967) wird einerseits wegen seiner optischen Üppigkeit, andererseits wegen seiner trivialen Verskonstruktionen (doggerel) im Zusammenhang mit seinem Wunsch, den Markt zu befriedigen. *The New England Quarterly* 68:1 (Mar., 1995): 44-57.

wird diesen Fragen mittels Gedichtanalysen nachgegangen. Ein Aspekt, der sich nicht als philosophisches Problem allein, sondern pragmatisch im Hinblick auf seine Konstruktion ergründen lässt.

Die Gestaltung von Mittelbarkeit ist ein wichtiges Instrument bei der Aufbereitung des vorliterarischen Materials. Denn hierbei steckt der Autor die Parameter ab, innerhalb derer die Materialisation von Perspektive und Wirklichkeit des darzubietenden Themas stattzufinden hat. Dank der ästhetischen Behandlung, welcher der Stoff unterzogen wird, entsteht ein Medium, welches das Gedicht, so wie es sich dem Leser auf dem Blatt präsentiert, von der empirischen auf die literarische Ebene übertragen hat. Denn der Wortfluss des Textes wird mittels einer sprachlichen Formalisierung zielstrebig gesteuert. Dieser Kanalisationsprozess bedarf, um Anlauf zu nehmen, eines Flussbettes. Im Gedicht erweist dieses Flussbett jene Attribute, die die Voraussetzung für die Konstitution eines Bewusstseins bilden. In Ansehung auf die Darstellung von Perspektive und Wirklichkeit können sich infolgedessen Überschneidungen zwischen dem realen Autor des Textes und dem Text-Ich ergeben, Überschneidungen, die eine frappierende Ähnlichkeit zwischen dem einen und dem anderen zur Folge haben können. Oft sind solche Verschränkungen nicht leicht erkennbar. Daher, wie im Verlauf dieser Arbeit mehrfach plädiert, die Notwendigkeit, sich mittels eines hierfür gemünzten Instrumentariums der Beschaffenheit der Relation Autor / Text-Ich anzunehmen.

Um die Erscheinungsformen der Mittelbarkeit besser zu erfassen, wird hier von dem aus der Linguistik stammenden Prinzip der „Merkmalhaftigkeit“ Gebrauch gemacht. Es gibt Literaturwerke, die sich ohne viel Anstrengung aufgrund ihrer rein fiktionalen Natur deutlich von der Realität abheben, so z. B. das Märchen und die Science-fiction-Literatur. Diese lassen sich dank ihrer zahlreichen Distinktionsmerkmale hinsichtlich der Trennung Fiktion/reales Leben schnell erkennen und sind dann „merkmalhaft“. Anders verhält es sich mit Werken, in denen Fiktion und Wirklichkeit zum Verwecheln ähnlich sind. Diese sind „merkmallos“. Würden wir Mittelbarkeit graphisch darstellen, entstünde somit ein Spektrum, in welchem auf dem einen Ende die möglichst merkmallose Form der Mittelbarkeit Platz fände, während auf dem anderen die merkmalvollste. Auf diese Art und Weise würden die diversen Abstufungen der Mittelbarkeit zwischen diesen beiden Polen sichtbar werden.

Gedichte des konfessionalistischen Modus beinhalten, ohne Ausnahme, ein für den jeweiligen Text exklusiv gemachtes perspektiverzeugendes Medium, ein Medium, das als Angelpunkt des Textinhalts fungiert. Ein Verfahren, das, um das Ich präzise zu charakterisieren, der sorgfältigen Selektion bedarf. Eine Charakterisierung, die mittels der Aussage und/oder der Handlung des im Text Dargebotenen zustande kommt. Ein Fokus, der der verbalen Aussage, wie das Gerüst dem Beton, Halt verleiht. Denn Sprache bedarf immer eines Bewusstseinszentrums, um Gedachtes, Gefühltes, Erlebtes, Beschriebenes, Erinnerungtes oder wie in diesem Fall „Gebeichtetes“ zu binden.

Diese mit den Mitteln der Sprache künstlich erzeugte Instanz ist das Phänomen, das in den Werken von Plath, Sexton, Berryman und Lowell für Verwirrung sorgt. Eine Verwirrung, die die Literaturkritiker der *Confessionals* in der Frühphase der Rezeption dieser Texte in zwei Lager spaltet(ete): diejenigen, die überwiegend den Autor mit dem Gedicht-Ich gleichsetzten, und die anderen, die, den formal-ästhetischen Wert dieser Lyrik erkennend, sich deren Kunstcharakter widmeten. Woher rührt diese Diskrepanz? Hängt sie mit der

Gestaltung von Ich und Wirklichkeit im Gedicht zusammen; ist sie in der (scheinbaren) Unmittelbarkeit der Darstellungsweise des Stoffes verankert?

Bei Betrachtung dieser Spaltung wird deutlich, was den *Confessionals* gelungen ist, nämlich Tabuthemen in poetischer Form als Bestandteil des lyrischen Repertoires zu etablieren. Ein Teil der Literaturkritik reagierte daraufhin, mal mit psychoanalytischen, mal mit biographischen Antworten. Obwohl diese Texte in ihrer technischen Konstruktion in der Regel wenig untersucht wurden, wurden sie mit namhaften Literaturpreisen bedacht. So zum Beispiel erhielt Sylvia Plath 1981 postum den Pulitzer-Preis für *Sylvia Plath: Collected Poems*, Anne Sexton u.a. den Pulitzer-Preis für *Live or Die*, Robert Lowell 1947 den Pulitzer-Preis für *Lord Weary's Castle* und John Berryman 1964 ebenfalls den Pulitzer-Preis für *77 Dream Songs*, und 1968 den National Book Award für *His Toy, His Dream, His Rest*.

Betrachteten wir diese Polarisierung näher, stellten wir fest, dass sich beide Positionen ohne große Anstrengung verbinden lassen. Die *Confessionals* präsentierten ihre Themen in einer der Lyrik angemessenen Sprache, eine Sprache, die, wie wir sehen werden, formal, ästhetisch und thematisch Neues zutage förderte; die Literaturkritik war, aufgrund des Mangels an einem Interpretationsinstrumentarium, das diese Bewegung gebührend erschließt, lange nicht in der Lage, dem sogenannten konfessionalistischen Gedicht gerecht zu werden. Die heutige Literaturwissenschaft ist sich unverkennbar darüber im Klaren, dass die Interpretation eines Gedichts in sinnlosen Biographismus mündet, wenn die im Text vorhandenen autobiographischen Angaben nicht mit äußerster Sorgfalt behandelt werden. Ein Biographismus, der oft in eine mühselig detektivische Ermittlung von Details aus der Intimsphäre des Dichters entgleist, wird, auf die Gefahr hin banal zu klingen, in Sensationalismus enden. Denn Biographismus allein, oder auch in Verbindung mit Psychoanalyse, vermag weder die poetische Artikulationsfähigkeit des Lyrikers noch sein Produkt befriedigend zu erhellen.

Die ersten Buchbesprechungen der *Confessional Poetry* trieben mit Hilfe von Biographismus und Psychoanalyse den in diesen Texten befindlichen autobiographischen Anteil bis zum Exzess. Demzufolge entblöbte die methodische Texterschließung ungewollt Aspekte, die Leser ansonsten übersehen hätten. Aspekte, die dank einer hartnäckigen Beschäftigung mit dem Ich auf sich aufmerksam machten. Ein Sachverhalt, der sich, wie erwähnt, in Fronten teilte. Ein Phänomen, das der interpretatorischen Praxis von Literatur nicht gerade fremd ist, wie Paul Stöcklein uns mit seinem allbekanntem Beispiel aufklärte: „Da glauben die Leser, „ich“ sei Goethe und „du“ Friederike—Biographismus!“ (Hamburger 1980, 239). Gedichte sind keine Psychogramme; sie bestehen, so naiv wie es sich nun mal anhören mag, aus Wörtern, Wörter, die mittels einer strategischen Zusammenstellung das Werk entweder zu einem kunstvollen Gebilde zusammenfügen oder nicht.

Henry, der Protagonist in Berrymans 1969 veröffentlichter Gedichtsammlung *The Dream Songs*, beispielsweise weist andererseits viele Charakterzüge seines Autors auf und teilt mit dem realen Berryman auch viele seiner Erlebnisse; Tatsachen, die sich anhand der Biographie mühelos verifizieren lassen. Doch wehrte sich Berryman heftig gegen eine lückenlose Identifikation mit Henry. Und es versteht sich von selbst, dass dies nicht realistisch sein kann.

Die Tatsache, dass Sexton, Plath, Berryman und Lowell psychische Probleme so hautnah beschrieben, erweckt(e) beim Leser (verständlicherweise) Unbehagen. Denn die Besessen-

heit, mit der sich diese Autoren diesen in den U. S. A. von den späten 50er Jahren bis in die 70er Jahre noch als Tabu geltenden Themen widmeten, lässt teilweise verstehen, warum ein großer Teil des Publikums diese Texte nur ungern las. Die Wertansichten eines exklusiv für den lyrischen Text erschaffenen Mediums entsprechen nie vollends denen seines Urhebers. Es können jedoch ichbezogene Angaben im Text vorhanden sein, die sowohl dem Text-Ich als auch dem empirischen Autor zuzuschreiben sind. Dazu Suzanne Juhasz: "While it is always true that art transforms experience, that the poetic persona (the voice that speaks the poem) is not the voice that phones the baby sitter, but is rather a projection. It does not follow that the poet who writes of herself is not in the poem" (Juhasz 1976, 86).

Genau diesem Bereich der *projection*, der sich zwischen dem empirischen Autor und dem perspektiverzeugenden Medium unter Rekurs auf die Gestaltung von Mittelbarkeit in der Lyrik abzeichnet, muss methodisch nachgegangen werden. Viele der Untersuchungen über die *Confessional Poetry* spiegeln exemplarisch wider, wie eine konservativ bürgerliche Gesellschaft reagiert, wenn moralische Werte, die lange als ewig und unantastbar gegolten haben, öffentlich angeprangert werden. Lowells Auseinandersetzung mit der Institution Familie beispielsweise erlaubt dem Leser einen Blick hinter die Kulissen der zwischenmenschlichen Beziehungen zu werfen, einen forschenden Blick, der die glatte Fassade der Institution Ehe und Familie durchdringt und so die hohe Meinung darüber insbesondere in den 50er Jahren in den USA, wie es von der damaligen Politik propagiert wurde, desavouiert. Eine Betrachtungsweise, die ungewollt das althergebrachte Verständnis von Ehe/Familienleben in einen kulturgeschichtlichen Horizont stellt und so soziale Konventionen und Zwänge in chronologischer Tiefe offenlegt.

Der gewollt enthüllende autobiographische Schreibduktus dieser Gedichte, die schockierend metaphorische Aufbereitung des Selbsterlebten sowie die daraus resultierende und nicht selten überzeugende Gleichsetzung von Autor und Text-Ich verleihen dieser Bewegung das Label des Selbstbekenntnisses. Eine scheinbare Unmittelbarkeit bei der Vermittlung des Stoffes, die ohnehin bei der Ergründung tiefer Bewusstseinsströme und deren Schilderung bzw. Inszenierung unangenehmer Aspekte des Selbst wie auch der zwischenmenschlichen Beziehungen aus der Sicht eines von psychischen Schwierigkeiten geplagten Ichs, des Autors selbst im schlimmsten Fall, das Dekor um sowohl des Lesepublikums als auch der Lyrikkritiker der 60er Jahre einerseits verletzt, aber auch gleichwohl deren Neugier entfacht. Eine durch und durch personalisierte Schreibweise, oder mit Müller-Zettelmann, allerdings in einem anderen Zusammenhang, eine „Illusion autobiographischer Seelenschau“ (2000, 135) der die Frührezeption der *Confessionals* fast immer wortwörtlich nahm und mittels des jeweiligen Werdegangs des empirischen Autors akribisch dokumentierte. Auf der Biographie basierend suchte dann die Literaturkritik vorwiegend psychoanalytisch hinter die Faszination dieser Texte zu kommen. Insbesondere jene Literaturkritiker, die sich auf diese Art und Weise mit dem Phänomen *Confessional Poetry* auseinandersetzten und diese Gedichte in ein phänomenologisch-psychoanalytisches System einordneten, exemplifizieren, wie man literarische Texte entliterarisiert⁹². Die Pathologisierung der *Confessional Poetry* nahm so seinen Lauf.

⁹² Kendalls „The Godawful Hush: Autobiography and Adultery“ 89-110, in seinem Buch *Sylvia Plath. A Critical Study*, kommt zu folgendem Ergebnis: "Admittedly, this purist position is not always easy to maintain, because the obscurities in Plath's poems often gesture towards a hidden autobiographical significance" (Kendall 2001, 90). Als Beispiel eines der Texte, die, so Kendall, nicht in der Lage waren, den Status Kunst zu erreichen, zählt er „Words heard, by accident, over the phone“. Und zwar nicht, weil hier „art does not manage to alchemise the dross of its raw material“ (Kendall 2001, 96).

Berrymans Dichtung wurde und wird, (wenn auch in jüngster Zeit in einer etwas milderen Art und Weise), ähnlich wie Plaths, Sextons oder Lowells, noch immer fast in erster Linie mehr oder oder minder biographisch gedeutet; seit geraumer Zeit zeigt die Literaturforschung jedoch ein zunehmend wachsendes Interesse an der Konstruktion des Protagonisten seines Gedichtbandes *The Dream Songs*. Eine Tatsache, die sich in der gekonnten Mischung von dramatischen und narrativen Merkmalen in Berrymanns Werk manifestiert. Diese Dimensionen verweisen auf einen der Schlüsselbegriffe dieser Arbeit, namentlich Mittelbarkeit⁹³.

Das Phänomen der Mittelbarkeitsgestaltung in der Rezeption von Berrymans Werk mündete, wie es zu erwarten war, in einen solchen Disput, dass der Autor selbst sich (und hier wiederum wie im Fall Plaths, Sextons und Lowells) zu einer Stellungnahme veranlasst sah:

The poem then, whatever its wide cast of characters, is essentially about an imaginary character (not the poet, not me) named Henry, a white American in early middle age sometimes in blackface, who has suffered an irreversible loss and talks about himself sometimes in the first person, sometimes in the third, sometimes even in the second; he has a friend, never named, who addresses him as Mr. Bones and variants thereof. Requiescant in pace. (John Berryman, *The Dream Songs*, 1990, Note, vi)

Entscheidend ist hierbei das Relationsverhältnis zwischen dem Ich im Text und seinem empirischen Autor (s. o. Juhasz' *projection*) anhand einer dem Sachverhalt im Rahmen einer Gedichtsinterpretation adäquaten Methode und deren Begriffsinstrumentarium zu untersuchen. Die Erschaffung eines Koordinatensystems, das zu diesem Zweck das Verhältnis dieser beiden Pole kartographisch zeichnet und in Beziehung zueinander setzt und ergründet, wäre zweifelsohne ein Schritt in die richtige Richtung. Dieses einmal geleistet, könnte man dann das Text-Ich und den im Text enthaltenen Objekten in systematischer Betrachtung stellen, um den Modus der jeweiligen Repräsentation als Konstrukt im eigenen Recht zu ermitteln. Als erstes muss deshalb festgestellt werden, inwiefern sich der Lyriker einer subjektiven bzw. einer objektiven Sichtweise hinsichtlich der Schilderung bzw. Inszenierung von Situationen bedient. Ein Standpunkt, der bekanntlich in ein und demselben Text zwischen Objektivität und Subjektivität ohne Vorankündigung hin und her pendeln kann. Im Fall der *Confessionals* ist dieser Tatbestand offensichtlich. Denn eine große Zahl ihrer Texte wird oft in autobiographischer Manier aus Ich-Sicht präsentiert. Daher gilt es, sich analytisch mit der Konstruktion dieser Instanz zu befassen, um herauszufiltern, was in dem zu untersuchenden Text unter Subjektivität verstanden wird, wem diese Gefühle zuzuschreiben sind und wie sie sprachtechnisch umgesetzt wurden.

⁹³ Während Mittelbarkeit insbesondere am Beispiel des Erzählers und erst vor einiger Zeit mit der zusätzlichen Erläuterung „narrative Mittelbarkeit“ (vgl. Wolfgang Müller in: Müller-Zettelmann 2000, 31) eher als Gestaltungsprinzip der Narrativik verstanden wird, unterscheidet Müller-Zettelmann zwischen Mittelbarkeit und Medialität. Erstere ist direkt auf den Autor zurückzuführen, Medialität (61) hingegen ist, so Müller-Zettelmann, eine „innerfiktionale Vermittlungsebene“ (vgl. 31). Ihrer Ansicht nach gibt es vermittelte (69, s. a. Fußnote 11) und unvermittelte (32-4; 252) Gedichte (Allgemeines hierzu S. 140). Unter ersteren versteht sie jene Texte, deren Nähe zu Erzählweisen sich eindeutig belegen lässt; während jene, die sich des „showing“ oder Reflektormodus (Stanzel) bedienen unter dem Begriff Medialität (31; 61; 254) subsumiert werden.

Berrymans 1969 erschiener Gedichtsband *The Dream Songs* zum Beispiel zielt darauf ab, den Prozess des Nachempfindens so realistisch wie möglich zu übermitteln. Bei seinen zahlreichen Konstruktionen bediente sich der Autor Elemente, die u.a. aus den theoretischen Vorlagen der Psychoanalyse stammen. Einige dieser Gedichte (Sonette) setzen sich kritisch u.a. mit Freuds Traumtheorie auseinander. Nicht umsonst heißen sie „Dream Songs“. Ein Werk, das gerade deshalb mit Hilfe dieser Disziplin untersucht wurde. Insofern kann man Freuds trinitäre Einteilung des Ichs, welches wiederum an Platons Dreiteilung: Vernunft, Herz, Trieb erinnert, als Folie dieser Sonette betrachten. Und in der Tat gestaltet Berryman Henrys Persönlichkeit als gespaltenes Ich⁹⁴. Ich-Aspekte, die sich teilweise antagonistisch zueinander verhalten und daher zuweilen eine autonome Persönlichkeit zu verkörpern scheinen: nämlich *ich* und *er*. Solch ein Medium nennen wir das polyphone (= mehrstimmige) Ich. Uwe Böker fasste den Schreibstil in *Berrymans Sonnets* folgendermaßen zusammen:

Das Wechselspiel zwischen physischem Verlangen und moralischen Skrupeln ist Basis für die nunmehr deutlich erkennbar werdende Berrymansche Diktion. Die variabel gehandhabte Sonettform ist der Rahmen, innerhalb dessen Berryman häufig durch parataktische Reihungen, deren Stakkato durch Folgen von einsilbigen Wörtern verstärkt werden, den Eindruck einer drängenden, emotional intensiven Sprechweise erreicht, die durch syntaktische Brüche, Regelverstöße, Wortneuschöpfungen, Assonanzen, unreine Reime, enjambementartig zerrissene Komposita zum Zeilenwechsel verstärkt wird: »Gefangen in meinem Rippenkäfig pocht und schmerzt etwas« und »Ich will einen Vers frisch wie die Luftblase, die zerplatzt« (Nr. 23). (*Kindlers neues Literaturlexikon* © CD-ROM 2000 Systhema Verlag GmbH, Buchausgabe Kindler Verlag GmbH)

Peter Stitt in seinem Artikel „John Berryman: „His Teaching, His Scholarship, His Poetry““ zitiert Berrymans Standpunkt über einen bedenkenlosen Einssatz von Syntax im alltäglichen Gebrauch der Sprache, der die geistige Verarmung seiner Nutzer zu Folge hat: “It is hard to measure what has been lost in our prose by the uniform adoption of a straight-on, mechanical word order (reflecting our thoughtless speech)“ (in: *Freedom of the Poet*, 14, zit. nach Peter Stitt 1993, 52 ff.). Berryman beklagt hierin den schwervorstellbaren Verlust in der Prosa aufgrund einer allseits übernommenen, gradlinig mechanischen Wortfolge. Eine Meinung, die *nolens volens* sich auch auf das ausgehöhlte Reden des Alltags erstreckt; denn eine solche rigide Ordnung erstickt die verbale und schriftliche Originalität sowie die Echtheit dessen, was man aus persönlicher - und nicht aus kollektivtradiert - Sicht mitzuteilen beabsichtigt. Im Rahmen seiner Tätigkeit als Universitätsdozent befasste er sich intensiv mit der syntaktischen Gestaltung und der semantischen Charakterisierung des Ichs im Gedicht. Er beschäftigte sich bei der Analyse von Sonetten mit einem Aspekt seiner Konstruktion, den er die narrativ-ähnliche Struktur nannte. Bei der praktischen Interpretation eines dieser Texte äußerte er sich folgendermaßen:

[...] there are no single sonnets which even pretend to the narrative. The form in this use corresponds to a one-act play or the short-short story—and its action is necessarily limited, I think, to a single action. The octet is a soliloquy of a condemned man, with his

⁹⁴ Plaths Gedichten “In Plaster”(SPCP 158), “Lesbos“ (SPCP 227) und „Fever 103“ (SPCP 231) liegt als perspektiverzeugendes Medium eine Entität zugrunde, die sich im Laufe des Textes spaltet, um voneinander getrennte Persönlichkeiten anzunehmen. Sextons „Her Kind“, ein Text, der mehreren Arbeitsphasen unterzogen wurde, bedient sich, wie auch Middlebrook (113-4) feststellt, der mehrfachen Spaltung des Ichs und zwar der Hexe (erste Strophe), der Ehefrau (zweite Strophe), der Ehebrecherin (dritte Strophe). Und in ihrem Aufsatz „How It Was“ erwähnt Maxine Kumin einige der Autoren, mit denen Sexton hinblicklich dieses psychologischen Phänomens vertraut war: „Anne read widely in the popular psychiatric texts of the time: interpretations of Freud, Theodore Reik, Philip Rieff, Helena Deutsch, Erik Erikson, Bruno Bettelheim“ (in: George 1988, 204).

thoughts inter-parenthesized [...] and the sestet is objective narration of his hanging.
(Thornbury 1993, 95)

Inwiefern sich dieser personalisierte Schreibstil aus strategischen Gründen einer Reihe formaler Mittel bedient, um den Eindruck eines Selbstbekenntnisses vorzutäuschen, ist bis jetzt noch nicht erforscht worden. Noch 1988 schrieb James E. B. Breslin:

In Plath distance between poet and poem, poem and reader—aesthetic distance—breaks down. Writing, as she sardonically comments in „Lady Lazarus“, is „the big strip tease“; „I hold back nothing“ says Anne Sexton. Rather than expressing ironies that cancel each other out, confessional poets advocate a brutally frank self-exposure. (In: Elliot, *Columbia Literary History* 1988, 1087)

Solche Äußerungen machen klar, dass einige Kritiker immer noch der Meinung waren, der Schreibmodus der *Confessionals* habe unmittelbar mit Authentizität im Sinne des Bekenntnisablegens zu tun. Eine offensichtlich zu einfache These. Dass solche Texte nicht auf das persönliche Schicksal des jeweiligen empirischen Autors allein reduziert werden dürfen, dokumentieren die einseitigen Ergebnisse zahlreicher älterer Untersuchungen über die *Confessionals* beispielhaft. Das Einordnen eines literarischen Stücks in ein beliebiges System kann zwar die Unanfechtbarkeit der jeweiligen theoretischen Betrachtungsweise einerseits legitimieren, verkennt oft jedoch das linguistische Reservoir, aus dem Gedichte hervorgehen. „Berryman’s interest in intensity and form were but two aspects of the larger problem of the creation of character and personality“ (Thornbury 1993, 97) informiert uns u. a. Thornbury. Ein solches Verfahren weicht geschickt der ansonsten obligatorischen Auseinandersetzung mit der sprachlichen Konstruktion des Textes aus. Das Interesse an der Bewertung literarischer Qualität ist, zugunsten anderer Aspekte, nicht mehr vorhanden, was zur Folge hat, dass man die Attraktivität eines Textes systematisch ermatten lässt.

Ein anderes Beispiel aus Berrymans Artikel „Despondency and Madness: On Lowell’s Skunk Hour“ zeigt deutlich, wie bewusst sich der Dichter über die Gestaltung und Funktion des Ichs in der Lyrik war. Berryman polemisiert:

For convenience in exposition, with a poem so personal, I have been pretending that the „I“ is the poet, but of course the speaker can never be the actual writer, who is a person with an address, a Social Security number, debts, tastes, memories, expectations. [...] The necessity for the artist of selection opens inevitably an abyss between his person and his persona. (Berryman, *The Freedom of the Poet* 1976, 321)

Hätten die *Confessionals* ihre schockierenden Themen nicht in dieser personalisierten Art und Weise behandelt, wäre die Lyrik unter Rückgriff auf die Gestaltung von Mittelbarkeit nicht um einiges ärmer geblieben? Die Darstellung der Wirklichkeit aus der Ich-Sicht in der Lyrik der späten 50er und frühen 60er Jahre, mit ihren psychoanalytisch forschenden Blicken in die Intimsphäre des Individuums zusammen mit ihrem gesellschaftspolitischen und kulturellen Hintergrund, ist ohne Zweifel das Verdienst dieser Autoren.

Diese spezifische Behandlung der Themen bereicherte nicht nur das Spektrum der Lyrik, sie verwies darüber hinaus auf die bis zu diesem Zeitpunkt unerforschten Möglichkeiten, sich mit brennender Intensität und mutiger Offenheit mit extremen Situationen des menschlichen Daseins in der autobiographischen Ich-Form literarisch auseinanderzusetzen. Nicht für das Gedicht an sich allein war diese Verletzung des Dekorums etwas neues, sondern auch für die Leserschaft und mithin für die interpretatorische Praxis und nicht zu guter Letzt für die Entwicklung emanzipatorischer Bewegungen. Rezensionen, die

kurz nach der Veröffentlichung der ersten Texte zirkulierten, erweisen aus diachronischer Sicht beispielhaft die Unzulänglichkeit des literaturwissenschaftlichen Instrumentariums. Denn diese Lyrik inszeniert, schildert oder fokussiert in autobiographischer Manier das in jener Zeit herrschende Weltbild: d.h. die allgemeingültige Auffassung vom Ich in einem politisch reaktionären Klima, die zunehmende Bedrohung des Menschen durch die wachsende Technologisierung des Alltags, die Anfänge eines Phänomens, das wir heute als Globalisierung kennen, die Atomkriegsgefahr, den Massenkonsum. Deshalb sollte die von den *Confessionals* sprachlich gewählte Form, nämlich: Ich-Dissoziation, -spaltung, Ich-Multiplikation bis zur Ich-Auflösung nicht ohne den obig erwähnten historischen Kontext betrachtet werden.

In diesem Sinne ist die Leistung dieser Autoren die Sprengung gesellschaftlich akzeptierter Diskurse als eine neue Art der Ich- und Wirklichkeitsstrukturierung auf dem Gebiet der Lyrik, denn sie sind die Vorreiter einer Befreiung von Zwängen etablierter ästhetischer, moralischer und ethisch-christlicher Gebote. So werden oft Handeln und Denken des Mediums nicht von der Macht eines institutionalisierten Glaubens, der Willkür des Schicksals, der Autorität des Staates oder der zurzeit geltenden Moral gesteuert, sondern (vermeintlich) durch Selbstbestimmung. Der Mensch ist, in Freudscher Terminologie, ein Konfliktwesen, welches im Kampf zwischen Selbst- und Fremdbestimmung sich nicht davor scheut, bis an seine Grenzen zu gehen. Eine Selbstbestimmung, die im Fall der vier hier zu behandelnden *Confessionals* die letzte Grenze der physischen Welt freiwillig überschritt. Ein Akt, der gleichzeitig im Laufe der Geschichte sowohl mit Argwohn aber auch mit Verständnis behaftet ist, eine Ambivalenz, die in jüngster Zeit erhitzt diskutiert wird und die weltweit Kirche, Staat, und Wissenschaft zwingt, sich z.B. mit der Problematik der *Euthanasie* auseinanderzusetzen, eine moral-ethische Handlung, die u.U. auch den Akt des Selbstmords betrifft. Ein Aspekt, den u.a. Diane Hume George in ihrem Aufsatz „Beyond the Pleasure Principle: The Death Baby“ in Bezug auf Sextons Gedicht „The Death Baby“ behandelt (George 1988, 71-96, insb. 88).

Die *Confessionals* äußern in literarisierter Form den Wunsch, sich von einer von ihnen als repressiv empfundenen sozialen Wirklichkeit befreien zu wollen; hierfür demaskierten sie Geschichte, Glauben, Märchen, und Mythen. So gaben beispielsweise Plath und Sexton den Märchen Andersens und denen der Gebrüder Grimm eine epistemologische Wende.

Mittelbarkeit in der interpretatorischen Praxis

Da in der Regel die wie auch immer gearteten Erscheinungsformen der Vermittlungsinstanz im Gedicht nur sporadisch Beachtung finden, wird auch die Frage nach den Mitteln, mit deren Hilfe diese Konstruktionen realisiert wurden, selten gestellt. Unter solchen Umständen spielt das perspektiverzeugende Medium bei der Interpretation eines Gedichts, mit Ausnahme einiger seiner Formen, nämlich des lyrischen Ichs (dessen Entstehung, Entwicklung und Abdankung bereits unzählige Monographien gewidmet sind) bzw. der Figuren in der Rollenlyrik, wenn überhaupt eine Rolle, dann eine nur untergeordnete. Dies lässt sich u.a. aus der vielschichtigen Komplexität der Gestaltung von Mittelbarkeit im Gedicht erklären.

In der Regel wird Lyrik (lyric poems) ausschließlich als eine Darstellung subjektiver Äußerungen verstanden, d.h. als ein Konglomerat von Gefühlen, das man, weil sie ohne Angelpunkt in der Luft schwebend, notwendigerweise irgendeinem Subjekt zuschreiben

muss. Die ältere Literaturkritik wählte bekanntlich als Quelle solcher Gefühle den Autor. Dies erleichterte die Auseinandersetzung mit den biographischen Angaben bei der Interpretation einerseits, andererseits ließ sie die Schreibkompetenz des Lyrikers sowie das reiche Reservoir an Sprachmitteln, Techniken und Strategien schwinden, welche dem Gedicht in der Form von Mittelbarkeit kunstvoll Gestalt verleihen. Trotz aller Sensibilität im Umgang damit haften vielen Definitionen von Lyrik - sogar heutigen und in welchem Grad auch immer - Reste dieses möglicherweise auch missverstandenen Hegelschen Erbes an. So schrieb 1950 Erich Kahler, um nur eines der zahlreichen Beispiele zu zitieren, in *Der Neuen Rundschau* in seinem Artikel „Was ist ein Gedicht?“ über die Präsenz des Autors im Text:

Während das dramatische und epische Kunstwerk klare Objektivationen sind und sich von ihrem Schöpfer völlig ablösen, kann das lyrische Kunstwerk, das Gedicht, auch wenn es noch so artistisch vollendet ist, der Verbindung mit dem Dichter nie ganz ledig werden. (Zit. nach Müller 1979, 38)

Dass Autoren sich im Großen und Ganzen über diese Ambiguität, die Lyrik und Prosa gleichermaßen betrifft, durchaus bewusst sind, soll hier anhand eines repräsentativen Beispiels verdeutlicht werden. Sylvia Plath las mit großer Hingabe Virginia Woolf und fand ihre Tagebücher, wie sie ihrer Mutter in einem Brief (*LH* 1975, 305) mitteilte, äußerst stimulierend. In ihrer Biographie über Virginia Woolf zitiert und kommentiert Hermione Lee, was Woolf über die Rolle von Persönlichem und Objektivem in der Literatur dachte:

‘In fact I sometimes think only autobiography is literature - novels are what we peel off, and come at last to the core, which is only you or me.’ [Lee kommentiert:] She is one of the most self-reflecting, self-absorbed novelists who ever lived. Yet she is also one of the most anxious to remove personality from fiction. ‘Autobiography it might be called’, she says when she begins writing *The Waves*. But then: ‘this shall be Childhood; but it must not be my childhood.’ (Hermione Lee 1997, 17. Hervorhebung im Original.)

Gerade über diese Zweideutigkeit äußerte sich Plath in einem Tagebucheintrag (vgl. S.111). Und es ist diese Ambiguität, die sich weit und breit in der interpretatorischen Praxis widerspiegelt. Die angloamerikanische Gedichtinterpretation stellte die Identifikation Autor/Text-Ich früher als die deutsche in Frage (siehe Müller 1979, 20 f.). Ein Schritt, der insbesondere in der Theorie sowohl des russischen Formalismus als auch des tschechischen Strukturalismus vollzogen wurde, wie die Überlegungen des Hauptvertreters der Prager Schule, Jan Mukařovský, über die Natur des Subjekts in der Literatur nachweisen: „[D]erjenige, der hinter dem Werk steht, von dem das Gedicht ausgeht und an den es sich wendet, [ist] keine konkrete psychophysische Persönlichkeit [...], sondern ein *Subjekt*, das innerhalb des Werkes gegeben ist“ (zit. nach Jaegle, *Das Subjekt im und als Gedicht*, 1995a, 51). Das Ich im Text ist, weiterhin Mukařovský, „der Punkt, auf den sich der ganze künstlerische Aufbau des Werks konzentriert und zu dem hin dieser Aufbau angeordnet ist“ (zit. nach K. Spinner 1975, 19, Fußnote 1).

Was die Gestaltung von Mittelbarkeit ausmacht, ist nicht allein die Betrachtung der Welt und / oder des Selbst als Ausdruck einer privaten Idiosynkrasie, in ihr fließt vielmehr die Verbalisierung von Haltungen, Ansichten, Reflexionen usw., die nicht selten sozialkritische Absichten verfolgen. Reaktionen, die, schriebe man sie nur dem empirischen Autor zu, an Aussagekraft einbüßten. Denn soziale Kritik wird bekanntermaßen nur dann als solche erkannt, wenn sie gesellschaftsrelevant ist. Dies macht deutlich, warum das Ich im Gedicht als soziologische Kategorie mit politischer Verantwortung von der Literaturkritik gehandelt

wird. In seinem Buch *Zur Struktur des lyrischen Ich* schlussfolgert Spinner in Anlehnung an Adorno, dass die „Analyse eines Gedichts immer auch exemplarisch bestimmte Tendenzen einer Zeit [zeige]“ (Spinner 1975, 21). Dass das Individuum sich von der Gesellschaft speist und die Gesellschaft von Individuen lebt formuliert Adorno in seiner „Rede über Lyrik und Gesellschaft“ folgendermaßen:

Nicht bloß ist der Einzelne in sich gesellschaftlich vermittelt, nicht bloß sind seine Inhalte immer zugleich auch gesellschaftlich. Sondern umgekehrt bildet sich und lebt die Gesellschaft auch nur vermöge der Individuen, deren Inbegriff sie ist. [Band 11: *Noten zur Literatur*. „Rede über Lyrik und Gesellschaft“. Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, S. 8889 (vgl. GS 11, S. 57)]

Die Texte der *Confessionals* sind die Verknüpfung privater und öffentlicher Bereiche anhand einer Ich-Konstruktion, die selbst die Enthüllung pikanter Details aus der Biographie des Autors nicht scheut bzw. zu enthüllen vorgibt. Dieser Schreibmodus verschaffte diesem Gedichtstypus nicht nur voyeuristische Neugier, sondern auch Anerkennung. Ihre Autoren hatten, verglichen mit einzelnen Lyrikern oder Gruppen ihrer Zeit, man denke beispielsweise an Charles Olson und die Projektivisten, so gut wie keine Schwierigkeiten in relativ kurzer Zeit, eine breite Öffentlichkeit zu fesseln. Die Behandlung der ersten Person Sing. in dieser autobiographisch-enthüllenden Form befriedigte das erwachende Bedürfnis des Lesepublikums nach einer Wende bezüglich der Darstellungsweisen der Gattung einerseits, andererseits das zögerlich wachsende Verlangen des Bürgers, offen über Themen zu reden, Themen, die damals Tabu waren. Aber auch das Bedürfnis der Autoren, ihr Können in eine ihren poetologischen Vorstellungen entsprechende Form zu gießen, trieb diesen Gedichtstypus voran. Ferner trug dieser Modus dazu bei, die Perzeption des Lesers sowohl für bestimmte Themen als auch für deren Aufbereitung zu schulen, denn dieser „ungewohnte“ neue Typus legte dem Publikum nah, was die Autoren von ihm - auch voyeuristisch - erwarteten. Im Laufe der Zeit lernte die Leserschaft, entspannter mit dem Modus des Konfessionalismus umzugehen. Somit wurde die Öffentlichkeit mit einer für Ende der 50er Jahre neuen Art des Lesens konfrontiert, eine Lesart, die nach und nach kanonisiert und anschließend zur akzeptierten Konvention wurde. Diese Behauptung sieht sich im folgenden Zitat bestätigt:

In the autobiographical poem the reader is invited to break down that respectful distinction between speaker and poet; often a full reading of that poetry requires that the reader take up such an invitation. [...] The confessional poem invites the reader in by enlisting [the author's] sympathy and identification. The experiences of the confessional poet embody to some degree the national crisis, which need not be political, nor even objectively observable; it can represent an inner and psychological dilemma faced by large numbers of people. (George 1987, 97)

Die geläufige Ausformung der Mittelbarkeit in der Lyrik dient im allgemeinen, laut obigem Zitat, als respektierende Distinktion im Sinne von Personenabgrenzung, wonach die sprachliche Konstruktion des Textes selbst dem Leser signalisiert wird, die Intimsphäre des empirischen Autors aus Rücksicht vor seiner Person auszublenden. Im Gedicht des konfessionalistischen Modus dagegen bemühen sich die Autoren selbst, so Diana Hume George, diese Grenze zwischen Text-Ich und Autor zu verwischen. Indem aber der tiefe Einblick in die Psyche Reaktionen und Probleme eines Kollektivs zum Ausdruck bringt, relativiert George ihre eingangs erweckte Schlussfolgerung über diesen Schreibstil.

Die komplexe Beschaffenheit des perspektiverzeugenden Mediums im Gedicht, welche in der Regel mit der allumfassenden Bezeichnung lyrisches Ich erfasst wird, wird in der

Lyrikinterpretation meistens nur lakonisch angesprochen und seine Funktion im Textgefüge kaum eruiert. In seinem Artikel „Die Aneignung von Gedichten. Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik“ folgert Heinz Schlaffer 1995 im Hinblick auf das vermeintlich „leere“ Ich im Gedicht:

Da das ‚ich‘ des Gedichts weder benannt noch beschrieben ist, liegt es nahe, dass an seine Stelle das einzig anwesende ‚ich‘ tritt: das des Lesers, der das Gedicht laut oder leise, vor sich hin oder in sich hinein spricht. Wer immer also das Gedicht spricht oder nachspricht [...], gewährt der grammatischen Person des Pronomens durch seine Präsenz körperliche Festigkeit und Identität (Schlaffer zit. nach Müller-Zettelmann 2000, 78)

Zwar begegnen uns in der englischsprachigen Literaturkritik, Bezeichnungen wie *I, persona, lyric I, speaker* (Barnard Hall 1998, 74), *masque, speaking presence*, in der deutschsprachigen Literaturkritik Begriffe wie *Ich, lyrisches Ich, lyrisches Subjekt, Figur(en) Sprecher oder Autor, lyrischer Held* (Peter Müller in Gnüg 1983, 74), *lyrische Persona* und *Sprecherin* (Ingrid Kerkhoffs „Das lyrische Werk Sylvia Plath“ in *Kindlers neues Literaturlexikon* auf CD-ROM), Rollen-Ich usw. die Auslegung dieser Begriffe differiert je nach Verfasser und der ihm zugrunde liegenden Disziplin in signifikativer Art und Weise von einander. Ferner mangelt es an Untersuchungen, die sich mit der Frage beschäftigen, wie das Medium in die Darbietung des Stoffes integriert ist. Im Großen und Ganzen herrscht Uneinigkeit sowohl in der terminologischen Bestimmung als auch in der häufig unreflektierten Anwendung dieser Termini. Weil diese Bezeichnungen dann leicht zu literaturwissenschaftlichen Generalia abgleiten, empfiehlt sich die Konzipierung eines normierenden Richtwerts.

Konfessionelles, autobiographisches Schreiben?

„Jeder (Gedicht-)Text ist bzw. wirkt insofern grundsätzlich und im wörtlichen Sinne autobiographisch [...], als selbst noch das lügende, sich stilisierende oder verstellende Subjekt (auch in der Lektüre) sprachhandelnd (seine) Welt und sich erweitert [...]“ (Jaegle 1995a, 91). Die Autobiographie (vergl. v. Wilperts Definition; auch Bekenntnislyrik) ist eine bereits in der Antike (Caesar) benutzte literarische Form der Selbstdarstellung, die eben aufgrund ihrer langen Existenz, sich eines reichhaltigen Kompositionsarsenals erfreut. Als „Self-Fashioning“ (Greenblatt 1980 nach Jaegle 1995a, 40) designiert man in der Renaissance, den Drang des Menschen nach Selbsterforschung und Selbstdarstellung mittels der Kunst. Bekannte Beispiele davon sind u.a. in der Malerei Albrecht Dürers Selbstportrait als Christ (1500) sowie in der Literatur das Phänomen der *Coterie Poets* (A. F. Marotti). Dazu Marotti: „[John] Donne used the literary and cultural languages of his time to fashion a self-reflexively autobiographical discourse“ (1986, 14; zit. nach Jaegle 1995a, 40). Alexander Popes Aufforderung, lerne zunächst dich selbst kennen, suche nicht, Gott zu ergründen, denn der Menschheit angemessener Untersuchungsgegenstand sei er selbst: *Essay on Man* „1. Know first thyself, presume not God to scan; / the proper study of mankind is Man“ (*Epistle 2 Of the Nautre and State of Man With Respect to Himself, as an Individual*)“ steuert dazu bei, den Weg zur Introspektion zu ebnet. Die Suche nach Identität legt entweder erstens ein gänzlich fehlendes von Identität nah, ein Zustand, der axiomatisch gegen jegliche Logik verstößt, zweitens ein Defizit in der Persönlichkeitsstruktur, welches ein Gefühl der Unsicherheit zufolge hat, oder drittens den individuellen Unwillen, ein von der Gesellschaft vorgegebenes Verhaltensmuster bzw. Klischee zu bedienen.

Die Lektüre der *Letters Home* (1975) veranlasste Marjorie Perloff, folgendes Urteil über Sylvia Plath zu fällen: [She] „had, in Laingian terms, no sense of identity at all“ (in: Wagner-Martin 1988b, 15). Im Spiegel der Zeit hat das Verständnis von Weiblichkeit, wie die Kulturgeschichte belegt, unterschiedliche Formen angenommen. Die 50er Jahre in Amerika waren, so wie Plath und Sexton sie in ihrem Werk darstellen, eine Zeit strenger Repression, eine Zeit, in der insbesondere die Frau, gefangen in der Ambivalenz zwischen Privatbesitz und Autonomie, sich einen neuen Platz in der Öffentlichkeit hart zu erkämpfen suchte. In einem Anfang Oktober 1958 an W. D. Snodgrass adressierten Brief verlich Sexton ihrer Ohnmacht, wie folgt, Ausdruck: „I wish a were a man - I would rather write the way a man writes“ (*Letters* 1975, 40). Und Plath in einem an Bernard Shaws *Saint Joan*⁹⁵ reminiszierenden Ton beklagte:

Being born a woman is my awful tragedy. From the moment I was conceived I was doomed to sprout breasts and ovaries rather than penis and scrotum; to have my whole circle of action, thought and feeling rigidly circumscribed by my inescapable femininity. Yes, my consuming desire to mingle with road crews, sailors and soldiers, barroom regulars—to be part of a scene, anonymous, listening, recording—all this is spoiled by the fact that I am a girl, a female always in danger of assault and battery. My consuming interest in men is often misconstrued as a desire to seduce them, or as an invitation to intimacy. Yes, God, I want to talk to everybody as deeply as I can. I want to be able to sleep in the open field, to travel west, to walk freely at night. (*JSP* 1982, 29-30)

Das Entwerfen einer dem individuellen Ich passenden neuen Lebensform, welche nicht den zur Zeit herrschenden Normen einer gegebenen Gesellschaft entspricht, setzt unweigerlich einen Bruch mit der bestehenden Ordnung dieser Gesellschaft voraus, gleichwohl birgt dieser Akt der Rebellion den Wunsch, erneut Teil dieses Systems zu werden, allerdings unter den hiermit eingeforderten Bedingungen. Der Entwurf neuer Verhaltensweisen, die in einem x-beliebigen Sozialsystem sich als normbrechend erweisen, heißt dessen gültigem Funktionieren den Kampf zu erklären. Ein Akt, der sowohl dem Betroffenen als auch seinen Mitmenschen nicht nur die Rechtfertigung des individuellen Vorhabens abverlangt, sondern auch den Nachweis über dessen Gewinn für das Sozialgefüge als Ganzes. Vor dieser Folie betrachtet, kommt der Art und Weise, in der das perspektiverzeugende Medium eines sogenannten autobiographischen Textes modelliert wurde, eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zu. Faktoren wie die Intention des Autors, die mehr oder minder anvisierte Zielgruppe, die überzeugende Schilderung des Werdegangs, die gut fundierte und glaubwürdige Darstellung gesellschaftswidriger Umstände, in denen sich der Betroffene gefangen glaubt, sowie die Motivation seines Handelns sind konstitutive Bestandteile dieses nicht selten rebellischen Aktes. „In einer Biographie geht es nicht“, so Benigna Gerisch in „Die Gestalt meiner Sehnsucht ist – weiblich“, „um objektive Fakten [...]. Jene ist vielmehr immer eine subjektive Narration, die intrapsychisch verwandelte Niederschrift der eigenen Lebens- und Leidensgeschichte.“ (Gerisch 2000, 71). Derjenige, der aufgrund unerträglicher Unterdrückungsmechanismen mit der ihm von der Gesellschaft zugeteilten Rolle nicht konform geht, schreibt sich in die Rolle des Ausgestoßenen, des Marginalisierten, des Nonkonformisten. Hierin spiegelt sich ein Interessenkonflikt wider, ein Konflikt, der häufig in die Dichotomie Minderheit vs. Mehrheit ausufert. Er etabliert eine binäre Opposition von Inklusion/Exklusion. Autobiographisches bzw. konfessionelles Schreiben trägt bezüglich der Parteilichkeit des Autors bei der Beschreibung des eigenen Werdegangs von Natur aus den Keim der Fiktion

⁹⁵ Shaw, Bernard, *Saint Joan* (Great Britain, 1979), 137-38. Das hier von Plath so vehement geäußerte Bedürfnis nach Freiheit hört sich so an, als speiste es sich von Johannes Plädoyer in Shaws Theaterstück.

in sich. Dies trägt oft zur Entstehung einer Verbindung zwischen konfessionellem und autobiographischem Schreiben bei. Der sogenannte autobiographische Text steht dann, wie die ältere Rezeption der *Confessionals* aufzeigt, in engster Verbindung mit seinem empirischen Autor. Eine Schlussfolgerung, die dem literarischen Text, wenn diese Schreibart nicht als literarische Konvention behandelt wird, seinen berechtigten Anspruch auf Autonomie raubt. In Fall der *Confessionals* ist dies die gängigste Art der Entliterarisierung. „Texte sind zunächst immer“, so Gerisch, „gänzlich eigenständige Produkte, die durch sich selbst sprechen, und, selbst wenn sie stark autobiographische Züge tragen, nie identisch mit der Persönlichkeit des Autors.“ (In: Keller, 2000, 71).

Hegels Reflexion über Form, Inhalt und Wahrheit in der Kunst, kreist im übertragenen Sinne die Bedeutung ein, die dem perspektiverzeugenden Medium in dieser Arbeit zukommt. Denn das, was das Medium in seiner spezifischen Ausformung im Gedicht manifestiert, nimmt Gestalt sowohl durch seine Vertextung als auch durch sein kognitives Erfassungsvermögen an. Im Medium offenbart sich soviel, wie es Form und Inhalt nach zu zeigen vermag. In Hegels Worten:

Wenn wir nun aber der Kunst einerseits diese hohe Stellung geben, so ist andererseits ebenso sehr daran zu erinnern, daß die Kunst dennoch weder dem Inhalte noch der Form nach die höchste und absolute Weise sei, dem Geiste seine wahrhaften Interessen zum Bewußtsein zu bringen. Denn eben ihrer Form wegen ist die Kunst auch auf einen bestimmten Inhalt beschränkt. Nur ein gewisser Kreis und Stufe der Wahrheit ist fähig, im Elemente des Kunstwerks dargestellt zu werden. (Hegel *Vorlesungen über die Ästhetik* I, 1996 18)

Mike Hepworth und Bryan S. Turner, zwei Autoren, die sich mit dem Ritual der Beichte befasst haben, kommen zu der Schlussfolgerung, dass „[...C]onfessions are constructed and not discovered, [...] as the confessant selects, whether consciously or unconsciously, from an array of facts, perceptions and emotions, the significant ones“ (zit. nach Lori Jean Williams, 1995, 28). Das Ritual der Beichte untersteht festen Regeln, denen sich der Beichtende zu unterwerfen hat, will er von seinen Sünden Erlösung erfahren. Das Sakrament der Beichte bedarf zweier Teilnehmer: des Beichtenden sowie eines mit ekklesiastischer Vergebungsautorität ausgestatteten Zuhörers, der im Namen des Glaubens auf den Sünder seine Macht ausübt. In der säkularen Gesellschaft sind Zugeständnis und Bestrafung die gängigste Art, um das straffällig gewordene Individuum in die Gemeinschaft erneut einzugliedern und ihn so in die „Normalität“ (Re-Sozialierung) zurückzuführen. Indem sie danach streben, die moralische Ordnung sowie das legale System der Gesellschaft zu legitimieren, erweisen beide Formen moralische Konsequenzen (Lori Jean Williams, 1995, 28).

Vor dieser Folie erwächst die Frage, ob Annahmen und Spekulationen, die die Biographie eines empirischen Autors betreffen, sich als sinnvoll und/oder notwendig erweisen, um seine literarische Produktion zu verstehen. Denn auch das sogenannte autobiographische Gedicht ist nicht frei von Manipulation. Die im Werk eines Autors vorgeblich authentische Autobiographie ist einem peniblen Prozess der Formung unterworfen, der von bewussten und unbewussten Motiven, Selektion und Absicht gesteuert wird. Diese Art der Rekonstruktion ist ein Kunstgriff, welcher mit all den zur Konstruktion - in diesem Fall von Literatur - stehenden Mitteln der Sprache verwirklicht wird. Dass das „[...] Kunstwerk als Ausdruck bewusster und unbewusster psychischer Aktivitäten und Prozesse [fungieren kann], die auf eine spezifische, sehr komplexe Form des Lebensentwurfes, der

Konfliktverarbeitung und der Identitätsbildung verweisen.“ (Gerisch 2000, 71), entschuldigt nicht das Versäumnis einer kritischen Auseinandersetzung mit der Transformation der Kunst in ihrer Eigenschaft als artifizielles Konstrukt zugrunde liegt. Die *Confessionals* schlüpfen häufig, um ihre Intention, dem Text Authentizität zu verleihen und beim Leser die Illusion zu erwecken, er sei direkter Zeuge vom Privaten, ja sogar vom Intimen, in Rollen, Rollen, die sie so überzeugend verkörperten, dass der Leser beinahe vom selbst lernte, wie er sich bei der Lektüre solcher Texte zu verhalten habe. Man sah sich paradoxerweise ohne Zwang gezwungen. Eine Strategie, die sich in diesem Fall in doppelter Hinsicht entfaltete, denn zum einen befriedigte sie (psychologisch gesehen) den Voyeurismus der Leserschaft bzw. diente als dessen Anreiz, zum anderen erhöhte sie (aus wirtschaftlicher Sicht) die Auflagen - ein geschickter (Marketing)zug? Ein bedeutsamer Schritt, der, allgemein betrachtet, programmatisch danach trachtet, ein inniges Vertrauensverhältnis zwischen Autor und Leser zu entwickeln, wie folgender Kommentar Lowells belegt:

There's a good deal of tinkering with fact. You leave out a lot, and emphasize this and not that. Your actual experience is a complete flux. I've invented facts and changed things, and the whole balance of the poem was something invented. So there's a lot of artistry, I hope, in the poems. Yet there's this thing: if a poem is autobiographical - and this is true of any kind of autobiographical writing and historical writing - you want the reader to say, this is true. [...] And so there was always that standard of truth which you wouldn't ordinarily have in poetry - the reader was to believe he was getting the *real* Robert Lowell. (Seidel 1961, 17; Kursives JS)

Denn, um es klarer zu sagen, diesmal mit Jaegle: „[...]K]eine Autobiographie, erst recht kein autobiographischer Gedicht-Text, ist - auch wenn das nachweislich intendiert sein sollte - bloße Nachschrift des Lebens, sondern immer auch dessen Umschrift.“ (Jaegle 1995a, 92).

Die Autobiographie, das Tagebuch und der Brief gelten im Hinblick auf die Gestaltung von Mittelbarkeit als Sonderfälle der Literatur⁹⁶. Hier könnte man nur zögerlich von „Unmittelbarkeit“ sprechen. Denn die Hauptaufgabe dieses Genres ist es einerseits, die erste Person Singular in ihrer Eigenschaft als empirisch ausführende Instanz des Schreibens zum Garant des sprachlichen Niederschlags auszugeben. Denn sowohl bei der Gestaltung eines (für den persönlichen Gebrauch intendierten) Briefes als auch eines Tagebuchs⁹⁷ sollte der tatsächlich Schreibende, derjenige, der seine Meinung, seine Gefühle oder Erfahrungen niederschreibt, genau der Bürge des Geschriebenen sein. Insofern ist hier der Nachweis über eine Darbietungsinstanz, die als kunstvoll erschaffener Emissär, ja als Vermittler, zwischen dem Autor und dem Rezipienten in Erscheinung tritt, fragwürdiger als im Gedicht. Eine Tatsache, die aber andererseits die Gestaltung des Fiktiven in diesen Genres nicht ausschließt.

Folgender Fragenkatalog soll dazu dienen, die Validität der hier aufgestellten These zu überprüfen:

⁹⁶ Für die gegenteilige Argumentation siehe Müller 1979, 34-5.

⁹⁷ Hinsichtlich einer allgemeinen Einführung in die Problematisierung dieses Begriffes siehe Andreotti 1990, 134-5. Goethes *Das Leiden des jungen Werthers* verwendet, so Andreotti, „das Tagebuch als literarische Fiktion“ und stellt den Übergang „von der rein privaten Aufzeichnung zur (literarischen) Kunstgattung [...]“ dar (Andreotti 1990, 135).

Zählt das perspektiverzeugende Medium im Gedicht zu den ästhetisch formalen Kategorien, die das Reservoir der Kompositionsmittel der Lyrik bilden? Konstituiert sich dieses Medium von selbst? Ist der (aufmerksame) Leser imstande, das Erscheinungsbild und die Funktion dieses Mediums bei der Lektüre eines Gedichts wahrzunehmen? Seine Funktion festzulegen? Sie zu deuten? Bedarf er diesbezüglich einer Schulung? Mangelt es ihm hierbei an Erfahrung? Oder andererseits: trägt hierbei die biographisch bezogene Interpretationsmethode zur Aufklärung/Verwirrung bei? Bildet die Vielfalt der Erscheinungsformen von Mittelbarkeit im Gedicht ein Spektrum, das Kriterien zu einer Klassifizierung bietet? Die Antworten auf diese Fragen sollten sich, so das hier angestrebte Ziel, im Laufe der Arbeit ergeben.

Ästhetische Distanz: die sprachliche Gemachtheit des Gedichts

In seiner *Critique of Aesthetic Judgment* (1790) bezeichnete Immanuel Kant das Erleben eines formvollendeten Gegenstandes als einen Akt der Kontemplation, welcher sich unabhängig von persönlichen Interessen und Wünschen sowie frei von jeglicher Referenz zur Wirklichkeit, moralischer Wirkung und Nutzen vollziehe. In dem Bemühen, ästhetische Erlebnisse von anderen Erlebnisformen zu unterscheiden, haben sich insbesondere Kunstphilosophen mit den Kategorien des Unpersönlichen und des Unbeteiligten auseinandergesetzt.

Mit obigen Unterscheidungen vor Augen, die aus Abrams *A Glossary of Literary Terms* vom Verfasser übersetzt und übernommen (Abrams 1993, 46) wurden, widmen wir uns nun der Kategorie der ästhetischen Distanz. Sie wird von der Literaturkritik bei der Interpretation von Texten als ein analytisches Hilfsmittel eingesetzt, welches Auskunft erteilen soll, über die Art und Weise, in der Autoren sich vom eigenen Erleben distanzieren und den Stoff kunstvoll umformen. Dieser Sachverhalt spricht gegen eine voreilige oft wenig reflektierte Annahme der Gleichsetzung von Autor und Gedicht-Ich bzw. Figur. „Nach Schillers *Rezension der bürgerlichen Gedichte* (1791) ist kunstvolle Gestaltung einer Seelenlage (Leidenschaft usw.) erst dann möglich, wenn der Dichter diese innerlich selbst überwunden hat, um den unmittelbaren Ausdruck seiner Empfindung mit den Mitteln der Kunst zu erhöhen und idealisieren“ (zit. nach Gero von Wilpert 198). Zusammenfassend bezeichnet Ästhetische Distanz den wie auch immer gearteten Grad an transformativer Gestaltung, den ein Kunstwerk durchläuft, um sich von der empirischen Realität abzusetzen. Wäre ein Lyriker in seinem Werk lückenlos autobiographisch involviert, wäre das Ergebnis seiner Tätigkeit ein unter Umständen künstlerisch wertvoller Bericht seines persönlichen Lebens, aber mit Sicherheit keine Lyrik. Hugo Friedrich in *Die Struktur der modernen Lyrik* äußerte hierzu, der Dichter „ist an seinem Gebilde nicht als private Person beteiligt, sondern als dichtende Intelligenz, als Operateur der Sprache, als Künstler, der die Verwandlungsakte seiner gebieterischen Phantasie oder seiner irrealen Sehweise an einem beliebigen, in sich bedeutungsarmen Stoff erprobt“ (Friedrich 1970, 17). In seinem Artikel über Anne Sexton „Mysticism and Suicide“ schrieb William Shurr: „In art [...], even the most abstract art, there is selectivity and conscious pattern. Art and life experience are not identical“ (Shurr in: George 1988, 189). Übersähen wir dieses bedeutende Kompositionsprinzip bei der Abfassung von Gedichten, beraubten wir den Lyriker seiner Intelligenz und erschwerten wir uns den Weg, sachliche Kriterien zu erarbeiten, die auf objektiv-zuverlässiger Basis Erschließung und Qualität des Textes nachzugehen helfen. „Jedes künstlerische Werk setzt“, wie Müller es treffend formulierte, „eine kritische Intelligenz voraus, deren urheberische Kraft sich im Kompositorischen äußert“ (Müller 1979, 39).

John Thompson, der Lowells Gedichtband *Lifes Studies* für *Kenyon Review* rezensierte, äußerte sich hinsichtlich des hier angesprochenen Abstands zwischen Autor und Gedicht-Ich wie folgt:

Robert Lowell's new poems show that this distance between persona and poem is not, after all, important to art, but has been a reflection of the way our culture conceived character. The conception seems to be dwindling now to a mere propriety. And for these poems, the question of propriety no longer exists. They have made a conquest; what they have won is a major expansion of the territory of poetry. (Zit. nach Hamilton 1983, 271)

Dem obigen Zitat kann nicht zur Gänze zugestimmt werden. Denn wenn einerseits wahr ist, dass die Darbietungsformen des Ich in den Gedichten Lowells eine bis dahin nicht dagewesene Erweiterung des Spektrums der Gefühle im lyrischen Repertoire darstellen, so stimmt es andererseits nicht, dass auf Grund kulturellen Wandels die entscheidende Differenz zwischen Autor und Gedichtich (*distance*) an Kraft und Bedeutung eingebüßt hätte. Hier wird *distance* zu restriktiv als „Schamgefühl“ im Sinne von *propriety: conformity to conventional standards of behaviour or morals, decency* verstanden. Ästhetische Distanz ist, wie man in der Literaturtheorie lesen kann, der Transformationsprozess, der dazu hilft, persönliche Erfahrungen literarisch umzuwandeln, d.h. etwas mehr als die obig simplifizierende Gleichung. Ein Text, welcher als Gedicht anerkannt werden soll, aber ohne ästhetische Modellierung, um mit Goethe zu sprechen, seinen Niederschlag findet, wird mit großer Wahrscheinlichkeit als Gedicht wenn überhaupt nur wenige Befürworter finden. In *The Freedom of the Poet* stellte Berryman fest: „The necessity for the artist of selection opens inevitably an abyss between his person and his persona. I only said that much poetry is ‘very closely about’ the person. The persona looks across at the person and then sets about its own work“ (Berryman, *The Freedom of the Poet* 1976, 321).

Mit Hilfe von Mythen, Archetypen, Legenden, Märchen, Parabeln, Träumen und Traumdeutungen bringen diese Dichter Brüche einer absoluten Wahrheit zum Ausdruck, die, oft den Anschein erweckt, sie käme aus den tieferen Ablagerungen ihrer individuellen Psyche. Je präziser sie ihre innersten Gefühle erforschen und niederschreiben, desto klarer stellt sich jedoch der Eindruck, sie nähern sich dem kollektiven Unterbewusstsein. Daher: je subjektiver die Sicht, aus welcher der Text gefasst ist, umso universeller und mithin umso objektiver die Aussage. Die vier hier zu behandelnden Autoren gehen in ihrem Werk einer Ausgrabung des Selbst nach, in der häufig Archaisches sichtbar wird. Dazu Berkenkotter in ihrer Dissertation *Sylvia Plath: Poet and Persona*:

The more personal the subject matter becomes the greater the aesthetic distance Plath creates between herself and her subject. This distance she achieves by using devices such as parody, caricature and hyperbole; she relies on myth, folktales; what ultimately evolves is a mode that is symbolic and at times archetypal. (Berkenkotter 1977, 26)

Das Ich im Gedicht, der Erzähler im Roman

Die Geschichte der Lyrik exemplifiziert, wie die Gattung (mit Ausnahme der Ballade) mit Vorliebe vorwiegend dazu neigt, den im Gedicht behandelten Stoff eher als Spiegelung eines im Inneren des Mediums stattfindenden Prozesses, das heißt *in actu* darzustellen, der Roman hingegen, ihn oft mit Hilfe zeitlicher Distanz förmlich zu erzählen. In der Lyrik wird oft das Dargestellte mittels eines Ich-Diskurses bzw. Darbietung präsentiert. Kein obligatorisches, wohl aber ein gattungseigentümliches Merkmal. Ein Gestaltungsprozess,

der sich bis in die Antike zurückverfolgen lässt und wovon Lyriker, dank eines sich im Laufe der Zeit reich an Beispielen gebildeten Depots, zweifelsohne profitieren. Die Ichhülle, aus deren Sicht der Gehalt eines Gedichts seine Entfaltung findet, lässt sich häufig, aufgrund der Gattungsvorliebe zur Komprimierung, nur anhand subtiler Mittel bewerkstelligen. Folgendes Zitat, das sich im Hinblick auf die sprachliche Gestaltung mit der Gegenüberstellung eines Ich-Erzählers im Roman und dem Ich im Gedicht befasst, zeigt zurecht, wie knapp die Selbstexposition eines Gedicht-Ichs sein kann, zum einen, macht, zum anderen deutlich, warum Mittel, Aufbau und Funktion dieses Konstrukts bis jetzt wenig Beachtung gefunden haben.

Das Ich des Gedichts wird dagegen [im Gegenteil zum Ich-Erzähler im Roman] häufig eher indirekt durch seine spezifische Bezugnahme auf den lyrischen Sachverhalt kenntlich, und der Diskurs, der für die Klärung des Adressaten und des situativen Kontexts aufgewendet wird, bildet oft nur einen geringen Anteil des Texts. (Müller-Zettelmann 2000, 79)

Genau diese dem Gedicht häufig anhaftende Knappheit führt zu der voreiligen Annahme über die diffuse Erscheinungsform der Mittelbarkeit im Gedicht, so dass man den großen Fundus an Formmitteln und Strategien, die sich in Laufe der Entwicklungsgeschichte der Gattung angesammelt haben, übersieht. In der Narrativik dagegen gilt die Art und Weise, wie es im Roman sowie in den ihm verwandten Formen nicht nur erzählt sondern präsentiert wird als hoch entwickelter Modus, dessen Raffinessen oft den Leser verblüffen und derer die Forschung sich längst mit einer hierfür exklusiv geprägten Fachterminologie angenommen hat. Diese Modi zum Unterscheidungskriterium beider Gattungen zu erklären, wäre jedoch, wie die Literaturwissenschaft seit geraumer Zeit sich zu demonstrieren anschickt, eine falsche Schlussfolgerung. In der Ballade sowie auch bisweilen in der Rollenlyrik zeigt sich exemplarisch, wie sich sowohl Erzähl- als auch Darstellungstechniken in ein und demselben Text gegenseitig ablösen, oder sich bis zur Unkenntlichkeit vermengen. Es gibt jedoch Determinanten, die ontologisch den Erzähler von jenem Darsteller absondern, dessen Konstruktionsweisen eben nicht im Erzählen, sondern im Darbieten liegen (*telling vs. showing*). Die Konsequenzen im Blick auf das bessere Verstehen des Textes sind nicht gering und sollten daher bei der Interpretation nicht außer Acht gelassen werden.

In welcher Weise der Stoff in der Literatur präsentiert wird ein beliebter Untersuchungsgegenstand der Literaturtheorie, der seit der Antike anhand des aristotelischen Redekriteriums, im 18. Jahrhundert anhand der dreifachen Einteilung der Dichtung in Lyrik, Drama und Epik und in letzter Zeit anhand von strukturalistischen und textlinguistischen Herangehensweisen behandelt wird hat sich zu einem äußerst komplexen Feld entwickelt. Darauf kann im Rahmen dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden. Doch sei hier auf einige der Folgen für die Lyrikinterpretation kurz hingewiesen. Die Durchformung des Stoffes, mit der der Autor beabsichtigt, das im Gedicht Dargestellte in einer bestimmten Ausprägung erscheinen zu lassen, muss, will man sich dem Text in seiner Komplexität systematisch nähern, ins Zentrum der theoretischen Diskussion gestellt werden. Somit würden ins Blickfeld der literaturwissenschaftlichen Reflexion Gebiete rücken, die die interpretatorische Praxis von Lyrik ohne Zweifel befruchten.

Die kunstvolle wie findige Art und Weise, in der Perspektive und Wirklichkeit im Roman modelliert werden, macht den Erzähler zu einer unumgänglichen Kategorie sowohl auf dem Gebiet der Erzähltheorie als auch der interpretatorischen Praxis des Romans. Er lässt

sich nicht nur durch seine Idiosynkrasie, sondern auch oft durch seine Leibhaftigkeit (Körperlichkeit) identifizieren; in dieser Hinsicht ist er dem nicht selten sehr gespenstisch erscheinenden perspektiverzeugenden Medium in der Lyrik in gewisser Weise ein Stück voraus. Denn von dessen Beschaffenheit spüren wir häufig, wenn überhaupt, nur einen Hauch seiner Präsenz, und dies in vielen Fällen nicht einmal bewusst.

Die Produktion von Lyrik ist gegenüber den anderen Gattungen schon wegen ihrer prononcierten Tendenz, sich mit Vorliebe der Kürze zu bedienen auf subtilere Kompositionsmittel angewiesen. In dieser Hinsicht bilden insbesondere die Ballade als auch längere Gedichte eine Ausnahme; denn sie lassen die Möglichkeit zu, dass das perspektiverzeugende Medium als vollends charakterisierte Figur in Erscheinung tritt. Im Fall der *Confessionals* liefert etwa Plaths *Three Women: A Poem for three Voices* (SPCP 1982, 176-87) ein gutes Beispiel hierfür. In der Regel aber bleibt diese Kategorie nicht nur im Gedicht selbst, sondern auch in der interpretatorischen Praxis diffus. Eine Tatsache, die dem ungeschulten Auge erschwert, sie zu erkennen.

Die Figur des Erzählers im Roman erfährt vor allem seit der Moderne eine tief greifende Metamorphose. Eine Metamorphose, die kraft des gesellschaftlichen Wandels entlang der Geschichte stetig in Bewegung ist. Um die Wende zum 20. Jahrhundert werden ein Zuwachs und eine Verfeinerung des Instrumentariums im Blick auf die Erfassung, Dekodierung und Darstellung von Wirklichkeit in der Erzählkunst konstatiert. Romane wie Édouard Dujardins *Les lauriels sont coupés* (1888), Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl* (1900), James Joyces *Ulysses* (1918-1922), und Virginia Woolfs *Mrs. Dalloway* (1925) markieren diese Wende. So werden sowohl die herrschenden Umstände des gesellschaftlichen Systems als auch das Ich zunehmend zum Objekt der Spekulation.

Auch die Lyrik macht sich die Techniken, die der Roman bei der Erfassung von Wirklichkeit anhand der Figurengestaltung zu seinem festen Kompositionsarsenal etabliert hat, zunutze. Deswegen finden wir im Gedicht Perspektiven- und Tempora-Wechsel, erlebte und erzählte Rede, auktoriale Haltungen, personalisierte Darbietungen, dramatische Züge, „stream of consciousness“, den inneren Monolog sowie autonome Rollenfiguren. Die Gestaltung von Mittelbarkeit in der Lyrik verfügt, wie die Analyse von Gedichten in dieser Arbeit zeigen wird, über eine breite Palette von Kompositionselementen und Prinzipien, welche, geschickt eingesetzt, das Gedicht, zusammen mit den traditionell anerkannten Mitteln wie etwa Rhythmus, fakultativ Reim, Metrik und Strophenaufbau, in ein Kunstobjekt verwandeln.

Romane wie Robert Louis Stevensons *Dr. Jekyll and Mr. Hide* (1886) und Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1891) dienen hier, wenn auch nur in indirekter Weise, als Vorbereiter der näheren Erforschung eines so weiten Feldes, wie es die Psyche ist. Plath befasste sich während ihrer akademischen Bildung (Master of Arts) mit dem Motiv des Doppelgängers in Dostojewskis Werk. Werke wie Jack Kerouacs *On the Road* (1957), und J. D. Salingers Roman *The Catcher in the Rye* (1951) verfeinerten mit ihrem scheinbar unvermittelten Einblick in die Krisen des Bewusstseins erzähltechnisch den bereits von Dujardin, Joyce, und Woolf bewirkten Modus. Der Versuch zeitgenössischer postmoderner Autoren, die veränderten geistigen und politischen Gegebenheiten der Zeit in einer dem Wandel der Gesellschaft angemessenen Art und Weise literarisch wiederzugeben, charakterisiert im starken Maße die Literatur des 20. Jahrhunderts. Neuere Erkenntnisse aus den Gebieten der Natur- und Geisteswissenschaften, der durch technologischen Fortschritt bedingte

Stress, die stets drohende ökologische Katastrophe (Dezimierung bis zur kompletten Auslöschung einiger Tier- und Pflanzenarten, Klimawandel u. Ä), der Versuch, eine gerechtere Gesellschaftsordnung zu konzipieren (Chancengleichheit durch Entpatriarchalisierung), der wachsende Widerstand gegen Kriege, all diese Konflikte und Veränderungen einer im Wandel begriffenen Welt werden immer wieder mittels neuer Darstellungstechniken in den literarischen Schreibprozess eingebunden. So entscheiden sich mehr und mehr Autoren, um eben diese sich in Turbulenzen befindende Welt angemessen zu beschreiben, für komplexere Erzähl-, und Figurenkonstruktionen, die diesen eben nicht mehr in sich stimmigen Makrokosmos zum dissonanten Mikrokosmos umwandeln.

Vergleicht man Gedichte und Romane unter dem Aspekt der Ich- und Wirklichkeitsgestaltung miteinander, so werden jene Vorteile sichtbar, die der Roman, allein schon auf Grund seiner Länge, gegenüber dem Gedicht hat, wodurch sich die physische und psychische Charakterisierung von Figuren beinahe von selbst erleichtert. Die Gestaltung des perspektiverzeugenden Mediums im Gedicht speist sich hingegen aus subtilen Andeutungen, knappen Merkmalen und ausgesuchten Attributen, die mit Hilfe zielbewusster Strategien zu einem Fokus gehortet werden und mithin ein Bewusstsein mit dem dazugehörigen Wertsystem erzeugen. Der trainierte Leser entwickelt im Laufe seiner Leseerfahrung ein Gespür dafür.

Salingers Werk hat insbesondere wegen des psychologischen Einblicks in die Seele eines jungen Menschen, der an der pervertierten Welt verlogener Erwachsener zerbricht, die Darstellungsformen von Ich und Wirklichkeit in der Prosa bereichert. Plath kannte Salingers Werk, und Affinitäten zwischen *The Catcher in the Rye* und *The Bell Jar* sind bereits von der Plath-Forschung angesprochen worden⁹⁸. Die seelisch belasteten Figuren der *confessional poems*, wie Berrymans Henry oder Plaths Esther Greenwood, vertiefen den forschenden Blick in die Psyche, der Holden Caulfield, aber auch die Sprechinstanz im Ginsbergs Gedicht *Howl* charakterisiert. Darüber hinaus erfuhr die Psychoanalyse in den 50er Jahren in Amerika sowohl theoretisch wie auch in der klinischen Praxis einen Boom, der dieser Disziplin zur breiten Popularität verhalf. Der Psychoanalytikerbesuch sowie Standardwerke von Freud und Jung waren wegen ihrer Popularität Bestandteil des sozialen Lebens. Deshalb ist der von den *Confessionals* unternommene Schritt in Anbetracht sozialpolitischer Umstände eine nahezu logische Konsequenz. Das durch Krieg und politische Bevormundung des Bürgers zerstörte Weltbild und der von Menschen erspürte Verlust an Souveränität schlagen sich sodann in der darauf folgenden Kunst als Unsicherheit und Standortlosigkeit nieder. Gedichte des 20. Jahrhunderts erscheinen zunehmend als Grotteske, Paradoxe, Absurdum, Verfremdung, Chiffre, Collage und Montage. Bereits das moderne Gedicht, wie es treffend Mal zusammengefasst wurde: „sagt“ nichts mehr „aus“, sondern evoziert, und darüber hinaus provoziert. Es versucht die Entgrenzung des Unterbewusstseins aufzuzeichnen. In seiner *Theorie des Erzählens* bemerkte Stanzel bezüglich der durch Romanciers unternommenen Anstrengungen, der komplexen Lage unserer heutigen Welt gerecht zu werden:

Die neue Forschungslage ist dementsprechend auch durch die Offenheit des Problemhorizontes gekennzeichnet: Fast jede Einzelfrage der Erzähltheorie erscheint in irgendeinem Zusammenhang mit umfassenden Fragen der geistigen Situation unserer Kultur. So stellt sich die Frage, ob Literatur, im besonderen Werke der Erzählkunst, überhaupt einem systematisch-theoretischen Zugriff verfügbar sind, nicht mehr als rein

⁹⁸ Vergleiche hierzu u. a. Jacqueline Rose, *The Haunting of Sylvia Plath* (London: Virago Press, 1991), 188.

literaturwissenschaftliches Problem, sondern als ein Teilproblem umfassenderer Bemühungen, die geistigen und sozialen Gegebenheiten unserer Kultur zu begreifen. (Stanzel 1979, 12)

Das Gedicht ist im Sinne des obigen Zitats kein außergesellschaftliches Phänomen. Das perspektiverzeugende Medium in der Lyrik ist streng terminologisch gesehen nicht der Erzähler der Narrativik, auch nicht die Maske, oder die Rollenfigur der dramatischen Gattung, und desto weniger ist es das Ich des Brief- oder Tagebuchschreibers. Denn jedes dieser literarischen Gebilde gestaltet seine Figuren nach den ihnen eigenen Bedürfnissen. Ähnlichkeiten in der Verwendung der Formmittel bei der Gestaltung und Darbietung erfahrener Wirklichkeit begegnen uns jedoch in allen Gattungen. Der Lyriktheorie fehlen klar differenzierte Kriterien, die dazu verhelfen, die relevanten Unterschiede dieses Phänomens zu erfassen und nachzuweisen. Da nicht alle Gedichte einen narrativen Charakter haben, ist für die Lyrik der Terminus „Erzähler“ samt seiner Begrifflichkeit nicht immer zutreffend. Die Grenze zwischen nicht narrativen und narrativen Texten lässt sich jedoch nicht immer mit aller Eindeutigkeit festmachen. Vor allem nicht, wenn das Gedicht die Gestalt der Ballade annimmt oder sich ihrer Erscheinungsform nähert, man denke etwa an die spanische Romanze und an das Volkslied. In ihr verschränken sich bekanntlich auf knappstem Raum Erzählung, Dialog, und klangliche Elemente (Reim) in einer dem Genre eigenen Stropheneinteilung. So tauchen häufig in der Lyrik Elemente des narrativen Diskurses auf; umgekehrt spricht man vom Lyrismus im Roman. Dramatische Züge sind in allen drei großen Gattungen vorhanden. Diese Fluktuation ist, im Rahmen der stets im Wandel befindlichen literaturwissenschaftlichen Methoden und angesichts steter Revision literaturwissenschaftlicher Generalia, konstant. In Abrams *A Glossary of Literary Terms* zum Beispiel wird der Terminus *lyric* benutzt, um sowohl die Gattung (das Genre) des in Versmaß geschriebenen Texts (*lyric a short poem*) als auch die unterschiedlichen Gruppierungen von Versformen: Ode, Elegie, Aubade, Sonett, Ballade, dramatic monologue, Hymne etc. zu bezeichnen (Abrams 1993, 109).

Problematisch sind vor diesem Hintergrund insbesondere jene Gedichte, wie man sie bei den *Confessionals* antrifft, welche sich mit seelischen Konflikten, Tabus oder mit gesellschaftlichem Verboten in einer personal-privaten Form in der ersten Person des Singulars befassen. Ihre psychoanalytischähnliche Herangehensweise liefert uns einen wie immer angenommenen Nachweis, den Autor als Urheber der in seinem Werk dargebotenen poetische Wirklichkeit haftbar zu machen.

Nicht das Thema macht aber bekanntermaßen das Gedicht zum Gelungenen, sondern die Gestaltung des Themas, die sich durch eine gezielte und effiziente Nutzung der ihr zur Verfügung stehenden Kompositionsmittel bewährt.

Der Gewinn dieser Verfahrensweise im Kontext herkömmlicher Methoden

Diese Studie erhofft sich, folgendes zu leisten: 1) die sprachlich-formale Beschaffenheit des perspektiverzeugenden Mediums zu erkunden und zu bestimmen sowie 2) Auskunft über seine inhaltlich-thematische Wesensart zu erteilen, 3) seine Funktion sowohl a) binnentextuell als auch b) im intersubjektiven Kommunikationsprozess (Leser/Gedicht) zu veranschaulichen und abschließend 4) in der Summe all dieser Punkte einen noch nicht erforschten Bereich für die interpretatorische Praxis zu erschließen, um Defizite (in der Texterschließung) zu kompensieren.

Darüber hinaus soll sie dazu verhelfen, 5) die von der Lyriktheorie bereits angestrebte Differenzierung zwischen Lyriker und Gedicht-Ich stärker hervorzuheben - dank der Zerlegung des im Text vorhandenen Mediums in seine Bestandteile sowie der Eruierung der Strategien die zur Verknüpfung dieser Elemente beitragen. Diese Herangehensweise erleichtert den Zugang zu Gedichten im allgemeinen aber insbesondere zu jenen, welche aufgrund ihres (scheinbaren) Mangels an Kohärenz dem Leser nicht selten verschlossen bleiben, wie u.a. die hermetische Dichtung (etwa Stefan George, W. B. Yeats).

Es besteht hier nicht die Absicht, Gedichte (im herkömmlichen Sinne) zu interpretieren, sondern ein System mit der dazu gehörenden Begrifflichkeit einzuführen, welches das perspektiverzeugende Medium als Produkt der Gestaltung von Mittelbarkeit zum Gegenstand der Untersuchung erhebt und dadurch neue interpretatorische Perspektiven aufzeigt.

Im Großen und Ganzen bilden die Gedichte der *Confessionals* drei Hauptbereiche:

1. Gedichte, die eine Figur aufweisen, die oft im Titel bzw. im Laufe des Textes näherbestimmt bzw. namentlich ausgewiesen wird, die sowohl äußerlich als auch innerlich vollends charakterisiert ist, z. B. Plaths „Lady Lazarus“: eine 30jährige, rothaarige, rachsüchtige Frau, die sich des Pronomens Ich unverhohlen bedient, oder Berrymans Henry.
2. Gedichte, die sich entweder eines „Ich“ bzw. eines „Wir“ bedienen. Konstrukte, die aber vornehmlich anhand eines schwer zu ermittelnden Wertsystems charakterisiert werden und nur soviel Gestalt annehmen, wie das Wirkungsziel des Stoffes benötigt. In solchen Texten ist die gering gehaltene geistige und/oder psychische Materialisation des Mediums ein wichtiger Teil der zur Konstruktion verwendeten Strategie.
3. Gedichte die sich eines dissoziierten Ich im Gegensatz zu einem einheitlichen Ich - im Sinne des herkömmlichen Verständnisses von Persönlichkeit/Homogenität -, bzw. eines „voice over“ bedienen. Diese Texte präsentieren den Stoff weder mit Hilfe eines leiblich erkennbaren Mediums, d.h. figural, noch mittels von Personalien, die es ausweisen, sondern nur als Offstimme z. B. Schilderungen innerer Vorgänge oder objektive Naturdeskriptionen. Dieser Bereich bedient sich häufig des Reflektor-Modus (Stanzel). Diese drei Größen haben eins gemeinsam: ein Bewusstsein als Träger des Wortflusses und Fokus der im Text erzeugten Welt- und Wirklichkeitsversion.

Die Heranziehung der *Confessional Poetry* als Illustration des hier vorgelegten Modells beabsichtigt keine exhaustive Interpretation der hier zu analysierenden Texte; sie konzentriert sich auf die Ergründung von Formmitteln, Strategien und Techniken und deren Relationen zu einander, um anschließend den Text ganzheitlich zu betrachten. Die Prägung und Definition eines neuen Begriffs (perspektiverzeugenden Mediums), dessen Ziel es ist, die Mittelbarkeit als literaturwissenschaftliche Kategorie in den terminologischen Apparat zu implementieren, eine Kategorie, die insbesondere zur Eruierung der Formvollendung lyrischer Texte verhilft, eröffnet sowohl der Theorie als auch der interpretatorischen Praxis ein breites Feld, dessen terminologische Aktualisierung unabdingbar ist, will man den rapiden gesellschaftlichen, kulturellen und ästhetisch-literarischen Wandel dem Mensch (Autoren), Gesellschaft (Sozialsysteme) und Sprache (literarische Texte) unterliegen, gerecht werden.

Zusammenfassend hat dieses Kapitel den Versuch unternommen, anhand einer Auswahl die Bezeichnungen, die sich um das Phänomen der Darstellung des Stoffes in der Literatur

über Jahrhunderte entwickelten und welche auch die (ständige) Modellierung des Gedichts beeinflussten, aufzuzeichnen, um ihre Bedeutung zu unterstreichen.

KAPITEL 3 THEORETISCHER TEIL:

Terminologie/ Methode

It is these rules of formation, which were never formulated in their own right, but are to be found only in widely differing theories, concepts, and objects of study, that I have tried to reveal, by isolating, as their locus, a level that I have called, somewhat arbitrarily perhaps, archaeological⁹⁹.

Die eigentlich lyrische *Einheit* aber gibt nicht der Anlaß und dessen Realität, sondern die subjektive innere Bewegung und Auffassungsweise. Denn die einzelne Stimmung oder allgemeine Betrachtung, zu welcher die Gelegenheit poetisch erregt, bildet den Mittelpunkt, von dem aus nicht nur die Färbung des Ganzen, sondern auch der Umkreis, der besonderen Seiten, die sich entfalten können, die Art der Ausführung und Verknüpfung und somit der Halt und Zusammenhang des Gedichts als Kunstwerkes bestimmt wird. (Hegel 1996, 426-7)

Hinter der seit geraumer Zeit in der Lyrikforschung allgemein akzeptierten Erkenntnis, der Autor eines Gedichts sei, in welchem Grad und anhand welcher Spezifika auch immer, in seinem poetischen Text gegenwärtig, verbirgt sich zweifelsohne kein Sophismus¹⁰⁰. Was für ein Produktionsverfahren dieses Relationsgeflecht zwischen Erzeuger und literarischem Produkt hervorbringt und wodurch sich Verfahren und Geflecht auszeichnen, ist seit eh und jeh in unterschiedlicher Ausführlichkeit Gegenstand der Literaturtheorie, insbesondere der Textdeutung. Bei der Sichtung dieses weiten Feldes ist bedauerlicherweise ein erheblicher Mangel an methodischer Präzision zu verzeichnen. Um diese Zusammenhänge sowohl angemessen als auch systematisch zu untersuchen, muss das Gedicht Fragestellungen - derer sich diese Untersuchung annimmt - unterworfen werden, die eine wie auch immer in welcher Ausprägung simplifizierenden Gleichsetzung empirischer Autor/Gedicht-Ich von vornherein mit Argwohn betrachten. Denn in machen Fällen bewegen sich Gedichtinterpretationen im Hinblick auf die Integration biographischer Daten ins lyrische Gebilde am Rande der Annahme, der Mutmaßung, des Absurden. Der im poetischen Kunstwerk oft, doch nicht immer, enthaltene biographische Gehalt lässt sich,

⁹⁹ Michel Foucault, *The Order of Things. An Archeology of the Human Sciences* (New York: Routledge Classics, 2002), Foreword to the English Edition, xii.

¹⁰⁰ Da es zu diesem Sachverhalt in der interpretatorischen Praxis von Gedichten zahlreiche Beiträge gibt, möge hier ein einzelnes Zitat, allerdings neueren Datums, die Richtigkeit dieser Erkenntnis untermauern. „Selbstverständlich spiegeln George Herberts Gedichte dessen tiefe Religiosität oder Wordsworths Oden dessen spirituelle Naturverbundenheit wider, und es wäre unangebrachter Purismus, würde man die Parallelen zwischen der pessimistisch-melancholischen Stimme aus „Dover Beach“ [...] und den existentiellen Ängsten Matthew Arnolds oder zwischen den schockierenden Obduktionsbeschreibungen des Sprechers in „Kleiner Aster“ [...] und Gottfried Benns Arztstätigkeit verleugnen wollen“ (Müller-Zettelmann, 2000, 26). Einen schnellen Überblick aus theoretischer Sicht über die Entfaltung der Problematisierung dieses Sachverhalts bietet Walter Bernhart „Überlegungen zur Lyriktheorie aus erzähltheoretischer Sicht“, in: Herbert Foltinek, Wolfgang Riehle, Waldemar Zacharasiewicz (eds.), *Tales and „their telling difference“*. *Zur Theorie und Geschichte der Narrativik. Festschrift zum 70. Geburtstag von Franz K. Stanzel*, (Heidelberg 1993), insbes. Fn. 9, die folgende fünf Begriffe nennt: Erzählfunktion (K. Hamburger), die „schöpferische Instanz im Dichter“ nach G. Benn (Spinner), „inferred author“ (Genette), „implied author“ (Booth), „Textfunktion“ und „lyrische Funktion“ (Bernhart), „sujet de l'énonciation“ (Stierle), 367.

wie allgemein bekannt, nicht anhand der Gegenüberstellung von Leben und Werk eines Autors nach dem Prinzip der Verifizierung von Angaben aus Tagebüchern, Briefen u. Ä. allein klären. Vor allem wenn ein sorgfältiges Aufstöbern in der Biographie des Autors ein detektivisches Ausmaß annimmt und unter dem Deckmantel der interdisziplinären Arbeit sich dadurch von der Aufgabe der Textdeutung, also von der Hauptaufgabe der literarischen Interpretation, *nolens volens* entfernt.

Demzufolge befasst sich dieses Kapitel mit dem Phänomen, das literarisch den darin repräsentierten Auffassungen von Ich/Figur(en) und Wirklichkeit Erscheinungsform gibt. Genauer: Schwerpunkt dieser Untersuchung ist ein dem poetischen Kunstwerk innewohnender Fokus, aus dem der Text seine ihm eigene Ich- und Weltversion hervorbringt. Um dies zu erreichen, enthüllt sich hier die gewiss nur fiktiv realisierbare Teilung eines Gedichts in zwei Bereiche als eine unumgängliche Voraussetzung¹⁰¹. Der eine umfasst den Akt des literarischen Schreibens. Hier sind jene Komponenten anzusiedeln, die das sogenannte vorliterarische Material ausmachen, wie etwa der Anlaß des Dichtens, die dem Gedicht fakultativ zuzufügenden biographischen Angaben sowie der autorseitige Umgang mit dem Konstruktionsarsenal der Lyrik. Das fertige Produkt, wie es sich letztendlich dem Leser auf dem Blatt manifestiert, gehört ontologisch in den zweiten Bereich und ist somit, was die Konstruktion des Text-Ichs bzw. Text-Figur angeht, strikt vom empirischen Leben des Autors zu entkoppeln. Denn das gelungene Werk verdankt seinen Erfolg/Mißerfolg der Qualität seiner Konstruktion und nicht, um es pointiert zu sagen, der (fakultativen) Integration biographischer Daten. Eine Homogenisierung von empirischer Person, implizitem Autor und Text-Ich führt oft, wie ein flüchtiger Blick in den Fundus von Lyrikinterpretationen aus verschiedenen Epochen, Bewegungen und Sprachräumen belegt, zu zweifelhaften bis verzerrenden Ergebnissen. Von der Einhaltung dieses Gebots hängt größtenteils eine sinnvolle Applikabilität des hier entwickelten Systems ab. Im Großen und Ganzen wird hier das Gedicht, im Sinne des dialektischen Verhältnisses, das Kommunikation in Gang setzt, als ein reaktionsauslösendes Sprachgebilde verstanden. Denn es enthält in seiner präzisen Gemachtheit die entsprechenden Voraussetzungen, um kurzum das emotionale und/oder intellektuelle Reaktionsvermögen des Lesers zu entfachen.

Im Folgenden wird auf das Phänomen der Mittelbarkeit, mit deren Hilfe eine (wie auch immer geartete) Ich-Sicht sowie eine Weltversion aus der empirischen Wirklichkeit herausgelöst werden und zu einem Gedicht geformt, deduktiv eingegangen. Vom Allgemeinen zum Einzelnen und hiervon zum Besonderen werden schrittweise Herstellungsvorgänge identifiziert, welche dem poetischen Text formal/ästhetisch und inhaltlich-thematisch Kohäsion gewähren. Die Bestandteile dieser idealtypischen Matrix werden demzufolge aus ihrem Habitat isoliert, mit einem angemessenen Namen versehen und abschließend in ihrer Beschaffenheit und Funktion als Ganzes näher betrachtet. Zunächst einmal einiges zur Anwendung der Begriffe Tiefen- und Oberflächenstruktur in dieser Untersuchung (vergl. hierzu S. 61).

¹⁰¹ Das Begriffspaar „enounced“ und „enunciation“ welches auf den französischen Linguisten Benveniste (énonciation, énoncé) zurückgeht und später durch Anthony Easthope (*Poetry as Discourse*, 40-47 zit. nach Wolf 270) in die anglistische Literaturkritik und in den deutschsprachigen Raum durch Peter Hühn Zugang findet, deckt sich im großen und ganzen mit dem Begriffspaar Tiefen- und Oberflächenstruktur. „Enounced“ und „enunciation“ werden in der heutigen Lyrik-Diskussion bei der Zerlegung der Beschaffenheit von Lyrik jedoch öfters verwendet, beispielsweise von Müller-Zettelmann (2000, 139-140).

Tiefenstruktur

Der im Rahmen der Transformationsgrammatik von Avram Noam Chomsky in *Syntactic Structures* (1951) geprägte Begriff der Tiefenstruktur bezeichnet in der Sprachwissenschaft eine von mehreren Möglichkeiten der Bedeutung, die sich aufgrund unterschiedlicher syntaktischer Beziehungen einzelner sprachlicher Bestandteile hinter der Oberflächenstruktur eines Satzes verbirgt (Wales 1990, 109). In der Literaturwissenschaft (hier nach Stanzel, und Wales) designiert dieser Terminus das Verfahren, wie ein Autor dem im Text als Fokus agierenden Agens (Ich bzw. Figur) seine ihm passende Gestalt verleiht. Unter diesen Begriff wird der Produktionsablauf literarischer Texte subsumiert.

Oberflächenstruktur

Der Begriff Oberflächenstruktur umfasst in der Sprachwissenschaft den Prozess, wie eine Äußerung als Ergebnis einer Reihe linguistischer Operationen Gestalt annimmt. Die Literaturwissenschaft verwendet den gleichen Terminus, um den fertigen literarischen Text, so wie er sich dem Leser auf dem Blatt zeigt, zu bezeichnen. Auf dieser Ebene tritt das Gedicht, sein filiales Verhältnis zu seinem Erzeuger bewahrend, wenn nicht als eine vom Autor unabhängige, so doch als eine selbständige Entität zutage. Diese Untersuchung befasst sich überwiegend mit der Eruierung der Oberflächenstruktur aus textimmanenter Sicht.

Bei der Abfassung eines Gedichts kann man (rein hypothetisch) davon ausgehen, dass der Lyriker sich nicht immer bewusst am Prozess der Gestaltung von Text-Ich und Wirklichkeit beteiligt. Häufig sind es (nehmen wir wieder an) andere Kriterien wie Gefühletes, Beobachtetes, Erlebtes, Erlerntes sowie sein Fachwissen darüber, wie man ein Gedicht schreibt, welche sein Tun vordergründig und gewollt lenken. Dennoch wird hier der Verdacht gehegt, dass bereits in einem Frühstadium sich etwas Strukturgebendes, so die These dieser Studie, im poetischen Gebilde - wenn auch nur verschwommen - abzuzeichnen beginnt. Dieses eingangs diffus in Erscheinung tretende Konstrukt - ein integrales Konstituens von Sprache - erhält dann im Zuge des Denk-, Schreib- und Bearbeitungsvorgangs etwa durch das Vorhandensein bzw. Auslassung von Emotionalem und/oder Rationalem, Rhythmus, An- bzw. Abwesenheit von Reim, Strophengliederung resp. Textenteilung, den pronominalen, temporalen und räumlichen Verweisapparat sowie die Verwaltung der Tempora feste Konturen. Das Ende dieses Verfahrens fixiert mit Hilfe der syntaktischen und tonalen Disposition (mehr hierzu an gegebener Stelle) die endgültige Form, die sich dem Leser visuell auf dem Blatt und/oder akustisch als fertiges Produkt präsentiert. Dieses Phänomen heißt in der Literaturwissenschaft Mittelbarkeit.

Mittelbarkeit

In den Worten Franz K. Stanzels ist Mittelbarkeit „[...] der wichtigste Ansatzpunkt für die Durchformung eines Stoffes durch den Autor [...]“¹⁰², in Anlehnung an diese Aussage ist

¹⁰² Zur Konzipierung dieser Definition diene zum Teil der aus der Narrativik stammende Begriff der Mittelbarkeit, den Franz K. Stanzel in seiner *Theorie des Erzählens* präziser abgrenzte, um der Erforschung der Rolle und Funktion des Erzählers im Roman einen theoretisch fundierten Bezugsrahmen zu geben. Vgl. dazu Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, UTB 904 (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1979), 17, vgl. auch insb. S. 15. Der Begriff Mittelbarkeit in

sie folglich der Schaffensprozess, der dazu verhilft, das von der empirischen Wirklichkeit auf die schriftliche Ebene Übertragene formal und inhaltlich, künstlerisch zu modellieren. Der Prozess der Mittelbarkeitsgestaltung erzeugt eine dem Wortfluss des Textes regulierende Entität. Mittelbarkeit ist dann das Verfahren, das bei der Sichtung, Selektion und Niederschrift der breiten Palette menschlicher Befindlichkeiten es dem Dichter ermöglicht, heuristisch vorzugehen. Sie ist als integrales Konstituens von Sprache so etwas wie ein basales Organisationsprinzip, das ab einem gewissen Entwicklungsstadium im Schreibprozess den Anschein von „Eigengesetzlichkeit“ erwecken kann. Denn nicht selten geben Schriftsteller nämlich dem kuriosen Gefühl Ausdruck, die Figur, die Handlung oder einfach die Schrift hätte sich „verselbständigt“. Oder in den Worten Ulrich Charpas „[...] verursachendes menschliches Handeln und Werkdynamik [...] fallen[auseinander]“ (Charpa 1985, 162). Mittels der bewussten oder unbewussten Selektion vertextender Elemente und deren Anordnung durch verschiedene Techniken und Strategien (die es noch zu bestimmen gilt) ergibt sich dann eine Mittelachse, die das Gedicht bindend zusammenhält, es mit Luzidität, Kohäsion, Logik und Perspektive versieht. Das Ergebnis dieses Verfahrens ist eine der Natur des Textes immanente Figuration des Geistigen, eine Figuration, die sich im Text als Weltanschauung herauskristallisiert und welche hier das perspektiverzeugende Medium zum Ausdruck bringt. Ein Medium, das, als Flussbett sowohl das Rationale als auch das Affektive im Gedicht in eine bestimmte Richtung kanalisierend, den Leser durch die poetische Landschaft unsichtbar bzw. als deutlich zu erkennende Figur führt. Die hier vorgeschlagene These streitet jedoch nicht ab, dass „ein literarischer Ich-Sprecher sich einem Autor verdankt und von Leserrealisationen abhängt“ (Charpa 1985, 163).

Mittelbarkeit, Vermittlung und Redevermittlung (Platon, Aristoteles, Diomedes) sind literaturtheoretische Termini, die bekanntlich im Hinblick auf das Gedicht so gut wie keine Bedeutung hatten. Vermehrt erscheinen jedoch seit geraumer Zeit Artikel, die sich theoretisch mit der Anwesenheit einer Vermittlungsebene in der Lyrik befassen. Müller-Zettelmann etwa spricht in *Lyrik und Metalyrik* von „vermittelten“ und „unvermittelten“ Gedichten (Müller-Zettelmann 2000, 30-31; 140). Walter Bernhart demonstriert in „Überlegungen zur Lyriktheorie aus erzähltheoretischer Sicht“, warum das „erzähltheoretisch akzeptierte Mittelbarkeitskriterium [...] bei der Abgrenzung von Lyrik und Epik nicht zum Tragen [...]“ (1993, 362) komme. Solche Überlegungen beziehen sich nicht mehr allein auf die Ballade mit ihrer eindeutig epischen Struktur, sondern weisen anhand von Textanalysen nach, wie sich ein narratives Muster in vielen Gedichten (auch in kurzen, etwa in Heinrich Heines „Ein Jüngling liebt ein Mädchen“) deutlich abzeichnet. Im Sinne Stanzels ist Mittelbarkeit, ergänzend zum obigen Zitat, die „Durchformung der Geschichte durch den Autor“ (1979, 198). Nimmt man die Stanzelschen Auffassung/Definition von Mittelbarkeit wörtlich, so sind alle Literaturstücke, egal ob Gedicht oder Roman, Kurzgeschichte oder Glosse sprachliche Darbietungsformen, die sich auf der Ebene der Tiefenstruktur, jede auf ihre eigene Art und Weise, auf ihre „Durchformung durch den Autor“ ohne weiteres untersuchen lassen, ungeachtet dessen, ob sie auf der Ebene der Oberflächenstruktur in der Form der Narration oder im Reflektor-Modus manifest werden. Ein weiterer Beweis für die Richtigkeit der Stanzelschen Auffassung von Mittelbarkeit liefert uns Stanzel selbst, wenn er über die „Unmittelbarkeit der Darstellung“

Verbindung mit der Gattung Lyrik tauchte bereits 1932 auf in Ernst Voeges *Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit in der Lyrik: Untersuchungen an lyrischen Gedichten des Altertums und der Neuzeit im Blick auf die herrschende deutsche Lyrik-Theorie*. In Bezug auf die Lyrik blieb er ungeachtet dieser Versuche lange kontrovers.

(16) und die „Illusion der Unmittelbarkeit“ (71) spricht. Denn die „Illusion der Unmittelbarkeit“ setzt Mittelbarkeit voraus. Das wie auch immer im Text gestaltete perspektiverzeugende Medium bildet unter Bezugnahme auf Beschaffenheit und Funktion eine zentrale Kategorie in der Interpretationslehre. Werner Wolf befürwortet in seinem Artikel „The Lyric: Problems of Definition“ (2005) Bernharts Ansicht über die Ungültigkeit des Phänomens „mediacy“ als Unterscheidungskriterium zwischen Epik und Lyrik, hält jedoch Bernharts Begründung für „unconvincing“ (Wolf 28, Anm. 25, in: Müller-Zettelmann et al., hg. *Theory into Poetry*). Sein Einwand, eine Position, die der Verfasser dieser Arbeit nicht vertritt, fußt auf Bernharts vermeintlicher Verwechslung der Oberflächen- mit der Tiefenstruktur des Gedichts. Wolfs Argument ist jedoch nicht stichhaltig. Denn sowohl auf der Tiefen- wie auch auf der Oberflächenstruktur des Textes wird dessen Stoff ungeachtet dessen, ob seitens des Autors bei der Komposition des Textes (Tiefenstruktur) oder bezüglich der Instanz im Text (Oberflächenstruktur) in vermittelter Form, das heißt, im Erzähler- oder Reflektormodus, an den Leser gebracht. Denn die von uns Menschen wahrgenommene und wiedergegebene externe (oder interne) Wirklichkeit wird, wie die Kantsche erkenntnistheoretische Auffassung richtig besagt (vgl. auch Käte Friedemann in: Stanzel *Theorie des Erzählens*, 1979, 15 u. 24-25), immer vermittelt. Hierzu gehören all jene anthropologischen Faktoren (Sozialisierungsprozess, Bildungsgrad, religiöse, politische, kulturelle Konditionierung etc.), biologische Fähigkeiten (Sehen, Tasten, Riechen, Hören), kognitive Fertigkeiten (Erkennen, Auswerten, Kombinieren von Informationen), sowie jene räumliche und zeitliche Determinanten, die dem Akt des Beobachtens in Sinne von „Wahrnehmung, Erfahrung, Imagination, Reflexion etc. von Welt“ (Hühn und Schönert „Beobachtete Beobachtungen in Lyrik-Texten“ in: Steffen Martus, hg. *Lyrik im 19. Jahrhundert*, 2005b, 421) eigen sind.

Perspektiverzeugendes Medium

Worin begründet sich der Nutzen des perspektiverzeugenden Mediums? Diese Frage mit einem einzelnen Satz beantworten zu wollen, käme einer Bagatellisierung der hier angestrebten Lösung gleich. Einleitend lässt sich jedoch schon soviel sagen. Die unterschiedlichen Manifestationen von Mittelbarkeit in der Lyrik sind seit etwa der Antike bis zum heutigen Tage, wenn auch mit unterschiedlicher Gewichtung sowie in unterschiedlichen Zeitabständen, ein beliebter Gegenstand literaturtheoretischer Reflexion sowie ein bedeutendes Hilfsinstrument bei der Textdeutung. Hierzu zählen alle Diskursformen aus der Ich-, Wir- sowie aus der (vermeintlich) unpersönlichen Sicht, einschließlich des lyrischen Ich. Ferner gehören hierzu all die Diskursformen der bekanntlich typisierten Figuren (Schäfer, Hirte, Liebhaber usw.) sowie der dramatische Monolog und seine Varianten und nicht zuletzt das Rollen-Ich. Formen, die immer eine spezifische Version literarischer Wirklichkeit im Text erzeugen. Die Summe all der hier aufgezählten Erscheinungsformen ist Bestandteil der Definition des Begriffs das perspektiverzeugende Medium. Im Laufe der Zeit hat diese Gesamtheit, wie die vorangegangenen Kapitel anhand von repräsentativen Beispielen aus verschiedenen Epochen sich zu zeigen bemüht, unterschiedliche Namen erhalten. Der bedeutendste davon ist das uns vertraute am Beispiel romantischer Gedichte geprägte lyrische Ich, welches sich in solchen Texten wie in etwa Wordsworths „I Wandered Lonely As a Cloud“ am klarsten offenbart¹⁰³. In den Bemühungen, diese Formen systematisch zu erfassen, hat

¹⁰³ Vergleiche hierzu u. a. „VIII. Aspekte des lyrischen Ichs in Wordsworth Dichtung“ in Wolfgang Müller, *Das Lyrische Ich* (Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1979), 110-144.

sich die Literaturtheorie am ausführlichsten mit nur einer der Dimensionen dieses Phänomens befasst. Eine Dimension, deren Ergründung durchaus als ertragsbringend und lohnend erscheint und dadurch ihre Berechtigung bezieht. Die Rede ist von der in allen Texten verankerten anthropologischen Ebene, die einen breiten Zugang zur interdisziplinären Arbeit ermöglicht. So sind Gedichte zu einer Art Turnierplatz geworden, auf dem man zahlreiche literaturfremde Disziplinen hat nach Belieben wieder und wieder testen können. Obwohl beispielsweise die Prosodie eine elementare Dimension des Gedichts bildet, wobei Klang sich zu einer Teilwissenschaft der Lyrik etabliert hat, weicht man immer öfter davon ab, sich mit dem Text in seiner Eigenschaft als linguistische Manufaktur formal zu befassen. Dies geschieht meistens zugunsten seines Inhalts mit Hilfe von Gebieten, die der Gattung exterritorial sind. Diese interdisziplinäre Herangehensweise verkennt bedauerlicherweise sowohl die Funktionalität der Kategorie Mittelbarkeit im Text als auch ihre kunstvolle Beschaffenheit. Auf diese Weise bleiben die sprachwirkliche Materialisation des Textes und somit die poetische Sprachkompetenz des Lyrikers mit Blick auf die hier angesprochene Gestaltung von Mittelbarkeit größtenteils unbeachtet.

Hinzu kommt, dass neben dem lyrischen Ich viele der hierfür existierenden Begriffe wie z. B. die aus der Antike stammenden *persona* und Maske¹⁰⁴ stark vorbelastet sind. Im Großen und Ganzen lässt sich darüber sagen, dass sie eine im unterschiedlichen Maß abgestufte Mischung zwischen Gedicht-Ich, Autor und etwas Abstraktem, was sich der systematischen Überprüfung entzieht, umfassen. Zur Verdeutlichung dieses Sachverhalts sei die Definition des lyrischen Ichs aus der Feder G. Benns erschienen im Jahr 1951 in *Die Neue Zeitung* erlaubt:

Dieser Begriff ist die Inkarnation alles dessen, was an lyrischem Fluidum in dem Gedichte produzierenden Autor lebt, ihn trennt vom epischen und dramatischen Autor, ihn befähigt und zwingt, in spezifischer Weise Eindrücke, innere und äußere, zu sammeln und sie in Lyrik zu verwandeln [...]. *Die Neue Zeit*, 28. Oktober 1951. (Zit. nach Spinner 1975, 3)

Benn erfasst im obigen Zitat den Begriff als einen im jeweiligen Lyriker stattfindenden dynamischen Prozeß, der sich aus lyrisch-psychischem Material speist. Die sprachliche Materialisation des Phänomens findet jedoch bei Benn keine Erwähnung. Trotz kontroverser Begriffsbestimmung und bedenklicher praktischer Anwendung ist die Weiterverwendung dieses Begriffs sinnvoll. Denn die von Pestalozzi als geschichtsphilosophisches

¹⁰⁴ Cheryl Walker befasst sich in ihrer Untersuchung *Masks Outrageous and Austere: Culture, Psyche, and Persona in Modern Women Poets* (1991) aus kritisch feministischer Sicht mit den Begriffen Maske und Persona. Sie macht auf eine weitreichende Implikation aufmerksam, die sie als einen großen Nachteil im üblichen Gebrauch des Begriffs *mask* für die Frauenliteratur bezeichnet, nämlich „[to] unmask the poet by discovering what she „really“ meant ([namely] too often the implication of psychological criticism). Ein anderes Beispiel bietet George in ihrem Buch *Oedipus Anne: The Poetry of Anne Sexton*. Der Begriff *persona* wird von ihr folgendermaßen beleuchtet: “The concept of the *persona*, according to Marilyn Farwell and others, is an inadequate critical tool for the evaluation of women’s poetry because the *persona* is by definition founded on the culturally masculine attributes of separation and intellectual „objectivity“; the culturally feminine attributes of relationship, intimacy, and involvement with the concrete and the personal result in a more empathetic and subjective approach to poetry. The mind of the female poet does not necessarily aspire to the „shred to platinum“ of Eliot’s ideal. The overvaluation of separation between „the man who suffers and the mind which creates“ makes inevitable the undervaluation of the feminine voice in our time” (Diana Hume George, *Oedipus Anne: The Poetry of Anne Sexton*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987, 91-2). In *The Poet in the Poem* befasst sich George T. Wright mit der etymologischen Abstammung der Begriffe *persona* (lat. *personando*) und *mask* (griech. *prosopon*). Seine Untersuchung bietet einen historischen Überblick über die Verwendung beider Termini im heutigen gesellschaftlichen Gebrauch. So tauchen *persona* in der Grammatik, in der Jurisprudenz, in der christlichen Theologie und in der Psychologie, Maske im Theater auf, beide in der Lyrik. (Wright 1960, 9 ff.).

und psychologisches Verständnis des „intensiven Gefühls“ erarbeitete Definition des lyrischen Ichs (Pestalozzi 1979, 348 f.; Andreotti 1990, 145 ff.) trägt dazu bei, diese partikuläre Ausformung der Ichaussprache als eine der Erscheinungsformen des perspektiverzeugenden Mediums einzuordnen. In der Summe der hier angeführten Gründe liegt aus terminologischer Sicht die Legitimation zur Prägung dieses neuen Begriffs.

Ausschlaggebende Kriterien bei der Findung des Namens

Bei der Benennung des Begriffs fiel die Entscheidung auf das zusammengesetzte Adjektiv „perspektiverzeugend“, weil dieses Kompositum ein noch nicht Gegebenes im terminologischen Apparat der Lyriktheorie darstellt. Als möglich denkbare Modifikation des Substantivs „Medium“ hätte das Adjektiv „perspektivierend“ in der Zusammensetzung „das perspektivierende Medium“ in erster Linie das Endprodukt „Perspektive“ betont und weniger den Prozess ihrer Gestaltung. Deshalb wurde diese Alternative verworfen. Das Partizip Präsens „erzeugend“ weist hingegen auf den aktiven Prozess der Gestaltung hin, den Aktionsradius des Begriffs erweiternd, und ihn somit zum Oberbegriff befördernd. Ein Oberbegriff, dessen Aufgabe es ist, die Existenz eines virtuellen Systems vorstellbar zu machen, ein System, in dem die zahlreichen Erscheinungsformen von Ich bzw. Figuren und Wirklichkeit in der Lyrik Platz finden. Dank seiner Expansionsfähigkeit kann und muss er, je nach Bedarf, weiterhin ergänzt werden. Jede der im Laufe dieser Arbeit geprägte Bezeichnung fixiert die allgemein dominierende Erscheinungsform von Ich bzw. Figur und Wirklichkeit im behandelten Text. Die Endbestimmung dieser Form richtet sich überwiegend, aber nicht ausschließlich, nach der Konstruktion der Perspektive. Weitere Unterteilungen sind insofern erwünscht, weil sie das im Text erscheinende Medium schärfer erfassen. So wäre es sinnvoll, die Kategorie des perspektiverzeugenden Mediums, nach seiner Realerscheinungsform in beispielsweise einem Gedicht der Romantik, mit dem ergänzenden Attribut lyrisches Ich zu versehen, um unmissverständlich auf die dem Begriff zugeschriebenen Eigenschaften im Hinblick auf Ichkonstruktion und Funktion aufmerksam zu machen. Ein Gebiet, dem man sich gesondert widmen könnte, denn auch hier, so meine Annahme, lauert eine Vielzahl von unterschiedlich gearteten lyrischen Ichs.

1935 hielt Roman Jakobson einen Vortrag, in dem er auf linguistischer Basis versuchte, das Konzept der Markiertheit, die das hervorstechende Merkmal eines Sprachphänomens als dominant etabliert, für die Literatur fruchtbar zu machen.

The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure... [Throughout literary history] the elements which were originally the dominant ones become subsidiary and optional... a poetic work [is] a structural system, a regularly ordered hierarchical set of artistic devices. Poetic evolution is a shift in this hierarchy. (Zit. nach Bradford 1993, 177-178)

Das Prinzip der Markiertheit in der Form dominanter Anteile kann auch zur Erkennung der Beschaffenheit eines perspektiverzeugenden Mediums beitragen. In manchen Fällen werden nämlich im Gedicht die Stoffmomente (Plett 12) zur Gestaltung einer differenzierten Handlung (plot) hingeführt; eine Handlung, die dann eine minimale Geschichte erzählt; in anderen Fällen hingegen werden Gefühle, Ansichten, oder Gedanken aus der Ichsicht mental dargeboten. Trotzdem geschieht dies nicht einfach als Äußerung, sondern als darstellerisch in Szene gesetzter Akt. Hierzu zählen viele der sogenannten romantischen Gedichte.

Das Prinzip der Markiertheit kann zum Beispiel als Instrument der Erkennung von Darbietungsformen im Gedicht eingesetzt werden. Es mögen hier ein paar allgemeine Beispiele dienen. Ab 1830, etwa mit dem Tod Wordsworths, erobert ein neuer Gedichtstypus, welcher sich des dramatischen Monologs bedient (Tennyson, Browning, Elizabeth Barrett Browning, Dante Gabriel Rossetti u.a.) das Lyrikpublikum der englischsprachigen Welt. Ein Gedichtstypus, der allmählich eine neue Phase in der Lyrik einläutete. Die Merkmale, die die Ichkonstruktion dieses neuen Typus aufweist, setzen ihn von den bis dahin populären Darbietungsformen der Lyrik ab.

Analog zu den im Roman vorkommenden neuen Formen entwickelt sich auch die Lyrik. Denn häufig dient der Roman dem Lyriker als Orientierung zur Gestaltung von Mittelbarkeit. Man denke zum Beispiel an die Institution des allwissenden Erzählers im 19. Jahrhundert und ihren Einfluß auf die Lyrik, oder an die Gemeinsamkeiten zwischen den Gedichten der *confessionals* und dem Erzählmodus in Salingers *The Catcher in the Rye* im 20. Jahrhundert. Insofern kann das Prinzip der Markiertheit zur Erkennung der Modalität der Darbietung in der jeweiligen Gattung eingesetzt werden. Die Erscheinungsformen, die das perspektiverzeugende Medium im Laufe der Literaturgeschichte real angenommen hat, lassen die erlesene Selektion von Elementen sowie die komplexe Vernetzung von Techniken und Strategien erahnen, worauf Dichter zurückgreifen, um das vorliterarische Material zu einem Gedicht zu formen. Nicht selten streben solche Bemühungen auch danach, dem sozialen, politischen und historischen Wandel der Gesellschaft in literarischer Form zu entsprechen.

Die Prägung besteht bewusst aus dem Schlüsselbegriff Perspektive, weil diese *per definitionem* die Fähigkeit bezeichnet, all die zu irgendeinem Sachverhalt relevanten Angaben aus einem fixen Punkt heraus in einem sinnvollen Zusammenhang zu stellen, um so das Ganze „verständlich“, d. h. (möglichst) entzifferbar, zu präsentieren. Eine Eigenschaft, die axiomatisch der Sprache, dem Kommunikationsmittel schlechthin, zugrunde liegt, und Gedichten, da sie (auf die Gefahr hin, trivial zu klingen) aus Sprache gemacht sind, innewohnt. In der Philosophie bezeichnet „Perspektive“ die seit Kant geläufige erkenntnistheoretische Auffassung, dass jeder die Welt nur durch seinen persönlichen Filter wahrnehmen kann; demnach sind alle Erkenntnisse, so Nietzsche und Ortega y Gasset, relativ und Wirklichkeit folglich die Summe aller möglichen Perspektiven. Gerade diese Auslegung ist entscheidend für den hier geprägten Begriff. Denn das perspektiverzeugende Medium im Gedicht verkörpert mittels seines Standpunkts und nicht selten seiner Idiosynkrasie, eine von vielen Deutungsmöglichkeiten, eine Art der Welterfahrung und Welterfassung, die keinesfalls absolut und alleingültig ist, eine Sichtweise, die sich gerade deshalb auch als Fehlinterpretation der Wirklichkeit erweisen kann. Diese Deutungsmöglichkeit - oder genauer gesagt, die Gestaltung eines bewertenden Bewusstseins im Gedicht, das Welt aus der Ich-Sicht auslegt, - wird hier in seiner Eigenschaft als literarisches Erzeugnis zum wichtigen Gegenstand der theoretischen Reflexion erhoben.

In dieser Hinsicht kann die Position, die T. S. Eliot in seinem viel zitierten Aufsatz „Tradition and the Individual Talent“ vertrat, als Bejahung der hier entwickelten These fungieren. Dazu Eliot:

The poet has, not a 'personality' to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways. [...] The emotion of art is impersonal. And the poet cannot reach this impersonality without surrendering himself wholly to the work to be done. (T. S. Eliot, 'Tradition and the Individual Talent' 1932, 19-20; 22)

Das Substantiv „Medium“¹⁰⁵ ist in vielerlei Hinsicht von Bedeutung. Erstens, dank seiner Geschlechtsneutralität können damit männliche, weibliche und auch vermeintlich unpersönliche (geschlechtslose) Stimmen, alle Instanzen, die im Text ihre Sicht an den Leser bringen, designiert werden. Zweitens, weil „Medium“ in doppelter Hinsicht als Kommunikationsträger fungiert, d. h. zum einen inhaltlich als Bedeutungs- und Sinnträger, zum anderen formal als Vehikel. Als Bedeutungs- und Sinnträger, mit dessen Hilfe der Lyriker poetische Wirklichkeit erzeugt, als ästhetisches Vehikel, mit dessen Hilfe er des Gedichts einmal ausgeformte eigene Welt- und Ichversion transportiert. Ein Träger, welcher ferner dem Interpretierenden bei der Suche nach der Gestaltungskomplexität des Textes als Orientierungshilfe dient. Aufgrund seiner theoretischen Dingfestigkeit (ein weiterer Vorteil dieser Prägung) erleichtert es den Zugang zum lyrischen Gebilde. Somit ist ein sicheres Fundament gelegt, welches es dem Interpretierenden erlaubt, sich wissenschaftlich mit der Vertextung dieses oft unbeachteten „Fixpunkts“ im Gedicht zu befassen.

Die so unverfänglich angelegte Benennung ermöglicht es, unter Bezugnahme auf den Begriff das lyrische Ich, die „vielfältigen Formen der Ich-Aussprache“ (Müller 1979, 31), die noch nicht Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung waren, systematisch zu erfassen. Das heißt, Ich-Ausformungen, die sich vom lyrischen Ich absetzen, werden mittels dieses Terminus plus eines hierfür entsprechend modifizierenden Zusatzes erfasst. Denn alte Texte lassen sich bekanntlich mit neuen Nomenklaturen erschliessen, nicht aber neue Texte mit alten Nomenklaturen. Es ist ferner anzunehmen, dass diese Benennung den Grundstock für ein im Laufe der Zeit wachsendes Instrumentarium bietet, das im Rahmen der Gedichtinterpretation sowie der Lyriktheorie wertvolle Ergebnisse liefern kann.

Der Begriff ist absichtlich ein Kompositum, weil gerade diese syntaktisch ungewöhnliche Kombination in der Form des hier innovativ zusammengesetzten Adjektivs „perspektiverzeugend“ neugierig auf das neu entwickelte Verfahren machen soll. Abschließend ließe er sich kraft seiner konkreten Inhaltsangabe ohne großen Aufwand auf Texte anderer Epochen sowie anderer Kultur- und Sprachräume übertragen.

Was beinhaltet diese neue Prägung?

Dieser Begriff bezeichnet sowohl die Art und Weise der Herstellung als auch das Endprodukt der Gestaltung von Mittelbarkeit im Gedicht, d.h. die Gesamtheit sprachlich-formaler und inhaltlich-thematischer Elemente, die mittels unterschiedlicher Techniken und Strategien dazu beitragen, dem im Gedicht dargebotenen Hergang (Plett 1989, 16 s.

¹⁰⁵ In seinem 1998 in *Poetica* erschienen Artikel „Aesthetic Illusion in Lyric Poetry?“ geht Werner Wolf auf die Problematisierung dessen, was in der Lyrik mit dem Begriff das lyrische Ich bekannt ist. Hierzu siehe Fn. 25, S. 261. Seine Argumentation belegt erneut, warum dieses Phänomen sich mit diesem Begriff allein nicht erfassen lässt. Wolf zitiert die 1993 von Bernhart „Aussageinstanz“ oder „Bewusstsein“ sowie 1995 von Wolfgang G. Müller „explicit or implicit subjectivity“ (Fn. 26, S. 262) empfohlenen Möglichkeiten und schlägt dazu selbst vor den „neutral“ (Wolf 262) Terminus ‚lyric persona‘ (ebd.). Diese Schwierigkeit war dem Verfasser dieser Untersuchung lange vor Erscheinen dieser Publikationen bewusst. Deshalb strebt die hier vorgelegte Arbeit eine Lösung an.

unter ‚Narratio‘) in der Form eines Mediums Kohäsion zu verleihen. Indem das perspektiverzeugende Medium die mannigfache Fülle aller emotionalen und rationalen psychischen Reaktionen, die sich im Gedicht - der jeweiligen Atmosphäre/Effekt/Ziel des Textes entsprechend - inszenieren lassen, sinnstiftend(/unsinnstiftend etwa Dadaismus) und zusammenhängend(/unzusammenhängend z. B. perspektivisch-heterogen gestaltete Gedichte) strukturiert, fungiert es im Text als Flussbett, in dem der Wortfluss unterschiedliche Verlaufsformen annimmt. Dieses Medium kristallisiert sich innerhalb des Textes und sollte daher vorwiegend binnentextuell ermittelt werden. Es ist die sprachliche Matrix, die es dem Lyriker ermöglicht, ein „Bewusstsein“, ungeachtet dessen in welcher Prägungsabstufung, mit dem dazugehörigen Wertsystem zu schaffen. Es ist eine Art versöhnender Ausgleich zwischen der existenten Wirklichkeit und dem Leser, d.h. Mediation als *ein* möglicher Weltzugang.

In der poetischen Konfiguration des perspektiverzeugenden Mediums materialisieren sich sowohl die Regeln des Gestaltens von Mittelbarkeit als auch die von ihm gestiftete Welt- und Ich-Ordnung. Oder anders formuliert, es lässt sowohl seine semantische Provenienz als auch die von ihm im Text verarbeitete Wirklichkeit zu Tage treten. Da es all die anderen gedichtkonstituierenden Aspekte miteinander vernetzt, hat es im Text eine zentrale Rolle. Dieses Medium wird zuvörderst als sprachliches Konstrukt angesehen, ein Konstrukt, das sich in seine einzelnen Bestandteile dekonstruieren und auf seine sprachlich-artifizielle und perspektivisch-kunstvolle Gestaltung hin analysieren lässt. Demzufolge sollte es eine der unumgänglichen Untersuchungskategorien jeglicher analytisch orientierten literaturwissenschaftlichen Gedichtinterpretation sein.

Diese Einheit wird des besseren Verständnis halber in zwei Hauptbereiche eingeteilt: den sprachlich-formalen und den inhaltlich-thematischen. Jeder dieser Bereiche setzt sich wiederum aus einer Reihe von Elementen zusammen, mit denen sich dieses Kapitel im folgenden gesondert befassen wird. Das Wesen dieses Mediums soll dann auf dem Weg über die Beschreibung seiner Gestalt erforscht werden. Am Ende dieses Kapitels sollten seine Beschaffenheit und Funktion in theoretischer Form soweit geklärt sein, dass man sich das Phänomen Mittelbarkeit in seiner idealtypischen Erscheinungsform vorstellen kann.

Sprachlich-formale Elemente

Darunter verstehen wir, zusammengefasst, jene innerliterarischen Formmittel, mit denen das sprachkörperliche Erscheinungsbild des perspektiverzeugenden Mediums konstruiert wird, nämlich den Titel des Gedichts bzw. die 1. Verszeile, (falls kein Titel vorhanden), die Prosodie als Klangkörper im wahrsten Sinne des Wortes (Reim, Rhythmus, Metrik, Strophenbau sowie *junction, pitch, stress*), die rhetorischen Figuren, das Tempus, die syntaktische und tonale Disposition sowie die Modalität der Darbietung. Anhand der Ergründung solcher Ebenen lässt sich im Text die Art und Weise der Versprachlichung, mit der es erzeugt wurde, erkennen. Die Ermittlung, Deskription und Bezeichnung seiner Vertextung ist im Hinblick auf die Prosodie seit etwa der Renaissance zum größten Teil das Lieblingsfeld der herkömmlichen Interpretation von Gedichten. Insofern umfasst dieser Bereich viele Termini und Verfahrensweisen, die der gängigen interpretatorischen Praxis ohnehin geläufig sind.

Inhaltlich-thematische Elemente

Darunter verstehen wir, allgemein ausgedrückt, jene Indikatoren, die, durch den Einsatz von Emotionalität und/oder Sachlichkeit zielgerichtet eine spezifische geistig-seelische Verfassung erzeugend, die Bewusstseinslage des Mediums im Text strategisch determinieren. Genauer formuliert: der Bereich, der dem perspektiverzeugenden Medium Ausdruck als perlokutiven Sprechakt verleiht, nämlich hinsichtlich der Frage, wie sich der Text auf „Gefühle, Gedanken oder Handlungen der Hörer, des Sprechers oder einer anderen Person“ auswirkt. „Typ. Beispiele sind etwa jdn. überzeugen oder jdn. überreden“ [*Lexikon Sprache*: perlokutiver Akt. Metzler Lexikon Sprache, S. 7159 (vgl. *MLSpr*, S. 518) (c) J.B. Metzler Verlag]. Ein Bereich, der der Textaussage mehr oder minder als Plan zugrunde liegt. Er gewährt dem Medium in des Wortes auditiv-lokutionärer Bedeutung Gestalt, indem er mitbestimmt, ob Begriffe wie etwa Liebe als Handlung im Sinne eines performativen Akts im Gedicht ausgeführt werden, oder ob sie nur Erwähnung finden. Die Anordnung dieser Elemente illustriert oft die Art und Weise, wie sich das Medium im Text selbst betrachtet sowie die Beschaffung seiner Sicht der Dinge. Darüber hinaus dienen die inhaltlich-thematischen Elemente der näheren Bestimmung der Wesensart des perspektiverzeugenden Mediums, indem sie dazu helfen, es dem literaturhistorischen Prozess zu zuordnen. Diese Ebene besteht aus: Genetik des perspektiverzeugenden Mediums, innerer Distanz, Prozess der Perspektivierung, Lücken im Text, Deiktika und Vorurteilstruktur des Mediums.

Sprachlich-formale Elemente

Titel

Der Titel ist fester Bestandteil des Gedichtes. Er stellt in der Regel eine ergiebige Informationsquelle für den Leser dar. Da es aber auch zahlreiche Texte gibt, die darauf verzichten, erweist sich sein Nicht-Vorhandensein ebenfalls als ergründungswerter Hinweis. Es kommt vor, dass die erste Verszeile des Gedichtes die Funktion des Titels übernimmt. Subtil wirkt sie sich oft auf den Gesamttext aus. Darum ist hier von größter Bedeutung, solche Anzeichen wie die syntaktische (:verbal bzw. nominal), die semantische, die akustische, und nicht zuletzt die typographische Gestaltung des Gedichtstitels bzw. der 1. Verszeile bewusst wahrzunehmen. Oft sind diese im Titel auf kleinsten Raum komprimierten Hinweise dem Leser eine Orientierung durch die poetische Landschaft. Der Titel kann sich zum Textkorpus antithetisch verhalten, er kann aber auch den im Gedicht behandelten Stoff in seiner Verdichtung im Kern erklären. Besonders für Deklamationen vor einem Publikum sind Überschriften eine große Hilfestellung, denn auf diese Art und Weise bereiten sich Vortragender und Publikum gleichermaßen auf den Charaktertypus des Textes (des Mediums) vor. Insbesondere die sogenannte Rollenlyrik bietet den Vortragenden in dieser Hinsicht eine willkommene Unterstützung.

Syntaktische und tonale Disposition

Die syntaktische und tonale Disposition gibt Auskunft über die Affektlage des perspektiverzeugenden Mediums im Gedicht. Indem diese beiden Bereiche auditiv und typographisch zur plastischen Ausformung der spezifischen inneren Verfassung des Mediums beisteuern, leisten diese Informationen gleichzeitig einen Beitrag dazu, den Grad seiner

Anwesenheit im Text besser zu identifizieren. Dieses Feld lässt sich mit Hilfe der Analyse der zu seiner Komposition verwendeten Mittel dingfest machen. Gemeint sind hier jene Strategien, die dem jeweilig syntaktischen Satzaufbau dienen, wie etwa Ausrufesätze, die Verwendung des Bindestrichs zur Verdeutlichung des Gesagten, der Gebrauch von Adhortativ- und Imperativsätzen, Aussparungen, Ellipsen etc. Zeichen, die den Erregungsgrad des Mediums im Text sowohl typographisch enthüllen, als auch, dank der hierzu verwendeten Klangelemente, ihn hörbar werden lassen. Sie unterstützen die Tonlinienführung im Gedicht und erzeugen demnach ein spezifisches Stimmbild. Oft bieten sie ein Erkennungsinstrument zur Feststellung solcher Angaben wie Geschlecht, Alter, Bildungsgrad, berufliche Tätigkeit, Stand usw. Der in der Struktur des Textes verankerte Grad psychischer Ausformung, welcher das Medium in seiner jeweiligen (geistigen) Figuration wie (s)ein Erkennungszeichen in sich trägt, wird mit Hilfe dieses Felds auf der Ebene der Tiefenstruktur entsprechend modelliert.

Die syntaktische Disposition gibt häufig, wie oben behauptet, Auskunft über die innere Lage des Mediums. Denn nicht selten wird sein Erregungsgrad durch beispielsweise den Einsatz elliptischer Sätze überzeugend dargestellt. Das bewußte Spiel mit der Syntax zur Erzielung bestimmter Effekte bei der Darbietung seelischer Befindlichkeiten verfügt in der Literaturgeschichte über eine lange Tradition. Eine Disposition syntaktischer Elemente im Text, die sich aus diegetischen Techniken speist zum Beispiel, zielt darauf ab, das Dargebotene „aus erster Hand“ erscheinen/erklingen zu lassen. Denn Frage-, Wunsch-, Aufforderungs- und Ausrufesätze unter anderem verleihen dem Text direkt Lebendigkeit. Mit Hilfe einer syntaktischen Analyse kann man auf ein verdecktes Muster im Gedicht stoßen, das sich unter anderem als symmetrisch, asymmetrisch, kontrastvoll bzw. -arm, als Wiederholung von Äquivalenzen, Abweichungen (Deviationen) etc. erfassen lässt. Das Formationspotential dieses Prinzips ist so gut wie unerschöpflich. Mit Hilfe der Syntax werden innere Befindlichkeiten plastisch und hautnah dargestellt.

Die tonale Disposition bezeichnet die Bandbreite sowohl der Stimmlagen als auch der Personenzugehörigkeit der Stimme. Unter Stimmlage wird hier der emotionale Zustand, in dem das Gesagte geäußert wird, d.h. ruhig, aufgeregt, nervös, betroffen, euphorisch, usw. verstanden. Unter Personenzugehörigkeit der Stimme werden solche Kategorien subsumiert wie Altersgruppe, soziale Provenienz, Geschlecht, Bildungsstand etc. Bei der Konstruktion von Gedichten ab der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts bedienen sich Autoren, (hierin erteilt sich eine gewisse Ähnlichkeit mit der *Metaphysical Poetry*, indem das Gedicht-Ich sich beispielsweise mit Herz, Verstand oder Vernunft unterhält), alternierend wechselnder Stimmlagen innerhalb ein und desselben Textes, um der Komplexität der Persönlichkeit Ausdruck zu verleihen. Diese Technik erzeugt, wird der Tonlagenwechsel abrupt herbeigeführt, Dissonanz. Der Stimmlagenwechsel innerhalb ein und desselben Textes signalisiert häufig das Erscheinen eines anderen Aspekts des Ich. Diese können sich in manchen Fällen so weit verselbstständigen, dass das an Lyrik ungeübte Auge/Ohr nicht in der Lage zu unterscheiden ist, ob eine oder verschiedene Figuren im gleichen Text agieren. Berrymans Werk macht einen exhaustiven Gebrauch von diesen Bereichen, wie im Kapitel 4 gezeigt wird. Ein vorzügliches Beispiel für ein variationsreiches Stimmlagenmuster bietet Plaths Gedicht „Daddy“, ein Text, der, um seine volle Wirkung zu entfalten vom Vortragenden verlangt, mehrmals die Stimmlage zu wechseln. Das Gedicht, welches um laut vorgetragen zu werden geschrieben wird, muss, so Robert Lowell, folgende vier Elemente beinhalten: „humor, shock, narrative, and a hypnotic voice“ (Zit. nach Marsack 1992, 84). „Daddy“ entspricht dieser Lowellschen Forderung.

Rhetorische Figuren

Eine rhetorische Textanalyse ist erfahrungsgemäß ein wesentlicher Teil der Gedichtinterpretation. Die Rezeptionsästhetik fußt bekanntlich auf der Kunst der Persuasion. Da es in Bezug auf die Lyrik auf dem Gebiet der Rhetorik zahlreiche, gut dokumentierte und nutzbringende Arbeiten¹⁰⁶ existieren, sieht sich diese Untersuchung im theoretischen Teil von der Aufgabe entbunden, darauf einzugehen. Bei der Umsetzung des hier entwickelten Modells wird dieses Gebiet praktisch angegangen. Der Beitrag der Rhetorik im Blick auf die Ausgestaltung des perspektiverzeugenden Mediums findet dann im letzten Kapitel seine pragmatische Illustration.

Tempus

Der Einsatz von Tempora im literarischen Text ist in der schriftstellerischen Praxis, wenn wohl nicht immer ein von der Konzeption des Stücks bewusst getrennter Schritt, so doch in vielen Fällen Gegenstand nachträglicher Autor-Reflexion. Es ist von der literaturwissenschaftlichen Forschung nachhaltig dokumentiert - wenn auch bedauerlicherweise überwiegend in Bezug auf den Roman¹⁰⁷ - wie die Gestaltung des Zeitgefüges anhand von Überarbeitungen redigiert wird. Reiches Belegmaterial in der Prosa bieten etwa die *Notebooks of Henry James* (vgl. Stanzel 1979, 49 ff.). Dies deutet auf die Relevanz hin, die Autoren bei der Durchformung des Materials dem Tempusapparat zuschreiben. Yeats' Gedicht „Leda and the Swan“ zum Beispiel führt anhand eines Tempuswechsels, so W. J. M. Bronzwaer in seinem 1970 erschienen Buch *Tense in the Novel* (zit. in Stanzel 1979, 67), einen Perspektivenwechsel herbei. Während die Beschreibung von Ledas Begattung, so Stanzel auf der gleichen Seite, durch den Schwan im Präsens dargeboten wird, bietet das letzte Terzett dieses Sonetts eine im Präteritum formulierte Frage, die die Ergriffenheit des Beobachters kundtut. Ein Gedicht, dessen Zeitkonstruktion sich sowohl aus Vergängen-

¹⁰⁶ Siehe hierzu u.a. Heinrich Plett, *Einführung in die Textanalyse* 7. Aufl. (Hamburg: Helmut Buske Verlag), 1989. Die hier enthaltene Fachbibliographie ist ein wertvolles Instrument, das einen schnellen, unkomplizierten Einstieg in die Materie erlaubt. Auch Hans-Werner Ludwig, *Arbeitsbuch Lyrikanalyse* 2. durchgesehene Aufl., Literaturwissenschaft im Grundstudium 3 (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1981) verdient hier Erwähnung. Denn es führt in komprimierter und leicht verständlicher Weise in die Komplexität der Gattung ein. Darüber hinaus bietet dieser handliche Arbeitstext, insbesondere für den Lyrikliebhaber, der aber kein Spezialist in der Materie ist, einen guten Einblick in die vielschichtige klangliche Komposition des lyrischen Gebildes an, anhand von erläuternden und leicht einzuprägenden Beispielen. Da hier das Volumen an vorhandener Literatur sehr umfangreich ist, empfiehlt sich direkt nach Bedarf (Genres) nach entsprechenden Hilfsmitteln zu suchen.

¹⁰⁷ In Fall der *Confessionals* spielte die Revision eine große Rolle. Für Lowell z. B. stellt Wallingford fest bezüglich der Veränderungen, denen das Gedicht „Water“ unterworfen wurde: „Then for *History* (196), he retains all the revisions of the *Notebook* version and compounds the problem by putting most of the poem in the present tense, thus rendering his dramatized meditation on the distorting elements of memory virtually unintelligible.“ (Wallingford, 1988, 58) Und Lowell selbst sagte: „Sometimes there are as many as thirty versions of one poem, and I usually make more changes between magazine publication and book publication. And even when it's in a book, I want to change it again.“ Zit. nach Katharine Wallingford. *Robert Lowell's Language of the Self* (Chapel Hill and London: The University of North Carolina, 1988), p. 57. In einem Interview sagte Sexton: „For one lyric poem I rewrote about 300 typewritten pages... You have to look back at all those bad words, bad metaphors, everything stated wrong, and then see how it came into being, the slow progress of it, because you're always fighting to find out what it is you want to say.“ Patricia Marx, „Interview with Anne Sexton“, *Hudson Review* 18:4 (Winter 1965-66): 570. Dass dieses Phänomen nicht allein das Monopol der *Confessionals* ist, beweist, um nur eins von den hierfür zahlreichen Beispielen in der Lyrik zu erwähnen, Brentanos Gedicht „Ich wollt ein Sträußlein binden“, welches die Umgestaltung des Tempus bei der Textkonstruktion illustriert. Vgl. hierzu Spinner 1975, 77 ff.

heit wie auch aus Gegenwart, also aus Erlebtem und Erlebendem zusammensetzt, wirft die Frage nach dem warum, also nach der Funktion einer solchen Strategie auf. Ein Phänomen, dem man am real erscheinenden Exponat deshalb nachgehen sollte, weil die Zeitverwaltung im Gedicht unter Bezugnahme der charakteristischen Vorliebe der Gattung Lyrik zur Kürze ein unerlässliches Organisationselement darstellt. Vorausschickend kann festgehalten werden: Erlebtes bietet aufgrund der zeitlichen Distanz Anlass zur Reflexion, Auswertung, und Selektion, während Erlebendes zur fassbaren Verlebendigung des Stoffes beiträgt.

Das grammatikalische Verständnis von Zeit teilt den Hergang (Plett 1989) in Zeitstufe und Aktionsart ein, und lässt somit, grob gesagt, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, d.h. Hintergrund, Vordergrund und Aussicht entstehen. Seine geschickte Anwendung in der Lyrik bringt mit Hilfe von „Übergängen“ (Adverbien, Konjunktionen etc.) die temporale Topographie des Textes hervor. Sie lässt dadurch den Hergang kunstvoll reliefartig erscheinen. Das augenblicklich Stattfindende kann in einer der Varianten vom Präsens in den Vordergrund geholt, das bereits Geschehene im Präteritum in den Hintergrund gestellt werden; jede dieser Kategorien hat zahlreiche Abstufungen, mit deren Hilfe die Abfolge eines Geschehens zum Zwecke der Verlebendigung variiert oder verfremdet werden kann¹⁰⁸. Das Präsens z. B. erweist, betrachtet man es genauer, neben der herkömmlichen Funktion, Gegenwart zu artikulieren, eine Fülle von Schattierungen, die je nach Situation Unterschiedliches zum Ausdruck bringt. Das gleiche Potential hat das Präteritum. Durch die Verwendung des *praesens generalis*¹⁰⁹ wird beispielsweise die Hauptfunktion des Indikativ Präsens geschickt entfremdet, indem es das Vorübergehende des gegenwärtigen Augenblicks einfriert, den Anschein immerwährender Gegenwärtigkeit erzeugend. Die Zeile: „This is the light of the mind, cold and planetary“ aus Plaths Gedicht „The Moon and the Yew Tree“ veranschaulicht dies, indem paradoxerweise die fließende Zeit in die grammatikalische Form des *praesens generalis* gekleidet zum Stillstand bringt, der Beschreibung des Geistes einen quasi statuarischen Hang zuschreibend. Der Indikativ Präsens, dessen Aufgabe es (beispeilweise im Deutschen) ist, das vorübergehende in *hic et nunc* wiederzugeben, täuscht Ewigkeit vor. Eine ähnliche Funktion haben das *tempus generalis* (allgemein neutrale Zeitangabe, die der Objektivität der wissenschaftlichen Sprache nahesteht: we, one, to be etc.), das lyrische Präsens, das tabularische Präsens (K. Hamburger 1980, 75, Fußnote 66 und 85 ff.), das epische Präteritum, das historische Präsens, das gnomische Präsens (Sprachw.; in Sprichwörtern u. Lehrsätzen zeitlos verwendetes Präsens, vergl. Spinner 1975, 77 ff.) das Präsens in Ritualen und Zeremonien: „Ich taufe dieses Schiff...“ sowie das Präsens in Redewendungen, die eine universell akzeptierte Wahrheit zum Inhalt haben z. B.: „a rolling stone gathers no moss.“ Die Modalität der Darbietung und der Prozess der Perspektivierung sind zusätzlich grundlegende Komponenten bei der Gestaltung des Zeitgefüges im Text. So können beispielsweise, wie vorher erwähnt, verschiedene Sichtweisen durch einen Tempuswechsel prägnanter zum Ausdruck gebracht werden.

¹⁰⁸ Das Tempus als Merkmal der Dichtung haben in unterschiedlicher Art und Weise u. a. Kaspar H. Spinner in seiner Untersuchung *Zur Struktur des lyrischen Ichs* sowie Käte Hamburger in der ersten Auflage der *Logik der Dichtung* (Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1957), S. 194 behandelt.

¹⁰⁹ *Praesens generalis*: „[...] Präsens, das nicht auf die akute Aktionsart eingerichtet ist, sondern auf die Verbindlichkeit, die Allgemeingültigkeit dessen, was geschieht.“ (Müller 1979, 92).

Prosodie

Die Prosodie ist ebenso wie die Rhetorik ein Gebiet, worüber es zahlreiche und gut recherchierte Untersuchungen vorliegen. Texte, die sich mit Natur und Rolle des Klangs im Gedicht ausführlich auseinandersetzen und anhand prägnanter Beispiele die Vielschichtigkeit dieses Phänomens detailliert erläutern. Der Klang als eines der Hauptkonstruktionsmaterialien im Gedicht bietet dem Lyriker ein weites Experimentierfeld. Die Erkundung der klanglichen Dimension eines Gedichts gleicht oft einer wahren Entdeckungsreise voller Überraschungen, Abenteuer, Aufregung. Die Faszination am Klang lassen vor allem solche Lyriker deutlich hörbar werden, die sich intensiv mit der akustischen (und oft auch visuellen) Gestaltung von Gedichten in spielerisch-tiefsinniger Art und Weise befassten und so der Weiterentwicklung dieses Phänomens zusätzlichen Antrieb verliehen. Man denke im 20. Jahrhundert unter anderen an die Dadaisten, Edith Sitwell, e. e. cummings, Eugen Gomringer, Ernst Jandl, und Robert Lax.¹¹⁰

Im Hinblick auf den raffiniert ausgeklügelten Gebrauch von Klang, den insbesondere das Gedicht macht, äußerte Forrest-Thomson in ihrer Untersuchung über Klangmuster, Bedeutung und deren Relationen zueinander im lyrischen Gebilde:

Poetry can only be a valid and valuable activity when we recognize the value of the artifice which makes it different from prose. Indeed, it is only through artifice that poetry can challenge our ordinary linguistic orderings of the world, make us question the way in which we make sense of things, and induce us to consider its alternative linguistic orders as a new way of viewing the world. (Forrest-Thomson zit. nach Müller-Zettelmann 2000, 96).

Der Ergründung des Klangphänomens im Gedicht hat sich die Lyriktheorie auf linguistischer Basis seit geraumer Zeit angenommen. Die Stratifikation des Klangbildes wird, neben traditionellen Begriffen, die zum klassischen Repertoire gehören, wie Metrik, Reim, Rhythmus, Strophenbau usw., mit Termini wie *juncture*, *pitch* und *stress* kenntlich gemacht. Also Intonation, Stimmlage, Tonfall, rhetorische Pausen u. Ä sind feste Bestandteile solcher Betrachtungen. Die Erteilung von Befehlen im militärischen Drill, das Rezitieren von Mantras im buddhistischen Glauben, das Wiederholen desgleichen musikalischen Themas in unterschiedlichen Tonhöhen (man denke an Ravels *Bolero*) oder die Stille in der Gedenkminute zeugen für die unterschiedlichen Wirkungen, die Klang im allgemeinen auf den menschlichen Geist auszuüben vermag. Diese Klangeigenschaften machen sich bekanntlich Dichter in großem Maße zunutze. Unter diesen Bedingungen ist die Artifizialität des Klangbildes eines Gedichts zu bedenken.

¹¹⁰ Richard Bradford. *The Look of It. A Theory of Visual Form in English Poetry*. Cork: Cork University Press, 1993; Stephen Cushman. *William Carlos Williams and the Meanings of Measure* New Haven: Yale University Press, 1985. Zum Thema Prosodie siehe: *The Study and Writing of Poetry: American Women Poets Discuss their Craft*. Wauneta Hackleman, ed. Troy, New York: The Whitston Publishing Company, 1993. T. V. F. Brogan. *English Versification 1570-1980. A Reference Guide with a Global Appendix*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981. Stillman, Frances. *The Poet's Manual and Rhyming Dictionary*. London: Thames and Hudson, 1985. Im deutschsprachigen Raum empfiehlt sich: Horst J. Frank. *Handbuch der deutschen Strophenformen*. Tübingen und Basel: Francke Verlag, 1993. Anschließend verweise ich hier auf das in letzter Zeit öfters kommentierte Phänomen der Selbstbezüglichkeit in der Musik. Vgl. hier Jaegeles Diss. *Das Subjekt im und als Gedicht*, 1995. Siehe auch u.a. *Word and Music Studies: Defining the Field; Proceedings of the first International Conference on World and Music Studies at Graz 1997* (Amsterdam: Rodopi, 1999).

Modalität der Darbietung

Unter Modalität der Darbietung wird hier, allgemein gesagt, die Art und Weise verstanden, in der das perspektiverzeugende Medium den von ihm im Text entfalten Stoff dem Leser/Zuhörer präsentiert. Diese Darbietung kann den Hergang, vereinfacht ausgedrückt, in der Gestalt der Mimesis, der Diegesis oder als Mischform übermitteln. Dass es in diesem Darbietungsspektrum viele Varianten und Übergänge gibt, versteht sich von selbst. Diese Art der Präsentation ist insbesondere bei der Produktion literarischer Texte Gegenstand äußerster Sorgfalt¹¹¹. So sind Autoren bei der Erzeugung von lebensähnlichen Welten, die komplexe Realität widerspiegeln sollen, nicht selten insbesondere anhand der Gestaltung von Mittelbarkeit darum bemüht, Leben so real wie möglich zu simulieren. Vor allem hinsichtlich der Darstellung von Gefühlen aus einem Fixpunkt bzw. der Vortäuschung der Anwesenheit eines solchen im Text anhand einer entsprechenden Konstruktion, erzeugt der Autor die hierzu passende Modalität. Die Herstellung der Kongruenz zwischen dem Wirkungsziel des Stoffes und dessen darbietendem Medium wird hauptsächlich durch die Gestaltung der inneren Distanz erreicht. Wenn ein Text beispielsweise einen blutigen Mord zum Hauptthema hat, so muss dessen Darbietungsform der Tragweite des Stoffes entsprechen, indem sie die Tragik des Geschehens überzeugend widerspiegelt. Insofern muss das darbietende Medium die erforderlichen Eigenschaften aufweisen, um der Natur des Themas Rechnung zu tragen. So generiert jedes Gedicht analog zu seinem Thema seine eigene Modalität. Gedichte, die diese Norm verletzen, erzeugen, zusammen mit Hilfe von anderen Elementen, Inkongruenz. Als Produkt dieser Inkongruenz sind in diesem Zusammenhang all jene Texte zu verzeichnen, die einen ironisch-witzigen Effekt zu Markte tragen.

Eine Auflistung der Elemente, wodurch die Modalität der Darbietung erzeugt wird, hier als theoretischen Hintergrund anzubieten, wäre auf Grund seiner reichhaltigen Fülle eine wenig sinnvolle Aufgabe. Trotzdem sei hier wegen seiner vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten und seines beträchtlichen Gebrauchs in der Lyrik der von Stanzel für die Widerspiegelung von Gedanken einer Romanfigur geprägte Begriff des Reflektor-Modus zitiert. Ein Terminus, der aller Wahrscheinlichkeit nach als Sammelbezeichnung aller Monologtypen fungieren könnte. Zwischen dem Reflektor-Modus und dem Monolog bestehen, wie folgendes Zitat illustriert, bedeutende Ähnlichkeiten.

Ein Sprecher, der einen (gedanklichen) Monolog führt oder das Wort an eine bekannte Person richtet, beginnt nicht mit der umständlichen Beschreibung seiner Vita und einer Diskursivierung von Zeit und Ort der Kommunikation, bevor er auf die ihn im Moment der Versprachlichung bewegenden Dinge zu sprechen kommt. [...] In diesem Sinne ist das ich-haltige Gedicht zuweilen (im Fall eines adressatenlosen Texts) einem belauschten Monolog [...] zu vergleichen, der sich durch spärliche Selbstexposition des Sprechers und besondere Sinnkonzentration auszeichnet. (Müller-Zetzelmann 2000, 79. Sperrung im Original.)

Der dramatische Monolog ist eine der konkreten Formen, die dieser Modus annehmen kann. Mit seiner Hilfe sind Figuren wie die des Duke of Ferrara in Brownings „My Last

¹¹¹ Diesbezüglich hat sich in der Narrativik die Terminologie, die sich systematisch der Fülle von Möglichkeiten annimmt, wie im Roman Wirklichkeit an der Leser gebracht wird, im Laufe der Zeit verfeinert. So sind zum Stanzelschen Begriffsapparat eine Vielzahl neuer Prägungen gekommen, die die Vielschichtigkeit dieses Phänomens in einer sehr differenzierten Nomenklatur zum Ausdruck zu bringen sucht. Geläufige Termini wie *récit, histoire, narration, enunciation, enounced* mögen hier als Illustration dienen.

Duchess“ gestaltet, die zum Grundstock der klassischen Literatur zählen¹¹². Nicht die Anzahl der im Monolog in welcher Weise auch immer vorhandenen Teilnehmer ist entscheidend, unterrichtet uns Bakhtin, sondern seine Natur. Der dramatische Monolog ist *per definitionem* keine Wechselrede, je nach Zweck kann er jedoch die Illusion erwecken, es finde ein wie auch immer gearteter Dialog statt. Der Monolog ist ein Diskurs an dem, wenn man so will, eine Anzahl von Persönlichkeitsaspekten wie Vernunft, Wille, das Unterbewusstsein etc. partizipieren können. Aufgrund dessen eignet er sich bestens, Gefühle oder Gedanken als Ergebnis einer Reflexion differenziert auszudrücken, die man in der Regel nicht ohne weiteres einem Gegenüber anvertrauen würde. Daher bevorzugen ihn Autoren, um die Illusion zu schaffen, der Leser bekomme Innenwelt in der ganzen Fülle und Komplexität unverhüllt präsentiert. Andere klassische Beispiele hierfür sind „Die Klagelieder Jeremias“ aus der *Heiligen Schrift*, Wordsworths „The Prelude“, Whitmans „Out of the Cradle Endlessly Rocking“ und Robert Frosts „The Death of the Hanging Man“. Diese Texte bedienen sich einer Technik, mit deren Hilfe ein Bewusstsein, wenn auch nur im elementarsten Sinne, erzeugt wird. Da dem Bewusstsein axiomatisch ein Wertesystem zu Grunde liegt, so ist dieser Darstellungsmodus in der Lage, eine Weltanschauung oder sogar eine ganze Geschichte in einer subtil nuancierten Art und Weise hervorzubringen.

Folgende Zusammenfassung über die Erscheinungsformen des inneren Monologs in der Lyrik im Gegensatz zum Drama nach den Ergebnissen Wolfgang Müllers möge die theoretische Grundlage dieser Darbietungstechnik abrunden:

Der Monolog als reines Selbstgespräch, d.h. ohne daß Zuhörer vorhanden oder vorgestellt sind, ist idealtypisch für lyrisches Sprechen. Man könnte diese Form der monologischen Rede von den anderen Formen durch den Terminus *Soliloquium* absetzen.

In der Lyrik ist auch der Monolog mit einem Zuhörer verbreitet. Diese Form des Monologs erscheint z.B. in Liebesgedichten, die an die Geliebte adressiert sind, oder in Gelegenheitsgedichten und konversationshaften Stücken. Den lyrischen Monolog gibt es auch mit mehr als einem Zuhörer, häufig in politischen Gedichten, etwa in Wordsworths Sonett „To the Men of Kent, October, 1803“. (Von dem Typus des Anredegedichts ist die besondere Form der Ode zu unterscheiden, in der auch ein Gegenüber angesprochen wird (Mensch, Abstraktum, Gottheit, Gegenstand, usw. Die Anrede in der Ode ist im allgemeinen eine feierliche Apostrophe. Ihr fehlt Kolloquiales).

Oft erscheint in der Lyrik auch der bereits erwähnte Rollenmonolog, in dem der Dichter in eine Rolle schlüpft und aus dieser in der Art einer *dramatis persona* spricht.

Zwischen den genannten Monologtypen gibt es Übergänge und Mischformen. Eine dieser Mischformen liegt in dem lyrischen Sprechen vor, in dem sich Anrede und Selbstgespräch miteinander verbinden. (Müller 1979, 69)

Es gibt bekanntlich kurze (lyrische) Gedichte, die weder Balladen noch im strengen Sinne balladenähnlich sind, die aber trotzdem eine komplexe Beschaffenheit des Darbietungsmodus aufweisen. In solchen Texten kann beispielsweise eine rudimentäre Erzählstruktur vermischt mit szenischen Darbietungen sowie Einblicken in Fühlen und Denken des Ichs bzw. Figur aus auktorialer Sicht zum Vorschein kommen. Häufig erscheint auch die direkte Rede ohne typographische bzw. syntaktische Ankündigung.

¹¹² Andreas Höfele in seinem 1985 in *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. Neue Folge* erschienenen Artikel „Rollen-Ich und lyrisches Ich. Zur Poetik des *dramatic monologue*“ setzt sich mit der Begriffsbestimmung dieser drei im Titel enthaltenen Termini sowohl literarhistorisch als auch lyriktheoretisch auseinander. Eines seiner Ergebnisse, namentlich der Verzicht auf die „Vorstellung eines substanzhaften, realen Ichs“ (Höfele 1985, 192), die auf den Axiomen der modernen Persönlichkeitspsychologie fußt, fasst Jaegle im Kontext der kontroversen Diskussion Text-Ich / empirischen Autor zu Recht als einen „folgeschweren Schritt“ (Jaegle 1995a, 64) für die Lyriktheorie auf.

Genetik des perspektiverzeugenden Mediums

Eine Genetik des perspektiverzeugenden Mediums¹¹³ beabsichtigt, innerhalb des im Text repräsentierten Wirklichkeitsabschnitts, die Provenienz der semantischen, prosodischen, und syntaktischen Elemente, die dem Medium inhaltlich-thematisch Konsistenz verleihen, zu identifizieren. Dieser Schritt soll die Ermittlung seiner Funktion im Text erleichtern. Dadurch eröffnen sich dem Interpreten sowohl Einblicke in die mediale „Anverwandlung“ der im Text dargestellten Wirklichkeit als auch in die Art und Weise der textuellen „Modellierung“ des jeweiligen Mediums. Der Herkunftsbereich dieser Elemente kann sowohl im sprachlich-formalen (d.h. syntaktisch, rhetorisch, prosodisch etc.) als auch im inhaltlich-thematischen (literaturgeschichtlich, historisch, mythologisch, soziologisch etc.) angesiedelt sein. Die Auswahl von Wortfeldern z.B., eine der Hauptstrategien, wodurch Texte den im Gedicht dargebotenen Hergang an den Leser übermitteln, verrät oft, warum das Medium das von ihm Dargestellte in einer nur ihm eigenen Art und Weise „verstehen“ kann. Denn der Akt des Verstehens ist nicht nur individuell verschieden, sondern auch nicht frei von Fehleinschätzungen, Missinterpretationen und Vorurteilen. Durch diese Wortselektion aus unterschiedlichen Paradigmen werden Außen- und Innenphänomene mit Hilfe von kognitiven Operationen in einer bestimmten Art und Weise in Beziehung zueinander gesetzt, ein Verfahren, dessen Aufgabe es ist, einen einzigartigen Zugang zur Wirklichkeit hervorzubringen. Hierdurch entstehen Wortfamilien (semantische Isotopien¹¹⁴), die dem Text seinen spezifischen Charakter verleihen.

Dieses Transformationsverfahren wird hier, der besseren Verständlichkeit halber, am Beispiel von Plaths Gedicht „Lady Lazarus“ (SPCP 244) kurz erläutert. Mit Hilfe von inhaltlich-thematischen Elementen verleiht die Autorin dem perspektiverzeugenden Medium das Erscheinungsbild einer weiblichen Figur. Durch den geschickten Einsatz des Lazaruswunders (Joh. 12, 17) erfährt die schriftliche Konstruktion eine Reihe von Modifikationen, die dieser Figur Plastizität verleihen. Die Umkehrung der biblischen Vorlage beispielsweise bereichert den Text in vielfacher Weise. Es versieht den im Gedicht dargebotenen Geschlechterantagonismus mit Pathos. Die Auferstehung der Lady Lazarus, in diesem Fall metonymisch wie ein Stripteasetanz¹¹⁵ dargestellt, missachtet einerseits traditionelle Glaubenswertvorstellungen, andererseits soziale Verhaltensnormen (: Selbst-

¹¹³ Diesen Denkansatz sowie andere wertvolle Anregungen bei der theoretischen Formulierung des vorliegenden Denkgebäudes verdanke ich Heinrich Pletts *Einführung in die rhetorische Textanalyse* 7., Aufl. (Hamburg: Helmut Buske Verlag, 1989).

¹¹⁴ „Isotopie f. (griech. isos (isos) 'gleich', topos (topos) 'Ort') Eine auf A.J. Greimas (1966) zurückgehende Bez. für eine Form der Bedeutungsbeziehung zwischen den Lexemen eines Textes, die auf semant. Äquivalenz beruht und erklärt wird als wiederholtes Vorkommen von Semen (Semrekurrenz) in unterschiedl. lexikal. Einheiten des Textes, z.B. Der Großvater ... der alte Herr ... er ... seine erste Liebe ... der Graukopf ... usw. Die so verknüpften Lexeme desselben Textes bilden eine I-Kette (auch: Topikkette); mehrere solcher Ketten in einem Text etablieren ein I-Netz“. In: Lexikon Sprache: Isotopie. *Metzler Lexikon Sprache*, S. 4431 (vgl. MLSpr, S. 320) (c) J.B. Metzler Verlag]

¹¹⁵ Wie genau sich Plath, um dieses Gedicht zu komponieren, am biblischen Text hielt, zeigt der Vergleich zwischen Joh 11,44 „Und der Verstorbene kam heraus, an Händen und Füßen mit Grabtüchern umwickelt und sein Angesicht mit einem Schweiß Tuch umhüllt. Jesus spricht zu ihnen: Bindet ihn los und laßt ihn gehen!“ und den Verszeilen „Peel off the napkin“ (Z. 10) // „The peanut crunching-crowd / Shoves in to see / Them unwrap me hand and foot-- / The big strip tease.“ (Z. 26/27/28/29).

mord als Vorführung in der Form eines Happenings). Die Verschränkung disparater Bereiche—Religion (Devotionalien), Mythologie (Phönixmythos), Geschichte (Holocaust), soziologische Kategorien (: Rotlichtmilieu, Mob), Psychiatrie (: Suizident), die Vermählung von Hölle und Himmel: Herr Gott, Herr Luzifer (Literatur - William Blake)¹¹⁶ —bringt einen konnotationsreichen Korpus hervor; der Transsexualismus im Text suggeriert eine andere Auffassung von Weiblichkeit und Männlichkeit und lässt die traditionell akzeptierte Rollenverteilung wie ein Klischee erscheinen. Die sprachlich-formalen Elemente steuern somit zur gelungenen Konstruktion des Textes bei, insbesondere durch den geschickten Einsatz des Histrionenhaften, welches die Illusion einer lebhaften Bühnendarstellung hervorruft.

Innere Distanz

Den durch den Autor - auf der Ebene der Tiefenstruktur - gestalteten Abstand des perspektiverzeugenden Mediums zu seiner Aussage bzw. das Vortäuschen des Fehlens einer solchen „Entfernung“ bezeichnen wir hier als innere Distanz¹¹⁷. Grob gesagt ist sie der Grad der Anteilnahme des Mediums am Geschehen. Dieser kann sich vom Rational-Logischen, d.h. vom Sachlich-Analytischen bis hin zum Affektiv-Unbeherrschten, also zum Pathetisch-Impulsiven erstrecken. Die affektive Involviertheit des Mediums zum von ihm dargebotenen Ereignis kann räumlich, zeitlich und affektisch distanzhaft oder distanzlos sein. Mit Hilfe dieser Technik werden die Reaktionen des Mediums auf Innen- und Außenphänomene in der Gestalt menschlicher Verhaltensweisen im Text inszeniert. Die Verwirklichung dieser Technik drückt sich dann im Text als eine breite Palette menschlicher Befindlichkeiten aus, von Lebendigkeit bis zur hohen Emotivität einerseits, von Besonnenheit bis zur Weisheit andererseits. Beispiele des Rational-Logischen sind T. S. Eliots Begriffsslyrik „Four Quartets“, Yeats’ „poetry of statement“ (Urteilslyrik) etwa das Gedicht „Death“ und Rilkes Dinggedicht¹¹⁸ (Kurt Opperts Prägung aus dem Jahre 1926) „Römische Fontäne“, Kompositionen, die mit nüchterner Besonnenheit die Aufmerksamkeit des Lesers weg vom Ich und hin zum Begriff bzw. Gegenstand lenken. Plaths „Lady Lazarus“ hingegen figuriert unter diesem Aspekt als Illustration des ‚Affektiv-Unbeherrschten‘, ein Gedicht, das anhand der kruden Darbietung der innigen Anteilnahme des perspektiverzeugenden Mediums am darin entfalteten Geschehen die Fülle des Emotionalen meisterhaft präsentiert.

Die innere Distanz wird als Mittel zur Gewinnung der Leser-/Hörersympathie eingesetzt. Sie kann beispielsweise emotionale Intensität aufbauen, zur philosophischen Reflexion einladen, zur sozialkritischen Stellungnahme auffordern, in summa, die Gefühlswelt

¹¹⁶ Dieser Zusammenhang scheint darin bestätigt zu sein dank einer Angabe, die Plath, auf die Frage, welche Autoren sie möglicherweise beeinflusst haben, in einem Interview selbst machte. „I began,“ sagte sie, „to look to Blake, for example.“ (Zit. n. Kendall, 2001, 163).

¹¹⁷ Diesen Denkansatz verdanke ich z.T. Klaus Bartenschlager, *Die Situation des Sprechers im Gedicht: Wyatt, Sidney, Spenser. Ein historisch-typographischer Versuch* (München: Kurfürstendruck, 1970), insbesondere S. 119. Bartenschlager vertritt weiterhin die Meinung, dass „die Vereinzelung und Motivierung des Sprechers [...] ein Kennzeichen der antiken Lyrik [sei], vor allem Catulls und der Elegiker. Ihre Gedichte stehen in der überwiegenden Mehrzahl im Zusammenhang mit einem ereignishaften Anlaß und sind aus einer Situation gesprochen, ja tragen einen ausgesprochenen Gesprächscharakter.“ S. 68.

¹¹⁸ Jürgen Peper befasst sich in seinem Artikel „Transzendente Struktur und lyrisches Ich“, DVLG, 46 (1972): 381-434, mit dem Dinggedicht und den es hervorbringenden Voraussetzungen aus diachronischer Sicht.

und/oder die analytischen Fähigkeiten des Lesers formend beeinflussen. Bei der Gestaltung innerer Distanz ist nicht das im Text dargebotene Thema allein ausschlaggebend, sondern der Effekt, den der Autor hervorzurufen beabsichtigt. Daher wird bei der Produktion eines Textes der sprachlichen Konstruktion des Affektiven respektive des Intellektuellen besondere Beachtung geschenkt. Dass Gedichte sich nicht immer in die eine oder in die andere Kategorie ausschließend einordnen lassen, fordert geradezu auf, den Text Segment für Segment zu analysieren. Mithin wird durch eine nuanciertere Betrachtung der Konstruktion innerer Distanz eine genauere Texterschließung sowie eine bessere Einschätzung der Erschöpfung des Potenzials dieser Kategorie erreicht.

Stellt das Gedicht beispielsweise die sofortige und spontane Reaktion - Reaktion als Reflex - auf eine im gleichen Augenblick stattfindende Begebenheit dar, so ist die temporale Distanz des darstellenden Mediums zu diesem Geschehen (will der Text nicht u.a. ironisch oder absurd wirken) gering bis nicht vorhanden. Im Allgemeinen kann man folgende Faustregel aufstellen: Ist der temporale Abstand gering, so wird die emotionale Involviertheit hoch sein, ist dieser dagegen groß, so kann der zeitliche Abstand zur rational-sachlichen Reaktion überleiten und sich in Besonnenheit abzeichnen. Ausnahmen bilden jene Texte, die durch Missachtung dieses Kongruenzprinzips einen ironisch-witzigen Effekt erzielen wollen. Die Satire, die Burleske und das Kabarett u. a. weichen absichtlich von dieser Norm ab. Begriffe wie etwa innerer (stiller) Monolog, Soliloquium „stream of consciousness“, erzählendes Ich, erlebendes Ich, erlebte Wahrnehmung, Innen-, Außenperspektive, oder Tempuswechsel, dienen bei der Strukturierung, Perspektivierung und künstlerischen Modellierung der inneren Distanz. Begriffe, die uns helfen, die räumliche und zeitliche Position sowie die Befindlichkeit des perspektiverzeugenden Mediums genauer zu orten. Sie erteilen Auskunft darüber, wie die Relation Subjekt/Objekt situativ im Gedicht realisiert wurde.

Die innere Distanz, deren Perzeptions- und Ausstrahlungszentrum das Medium im Text bildet, besteht aus zwei von einander distinkten Bereichen, die im großen und ganzen idealtypisch wie folgt beschrieben werden können:

- I. Die Ad-hoc-Reaktion des Ichs bzw. der Figur auf das Geschehen: der temporale und psychologische Abstand zum Hergang ist von sehr gering bis inexistent $\mapsto ad\ oculos$, der Hergang wird infolgedessen mit Hilfe solcher Formmittel festgehalten, die den Grad der Affektivität adäquat wiedergeben. Tempus: Präsens, Perspektive: Innensicht oder/und Außensicht, Gegenstand: Innenwelt/Außenwelt, scheinbar nur emotional dargeboten.
- II. Die Rekonstruktion des Geschehens aus dem (Ich bzw. Figuren-)Gedächtnis: der temporale und psychologische Abstand zum Hergang ist in der Regel groß bzw. deutlich spürbar $\mapsto mnemotechnisch$, der Hergang wird intellektuell mit Hilfe solcher Mittel wie Bericht, Zusammenfassung, Kommentar, Beschreibung, Bewertung etc. übermittelt. Tempus: Präteritum, Perspektive: Außensicht/Innensicht, Gegenstand: Außenwelt/Innenwelt, rational „vermittelt“.

Bei der Abfassung eines Gedichts findet in der Regel eine Verlagerung zu einer dieser beiden diametral entgegengesetzten Idealtypen statt und zwar vom:

A) Gefühlsbetonten etwa am Beispiel der Liebeslyrik im Allgemeinen

- 1) Romantische Lyrik → der Inbegriff des romantischen Gedichts
- 2) Stimmungslirik → Naturgedicht
- 3) Bekenntnishafte Lyrik → *confessional poem*

hin zum:

B) Intellektuell-Reflektierten

- 1) Philosophischen etwa am Beispiel der Urteilslyrik (W. G. Müller 1979, 225)
- 2) Sachlichkeit etwa am Beispiel des Dinggedichts¹¹⁹
- 3) ‚Unsinnstexte‘ etwa am Beispiel des Dadaismus
- 4) Hermetische Lyrik (sofern diese als „Rätsel“ eine Anforderung an den Intellekt stellt) → W. B. Yeats; Stefan George.

Diese beiden hier theoretisch im groben dargelegten Hauptbereiche der inneren Distanz und deren weitere Unterteilung in Subkategorien treten in dieser reinen Form äußerst selten in Erscheinung; in der Praxis ist im Gedicht viel eher die Mischform mit Hilfe von raffiniert konstruierten Übergängen anzutreffen. Es versteht sich von selbst, dass die hier gebotene Illustration dieser Aufteilung nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.

Prozess der Perspektivierung

Nach einer der gängigen Definitionen ist Perspektive

[I]n der Lit., bes. der Epik, z. T. auch der Lyrik, der Standpunkt, von dem aus ein Geschehen aufgefaßt und erzählt wird, das Verhältnis des Erzählers, der nicht mit dem Autor identisch ist, als Medium zu den Vorgängen im Werk als Mittel der Erzählstrategie (Erzählhaltung, point of view, point de vue). (Gero von Wilpert 1989, 675)

Wie das obige Zitat zum Ausdruck bringt, ist die Gestaltung von Perspektive ein der Lyrik nicht immer zugesprochenes Phänomen. Die Stelle „z.T. auch der Lyrik“ macht deutlich, dass es Gedichte gibt, die sich eines Standpunkts bedienen, während andere ohne ihn auskommen. Die zitierte Stelle ist aufgrund dessen in zweierlei Hinsicht von Bedeutung. Zum einen, weil sie die untergeordnete Rolle der Gestaltung von Mittelbarkeit in der Gattung Lyrik deutlich verrät, zum anderen, weil die Lyrik in diesem Zusammenhang, wenn auch nur am Rande, doch Erwähnung findet. Denn aus strukturalistischer und textlinguistischer Sicht hat das Interesse an der Gestaltung von Mittelbarkeit im poetischen Werk spürbar zugenommen. Dennoch wird der Terminus meistens unter Rekurs auf den Roman betrachtet, und seine Materialisation deshalb überwiegend in der Narrativik dokumentiert:

Was die Textstruktur anlangt, so muß man davon ausgehen, dass jeder literarische Text eine von seinem Autor entworfene perspektivische Hinsicht auf die Welt darstellt. [...] Nun ist der literarische Text nicht nur eine perspektivische Hinsicht seines Autors auf Welt, er ist selbst ein perspektivisches Gebilde [,] er besitzt eine perspektivische Anlage, die aus mehreren deutlich von einander abhebbaren Perspektivträgern besteht, die durch

¹¹⁹ „Dinggedicht, das: Gedichtstypus, deutlich ausgeprägt seit der 2. Hälfte des 19. Jh.s (Mörike, Meyer); ein (Kunst-)Gegenstand oder ein Lebewesen wird **distanziert und objektiviert** erfaßt, beschrieben und dadurch letztlich nicht nur symbolisch, sondern oft auch **subjektiv gedeutet**. Im 20. Jh. sind v.a. die Dinggedichte Rilkes berühmt.“ Zitiert nach Dietmar Jaegle, Hrsg. *Geschichte der deutschen Lyrik in Beispielen. Vom Biedermeier bis zum Zweiten Weltkrieg*, Band 3, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996. Müller-Zetelmann vertritt im Gegenteil die Meinung, anhand des Vergleichs ‚gleichsam‘ künde sich im Text ein „sprachlich agierendes, verdecktes Subjekt“ an (Müller-Zetelmann 2000, 115. Hervorhebungen i. O.).

den Erzähler, die Figuren, die Handlungen (plot) sowie die Leserfiktion gesetzt sind. [...] Insofern ist dem Leser eine bestimmte Textstruktur vorgegeben, die ihn nötigt, einen Blickpunkt einzunehmen, der die geforderte Integration der Textperspektiven herzustellen erlaubt. Der Leser ist jedoch in der Wahl dieses Blickpunkts nicht frei, denn dieser ergibt sich aus den perspektivischen Darstellungsweisen des Textes. (Iser 1976, 62)

In der Tat ist die Gestaltung von Perspektive nicht allein im Roman, sondern auch im Gedicht ein Kernpunkt der Vertextung. Perspektive ist eine der Sprache innewohnende Eigenschaft. Jede Aussage, die verstanden werden will, verfolgt ein illokutives Ziel. Das komplexe Verfahren der Perspektivierung, eines der Mittel, mit denen Texte den vielschichtigen Ablauf der Kommunikation in Gang setzen, ist all den Erscheinungsformen von Mittelbarkeit gemeinsam. Diese stimmungs- und standpunktstiftenden Strategien bzw. die Illusion ihrer Vermeidung bewirken, dass sich der Gehalt des Gedichtes einzigartig zeigt. Denn dank des Standpunkts, den das perspektiverzeugende Medium im Gedicht hervorruft, ist der Leser in der Lage, die Einzigartigkeit wahrzunehmen, in der der Ablauf des im Text behandelten Stoffes gehandhabt wurde. Eine Einzigartigkeit, die sich insbesondere durch die Erzeugung von Welteinschätzung herauskristallisiert, ein spezifischer Standpunkt, (Icherfahrung/Icherlebnis/Ichansicht/Ichreaktion) den der Leser, gleich jedweder Idiosynkrasie, zustimmend annehmen oder überprüfend ablehnen kann¹²⁰. So ist das wie auch immer im Gedicht Dargebotene ein Ausschnitt aus dem Bereich der Innen- und/oder Außenerfahrung, der durch das Fühlen und Werten des vermittelnden Mediums eine Transformation erlebt hat. In diesem Sinne verkörpert hier der Standpunkt - aus der Warte des Lesers - die „Sicht des Anderen“; er bietet uns, aus der unendlichen Menge von Welt- und Wirklichkeitsdeutungen *einen* Weltzugang. Dieses perspektivisch-führende Konstrukt ist folglich ein wesentlicher Bestandteil der Organisation des Textes.

Sicht-Schaffung im Text meint in unserem Zusammenhang nicht nur die monoperspektivische und chronologiekonforme gradlinig laufende Anordnung von Gedachtem, Gefühltem, Erlebtem, Erzähltem, Erkanntem und oder Dargebotenem allein, sondern die Fülle an Möglichkeiten, die bei der Gestaltung der Wiedergabe erfahrener Wirklichkeit dem Autor zur Verfügung steht. Das heißt Texte können beispielsweise aus einem einzigen, chronologisch geordneten, ungebrochenen Blickwinkel bestehen, sie können sich aber auch aus einem sich mehrfach wandelnden Standpunkt zusammensetzen usw. das Raum- und Zeitgefüge kann auch in komplexer und nicht selten verwirrender Form aufbereitet sein. Die Vortäuschung der Vermeidung von Perspektive(n) ist ebenso Bestandteil dieses Prozesses. Innensicht, Außensicht, Vogelperspektive, auktoriale Haltung, Allwissenheit, Polyphonie, Polymorphologie und fortlaufende Metamorphose bei der Erfassung und Wiedergabe der Wirklichkeit sind einige der Konstruktionselemente, derer sich Autoren bei der Hervorbringung des perspektiverzeugenden Mediums bedienen.

¹²⁰ In seinem 1998 veröffentlichten Artikel „Aesthetic Illusion in Lyric Poetry?“ geht Werner Wolf auf die Problematisierung der Identifikation Leser/Text-Ich in der Lyrik ein. Er bezweifelt Schlaffers Behauptung, dass “[...] experiencing the lyric world from within is identical to an impersonation and that it means for the reader to ‘occupy’ the role of the lyric persona, to enter its consciousness and to adopt its discourse as his or her own” (Wolf 276). Wolf stützt sich in seiner Argumentation auf einen von Karlheinz Stierle 1979 erschienenen Artikel, in dem es heißt: „[...]H]e [Stierle] claims that it is a ‘relation of participation’ (“Relation der Partizipation”) and a role playing (“Der Rezipient übernimmt die Rolle des sujet de l’énonciation”), but not an ‘empathy’ (“Einfühlung”) nor an ‘identification’ with a series of outer moments of experience, as is the case in most narrative fiction[...]. However, with this distinction Stierle nevertheless points out a crucial difference, both of the lyric persona as an object of observation and as a locus of a role playing (if it takes place) in contrast to much fiction and drama” (Wolf 278).

Die im Gedicht dargebotene Situation kann mit Hilfe eines komplexen Perspektivengeflechts konstruiert sein. Die Ballade beispielsweise, die sich unter den vielfältigen Erscheinungsformen der Lyrik im hohen Maße aus den Quellen der Epik speist, bedient sich bei der Konstitution ihrer Handlung oft mehrerer Figuren, wobei jede von ihnen aus einem distinkten Blickfeld zur Darbietung der im Text dargestellten Situation beiträgt. Berryman benutzt häufig (wie im letzten Kapitel gezeigt wird) eine in sich mehrfach wandelnde Perspektiventeknik, die einer und derselben Sprechinstanz zuzuschreiben ist. So erscheint Henry, der Protagonist in *The Dream Songs* mal als Henry, mal als Mr Bones, ohne dass es sich eindeutig sagen ließe, ob es sich um eine oder mehrere Figuren handele. Unter den basalen Mitteln, die zur Bildung der Perspektive gehören, befinden sich v. a. die Konstituenten der Fokussierung wie sie in der Mentalstilistik (R. M. Nischik¹²¹) erforscht sind. Einige seien hier als Illustration aufgeführt: Innensicht, Außensicht, Innenperspektive, Außenperspektive, erlebte, kontaminierte, erzählte Rede, direkte bzw. indirekte Wahrnehmung und deren Vermischungen und Variationen. Aber auch jenes Medium, das Außen- und/oder Innenerfahrungen arglos-naiv interpretiert und gerade deshalb die Reaktionen des Lesers subtil beeinflusst, ist Bestandteil dieses Reservoirs. Anhand des Perspektivengerüsts, das dem Hergang Stabilität gewährt, zeichnet sich das hintergründige Denk- und/oder Fühlmuster ab, welches dem aufmerksamen Leser oft hilft, das vom Medium bemühte Arsenal zur Interpretation der im Text dargebotenen Situation zu enthüllen. So kann beispielsweise eine Situation, die überwiegend aus Außensicht dargeboten wird, nicht von der Neutralität seines Wahrnehmers sprechen, sondern für seine bewusste Teilnahmslosigkeit.

Lücken im Text

In den Wortfluss eines literarischen Textes werden „Lücken“ durch den Autor eingebaut, die der Leser auffüllen soll. Das literarische Werk - und hier bildet das Gedicht keine Ausnahme - lässt im Gestaltungsprozess Stellen aus taktischen Gründen leer, um gewisse Effekte zu erzielen. Daher spielt das komplette oder partielle Weglassen von Informationen durch den Autor sowie deren Komplettierung durch den Leser für das Verstehen des Textes eine wesentliche Rolle. So bilden die Unbestimmtheits- und Leerstellen im literarischen Text einen wichtigen Teil seiner Struktur. Ein Aspekt, der sich beim Akt der Interpretation als wesentlich erweist. In den Worten von Roman Ingarden heißt es:

Es gibt in jedem literarischen Kunstwerk [...] Stellen des Nichtgesagten, des Verschwiegenen, des Unbestimmten, Offengelassenen, die [...] eine wesentliche Rolle in der künstlerischen Struktur des Kunstwerks spielen. Aus ihrem Unbeachtetsein, aus ihrem Verbleiben im Dunkel der Peripherie müssen sie bei der analytischen Betrachtung der Werke hervorgeholt werden, und es muß zum Bewußtsein gebracht werden, daß ihre künstlerische Funktion zerstört wäre, wollte man sie beseitigen und durch solche oder andere Ausfüllungen ersetzen.¹²² (Ingarden 1980, 19)

¹²¹ Mehr dazu in Reingard M. Nischiks „Mind Style Analysis and the Narrative Modes for the Presentation of Consciousness“, in: *Tales and „their telling difference“: Festschrift zum 70. Geburtstag von Franz K. Stanzel*, hg. Herbert Folínek, Wolfgang Riehle und Waldemar Zacharasiewicz, (Heidelberg, 1993), 97.

¹²² Ingarden, Roman. *Von Erkennen des literarischen Kunstwerks*. In: Krumholz, Martin, *Ironie im zeitgenössischen Ich-Roman: Grass, Walser, Böll* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1980), S. 19.

Martin Krumholz erweiterte den Begriff „Leerstellen“, indem er ihn noch präziser definierte:

[Es] ist zwischen zwei Typen von Leerstellen zu unterscheiden: solchen, deren Auffüllung durch Signale - wenn auch in der Regel nicht „eindeutig“ - gesteuert wird, und solchen, die als Unbestimmtheitsstellen strukturell erhalten bleiben und die der Leser individuell aufgrund seiner Normen auffüllen muß. (Krumholz 29)

In *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* bezeichnet Iser die Leerstellen als Positionen, die durch „Aussparungen Enklaven im Text“ signalisieren, die sich „der Besetzung durch den Leser anbieten“ (Iser 1976, 266).

Zur Festlegung des Anwesenheitsgrads eines perspektiverzeugenden Mediums und/oder zur Erfassung der Art und Weise, in der es die Welt nach seinem Erfassungsvermögen beschreibt, lässt sich diese Kategorie, wie es im folgenden aufgezeigt wird, oft ertragsgewinnend anwenden. Anhand der Konstruktion der ersten Zeile „This is the light of the mind, (...)“ in Plaths Gedicht „The Moon and the Yew Tree“ können wir einiges über die Rolle der Leerstelle erfahren. Das Demonstrativpronomen „this“, welches per definitionem die emotionale und/oder lokale Nähe des Aussagesubjekts zum angesprochenen Gegenstand zum Ausdruck bringt, stellt in diesem Text für den Leser einen Augenblick lang eine Leerstelle dar. Denn erst wenn das Ende der Verszeile erreicht wird, welches nicht ohne triftigen Grund hypotaktisch das Licht des Geistes als „cold and planetary“ näher bestimmt, löst sich die eingangs erzeugte Spannung über die hier angesprochene Beschaffenheit des Gegenstands, des Lichts, auf. Dieses Beispiel, welches das Beschriebene zuerst aus der Perspektive des Mediums, danach aus der Sicht des Lesers zu fokussieren beabsichtigt, mag als „spitzfindig“ erscheinen, wurde aber eben deshalb als Illustration eingeführt, um die Finesse, die Autoren im Umgang mit dieser Kategorie im Verlauf der Literaturgeschichte entwickelt haben, zu verdeutlichen. Gleichzeitig offenbart die syntaktische Erläuterung dieser Zeile, dass eine eins zu eins Identifikation von Gedicht-Ich/Leser im Sinne des Nachvollzugs, wie oft im Hinblick auf das Gedicht behauptet wird, nicht immer möglich ist. Denn der Leser ist, um mit dem Text-Ich gleichzeitig miterleben zu können, der Willkür des Mediums - d.h. des wahren Kenners der Erlebnisse - ausgeliefert. Anhand der Analyse der Konstruktion dieser Verszeile am Beispiel des anaphorisch (d.h. rückverweisend, Glück 2000, 619) platzierten Demonstrativpronomens *this* wird klar, wie, aufgrund der Verzögerung von Informationen, Empfindungsvermögen des Mediums und Leserwahrnehmung sich für kurze Zeit voneinander trennen. In diesem Sinne kann man nicht von einer zeitgleichen Identifikation sprechen. Das Gefühl des In-der-Luft-Schwebens, das sich beim Leser auf Grund bewusster Vorenthaltung vitaler Informationen einzustellen vermag, und welches permanent oder nur vorübergehend sein kann, ist eines der Mittel, das Autoren einsetzen, um Texte lesenswert zu machen.

In *Die Struktur der modernen Lyrik* verdeutlicht Hugo Friedrich am Beispiel von Gottfried Benns Gedicht „Welle der Nacht“, wie die geschickte Auswahl syntaktischer Satzglieder dem poetischen Text eine bestimmte Färbung verleihen kann. In diesem Fall handelt es sich um die Funktion des bestimmten Artikels in der Zeile „die weiße Perle rollt zurück ins Meer.“ Da aber in den vorherigen Zeilen des Gedichts bis zu diesem Augenblick von keiner Perle die Rede war, fungiert der in dieser Form verwendete bestimmte Artikel vielmehr als verfremdendes Element. Somit erscheint die Perle für den Leser als „unbestimmt und geheimnisvoll.“ Dazu Friedrich:

Im modernen Dichten wird [der bestimmte Artikel] so verwendet, das er als determinierendes Mittel die Aufmerksamkeit zwar weckt, sie jedoch gleich desorientiert durch die von ihm eingeführte gänzlich neue Sache. Das Verfahren trat schon bei den Lyrikern des 19. Jahrhunderts auf, insbesondere bei RIMBAUD, und auch derart, daß sonstige Determinanten wie Personalpronomina, Ortsadverbien usw. mit einbezogen wurden. Im 20. Jahrhundert greift es übermäßig um sich und wird ein stilistisches Hauptindiz für gegenwärtige Lyrik. (Hugo Friedrich 1970, 160)

Deiktika

Für das Gedicht fungiert das perspektiverzeugende Medium als Hauptsitz des deiktischen Netzwerkes, welches dem Leser hinweisend Zugang zum Text bietet. Dies drückt sich darin aus, dass Verweise wie: *heute, morgen, gestern; ich, du, wir; dieses, jenes; hier und dort* usw. ohne einen verankernden Angelpunkt sinnlos wären. Hierin werden Befindlichkeit, Zeit und Standort des Mediums unmissverständlich mitbestimmt. Mit Hilfe dieses verweisenden Netzwerkes, das rezeptionspsychologisch die Reaktionen des Lesers mitsteuert, werden im poetischen Gebilde Spannung, Befremdung, Gelassenheit etc. erzeugt.

Die Deiktika im Gedicht bilden somit ein referentielles Flechtwerk im Text, das dem Leser als Orientierungshilfe dient. Dieses System bescheinigt die Existenz eines dem Text innewohnenden Agens, auf welches sich Wörter wie Modal-, Zeit- und Raumadverbien, Possessiv- und Demonstrativpronomen zurückbeziehen. Mit Hilfe solcher Verweise konstituiert sich ein spezifischer Zugang zur im Text enthaltenen Wirklichkeit. Denn nicht selten verblüfft uns das Gedicht mit einer Sicht der Dinge, die sich von der uns geläufigen Art des Betrachtens und Verstehens der Wirklichkeit deutlich absetzt.

Spinners Bezeichnung der 1. Pers. Sing. im Gedicht als Leerdeixis, und zwar als „eine [Kunst]Mittel, eine Orientierung zu schaffen“ ist ganz im Sinne des hier entwickelten Analysemodells. Die Ich-Deixis designiert in Spinners Worten „den fiktiven Ort [...] von dem aus das Raum/Zeitgefüge des Ich-Gedichts sich entwickelt“ (Spinner 1975, 18; Hervorgehobenes i. O.). Diese Erkenntnis ist als textkonstituierendes Formmittel ein wichtiger Beitrag zur Anerkennung der Ich-Rede (vergl. E. M. Lüders 1968, 348).

Deiktika setzen einen Referenzpunkt voraus. Zeit, Ort, Sache (Handlung) und Person werden durch temporale, lokale, modale und pronominale rückbezügliche Verweise auf das ausführende Agens hin determiniert. Solche Sprachpartikel bestimmen den Standort, die Befindlichkeit und nicht selten das Zeitgefüge des perspektiverzeugenden Mediums im Text. Durch die Bildung eines zentripetalen Geflechts offenbaren die Deiktika Menschen- und Weltbild, indem sie den Text in einem Raum-Zeitgefüge orten. Diese referentiellen Verweise sind Teil der syntaktischen Disposition jedweden Textes. Ein anderes Indiz, das der Zuordnung der im Gedicht fakultativ vorhandenen Entfaltung von Ich-Gefühlen als Ermittlungsinstrument dient.

Vorurteilsstruktur

Mittels der Art und Weise, in der das Medium im Gedicht (sei es in der Gestalt eines Ichs oder eines wie auch immer gearteten Bewusstseins) sich selbst und Welt in seiner Darbietung kundgibt, enthüllt es den Paradigmenkomplex, mit dessen Hilfe es Objekt (Welt bzw. das Andere) und Subjekt (sich selbst) also „Wirklichkeit“ be-greift. Indem es

sich Dinge seiner Wahl auf eine nur ihm vorbehaltene Art und Weise einverleibt, enthüllt es *volens volens* sein Verständnis der Wirklichkeit und mithin nicht selten seine Vorurteilsstruktur. Denn

[m]it der poetischen Ich-Rede [...] vollzieht sich anderes als die bloße Wahl eines Standpunktes. Soweit ein solches Ich zum Aussagesubjekt wird, greifen die besonderen Restriktionen der Wahrnehmung und Weltauffassung, die nicht auf ein anderes Ich übertragbar sind. (Charpa 1985, 159)

Die Deutung und Wiedergabe von Innen- und Außenerfahrungen durch den Intellekt, Instinkt und/oder die Gefühlswelt ist - auch in der Lyrik - den besonderen Restriktionen unterworfen, von denen im obigen Zitat die Rede ist. Damit das perspektiverzeugende Medium im Text luzid sowohl Innen- als auch Außenwelt wahrnehmen, auswerten und wiedergeben kann, muss es im Besitz des dazu passenden Schlüssels sein, um sinnstiftend zu dekodieren. Ein Schlüssel, der sich aus Informationen speist, die mit Hilfe von kognitiven Verfahrensweisen gesammelt werden. Somit entsteht ein Vorverständnis dessen, was man betrachtet. „Jede Person sagt, was sie sagt, und hört, was sie hört, gemäß ihrer eigenen Struktur determiniertheit; dass etwas gesagt wird, garantiert nicht, dass es gehört wird. Aus der Perspektive eines Beobachters gibt es in einer kommunikativen Interaktion immer Mehrdeutigkeit.“ (Zit. nach Jaegle 1995, 76). Oder mit Werner Wolf: die Wiedergabe wahrgenommener Wirklichkeit hängt von solchen „contextual factors as the basic habits of perception and the preconceptions about reality of a given culture and period“ ab (Wolf 1998, 255). In vielen Texten ist bei der Wiedergabe erfahrener Wirklichkeit mit einer gewissen Fehlerhaftigkeit des Verstehens bzw. einer bewussten oder unbewussten Falsifikation der Wirklichkeit seitens des Mediums als ästhetisches Gestaltungsmittel zu rechnen. Auch diesem Sachverhalt widmet die Gestaltung von Mittelbarkeit ihr Augenmerk¹²³. In diesem Zusammenhang kristallisiert sich ein wichtiger Unterschied zwischen Texten des 18. und 19. Jahrhunderts etwa, die in der Mehrheit eine allwissende Darbietungsinstanz als Erzähler aufweisen, und jenen, die mit Henry James und Joseph Conrad beginnend, sich der Technik der Allwissenheit weniger und weniger als dominantes Gestaltungsprinzip des Textes bedienen. Dies deutet auf eine epistemologische Veränderung in der Welt- und Ich-Auffassung hin, die das komplexe Relationsgefüge zwischen dem Dasein des Einzelnen und der Totalität der Strukturen und historischen Bedingungen, in denen wir uns erleben, nicht mehr für überschaubar hält. Texte des 20. Jahrhunderts gestalten häufig ihre Figuren fern von der Position der Omniszienz, eine Strategie, die beim Leser gerade wegen Brüchigkeit und Unvollkommenheit des Wahrnehmungsvermögens der Figuren oft die Illusion erweckt, das Dargebotene sei „echter“, weil menschenähnlicher. Diese Darstellungstechnik steht den psychischen, biologischen und intellektuellen Fähigkeiten des menschlichen Gehirns allerdings näher als die Gott allein zuzuschreibende Allwissenheit. Die Darbietungsinstanz in der Literatur des 20. Jahrhunderts ähnelt mit zunehmender Häufigkeit jenem Menschen, der nicht mehr präbendieren kann, die Innen- und Außenphänomene der Textfiguren zu überblicken, weil er mit der Bewältigung des eigenen Daseins überfordert ist. Infolgedessen stellen solche Figuren auch keine allgemeingültigen Lebensmaximen bereit. Oft sind sie Außenseiter

¹²³ Diese Betrachtungsweise verdanke ich Franz K. Stanzel. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1979, 23. Andererseits ist Emil Staigers Auffassung hinsichtlich der emotionalen Involviertheit des Lesers im Gedicht: „Nur wer nicht mitschwingt, fordert Gründe. Nur wer die Stimmung nicht unmittelbar zu teilen vermag, muß sie möglich finden und ist auf Begrifflichkeit angewiesen“ (Zit. nach Müller-Zettelmann, 2000, 20) nicht zu zustimmen. Denn solche Äußerungen haben entschieden dazu beigetragen, wichtige Aspekte des Gedichts zu ignorieren.

nicht nur im Sinne soziologischer Kategorien, sondern im Dienste eines genuinen Realismus, der es ihnen nicht erlaubt als ein omnipotentes und omniszientes Medium im Text zu agieren. Erfolgsrezepte und voreilige Lösungen haben sie meist nicht zur Hand. Der zwingende Versuch, die Relation Mensch/Universum zu definieren ist nicht nur Bestandteil der Struktur des Romans, sondern auch der Lyrik - der Kunst im Allgemeinen. In den Worten von Wallace Stevens in *Opus Posthumous*: „Poetry is the statement of a relation between man and the world“, „the essence of art is insight of a special kind into reality“ (Stevens zit. nach Müller 1979, 231). Demzufolge ist die Konsolidierung dieser Relation im poetischen Text Gegenstand der Interpretation.

Hat man nämlich das perspektiverzeugende Medium im Gedicht lokalisiert und seine Bestandteile untersucht, d.h. sind seine „Stimmung und Befindlichkeit“ im großen und ganzen begrifflich geworden, so ergibt sich als nächster Schritt das Vorverständnis der Wirklichkeit, aus dem seine Welt- und Ich-Auffassung hervorgehen, genauer zu betrachten.

Beinhaltet das Gedicht Indizien, die die darin ausgelegte Wirklichkeit in den Bereich der Unglaubwürdigkeit rücken, so sind diese als struktureller Bestandteil der Komposition zu bewerten. Wichtige Anhaltspunkte für das Verstehen solcher Texte sind u. a. die Wahrhaftigkeit/Glaubwürdigkeit/Authentizität des Mediums sowie seine Kompetenz, die Faktoren, die im Gedicht zur Konsolidierung von Wirklichkeit beisteuern, adäquat zu deuten¹²⁴. Solche Strategien hat die Lyrikinterpretation bis jetzt zu wenig in Erwägung gezogen. Als Illustration seien hier ein Gedicht von John Donne und eins von Wallace Stevens angeführt¹²⁵.

In den folgenden Versen von Donnes Gedicht „The Blossome“: „Little think'st thou poor flower,/ Whom I have watch'd sixe or seaven dayes,“ zögert das Medium bei der Angabe der Zahl der Tage, an denen es die angeredete Blume beobachtet haben soll. Die so offenbarte Erinnerungslücke lässt den Text, indem das Gedächtnis dieser Instanz als fehlbar bzw. lückenhaft enthüllt wird, in einem anderen Licht erscheinen. Wallace Stevens „Crude Foyer“ thematisiert die Bemühungen des hier verwendeten Mediums, Abstraktes mit Akribie zu erfassen, und zwar nach dem Trial-and-Error-Prinzip mit Hilfe von Unsicherheit und Selbstkorrektur: „Thought is false happiness: the idea/ That merely by thinking one can,/ Or may, penetrate, not may,/ But can, that one is sure to be able—/ That there lies at the end of thought/ A foyer of the spirit [...]“. Der mit den Mitteln poetischer Gestaltung durch Stevens insoweit kunstvoll erzeugte Zweifel muss bei der Interpretation des Textes, will man dessen sprachliche Konstruktion genüge tun, in Betracht gezogen werden. Mit solchen Strategien stecken Dichter die Kognitionsfähigkeit des Mediums ab.

Eine mögliche Erklärung, warum in der Lyrik solche Strategien meist unreflektiert bleiben, könnte im weitesten Sinne die Verbindung Kunst/Inspiration darstellen. So spielt hierbei der aus der Antike stammende Gedanke des „furor poeticus“ (Platon) eine nicht zu

¹²⁴ In gewisser Hinsicht kann eine übertrieben patriotische Lyrik (man denke u.a. an die Blut-und-Boden-Dichtung) als extremes Beispiel dieser Kategorie figurieren. Die Kompetenz der Darbietungsinstanz, Wirklichkeit, in welcher Form auch immer, zu interpretieren, sollte folglich in ihren Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen bei der interpretatorischen Praxis Gegenstand der Reflexion sein.

¹²⁵ Diesen Denkanstoß verdanke ich Wolfgang Müller, *Das lyrische Ich* (Heidelberg: Carl Winter, 1979), insbesondere 78ff sowie 231ff.

unterschätzende Rolle. Denn diese Vorstellung hat, in dem Bemühen, den Prozess der Produktion von Kunst zu ergründen, den Blick auf dessen Komposition jahrhundertlang in Nebel gehüllt. Die starke Tendenz, den Lyriker mit Attributen wie „Seher“, „Prophet“ o. Ä. als Ergebnis göttlicher Inspiration zu verstehen, die allerdings überwiegend von der älteren Lyrikinterpretation vertreten wird, lebt z.T. noch im kanonisierten Lesekodex der Gattung¹²⁶. Am Beispiel der *Confessionals* beklagte Malkoff, dass der Wahnsinn ohne die Noblesse des Intellekts bzw. der Seele (Malkoff 1977, 97) keinen Platz im literarischen Werk hat. Somit weist er auf jene Komponente der Kunst hin, die sie immer begleitet hat. Das Problem jedoch bleibt bestehen, nämlich wer setzt fest, wo die Grenzen dessen, was Wahnsinn ohne Noblesse ist? Eine anders geartete Auseinandersetzung mit dieser Tradition würde dazu beitragen, das perspektiverzeugende Medium in der Lyrik als wichtige Kategorie der Interpretation zu inthronisieren sowie die poetische Artikulationskompetenz der Autoren und deren Bemühungen Mittelbarkeit zu gestalten, angemessen zu berücksichtigen. Die Sensibilisierung künftiger Lyrikinterpreten und Lyrikliebhaber auf den Anwesenheitsgrad eines perspektiverzeugenden Mediums im Gedicht nicht nur im Hinblick auf die Lyrik der *Confessionals*, sondern auch im kultur-, epochen- und sprachübergreifenden Textvergleich ist eine der anstehenden Aufgaben zeitgenössischer Lyriktheorie.

Erscheinungsformen der Mittelbarkeit

Das Erscheinungsbild der Mittelbarkeit im Gedicht ist vielgestaltig. Ihre Anwesenheit im Text materialisiert sich vor allem in den sog. traditionellen Texten – und auch hier gibt es viele Ausnahmen – als ein ungebrochenes, verhältnismäßig homogen-einheitliches Bewusstsein, welches oft physisch, und nicht nur psychisch leiblos, anschaulich in Erscheinung tritt. Es kann uns aber auch als eine Sammlung von Merkmalen begegnen, die aus unterschiedlichen Wortfeldern stammend in ihrer Summe nur subtil ein Bewusstsein andeuten. In der Postmoderne tritt uns im Gedicht ein Ich entgegen, das in Analogie zum Erzähler im Roman des 20. Jahrhunderts sich durch Heterogenität auszeichnet. Um diesen Sachverhalt differenzierter zu erfassen, wird ohne Anspruch auf Vollständigkeit folgende Aufschlüsselung vorgenommen. Das Endprodukt des Verfahrens Mittelbarkeit, d.h. das perspektiverzeugende Medium, bedient sich oft der 1. Pers. Sing., und zwar nicht als obligatorisches, sondern als fakultatives Kunstmittel¹²⁷. Es kann beispielsweise als

1. „kosmisches Ich“ am Beispiel der Lyrik aus der Antike (Anakreon, Sappho)

¹²⁶ In von Wilperts *Sachwörterbuch der Literatur* wird „[e]ng mit der Rezeptionshaltung „intuitiv-dunklen Ahnen[s ...] das Konzept der Inspiration verknüpft, die Vorstellung von der göttlichen Herkunft der Dichtung [...] (Zit. nach Müller-Zettelmann, 2000, 22), [Sperrung im Original]. Lowell sagte in einem Interview: „I’m sure that writing isn’t a craft, that is, something for which you learn the skills and go on turning out. It must come from some deep impulse, deep inspiration“ Frederick Seidel *The Paris Review* 25 (Winter/Spring 1961): 3. Michael Hamburger nähert sich dem Phänomen der Inspiration mit folgenden einleuchtenden Worten: „Inspiration ist ein Zustand der Betrachtung, nicht ein Zustand schöpferischer Dynamik. Von der Inspiration kehrt man zurück wie von einem fernen Land. Das Gedicht ist ein Bericht über die Reise. Die Inspiration liefert das Bild, aber nicht die Einkleidung. Um das Bild zu bekleiden, muß man die Eigenschaften und den Klang eines jeden Wortes mit Gleichmut abwägen und ohne eine diesen Gleichmut gefährdende Gefühlsbewegung“. (Michael Hamburger 265-66).

¹²⁷ Zitiert nach Dietmar Jaegle. *Das Subjekt im und als Gedicht. Eine Theorie des lyrischen Text-Subjekts am Beispiel deutscher und englischer Gedichte des 17. Jahrhunderts.* (Stuttgart: M & P Verlag, 1995), S. 84. Wolfgang Müller und Eva M. Lüders sind ebenfalls auf die Erkenntnis gekommen.

2. „überindividuelles Ich“ am Beispiel des Minnesangs (meistens ein ständisches Ich)
3. „Off-Stimme“ (d.h. ein um allgemeingültige Objektivität bemühter Nachrichtensprecher bzw. die um Objektivität bemühte Instanz in der Wissenschaft), die eine Vielzahl von Informationen, Ansichten und unterschwellige Wertungen bündelt. Hierher gehören das Dinggedicht, die Urteilslyrik (W. G. Müller) sowie jene Texte der Postmoderne, die mit optischen Erscheinungsformen experimentieren, wie Eugen Gomringers „Wind“ und e. e. cummings' „l (a leaf Falls) oneliness“ in *95 Poems*.
4. „individuell mündiges Bewusstsein“, welches mittels eines komplexen Wertesystems die Welt/Wirklichkeit subjektiv filternd organisiert, sprachlich ausformt und entweder artikuliert oder in seinem Bewusstsein als Reflex widerspiegelt
5. deutlich konturierte und vollends ausgeprägte „Rollenfigur“ (der Schäfer in der Bukolik, der Liebhaber in der petrarkistischen Tradition, die Spinnerin in der Volksdichtung, Prometheus, Ganymed usw. in der Mythologie, Maria, Jesus usw. im christlich religiösen Texten)
6. „exemplarisches Ich“ (ein nicht persönlich-individualisiertes Ich in der Gestalt des tugendhaften Helden bzw. des moral-ethischen Nachahmenswerten z.B. der Gottesfürchtige in der Barockdichtung)
7. „lyrisches Ich“ (Verschmelzung von Mensch und Natur im Gefühl der Erhabenheit insbesondere in der Romantik; Wordsworth „I wandered lonely as a cloud“ vgl. Hühn „Plotting the Lyric“. In: *Theory into Poetry*. Hg. Müller-Zettelmann 2005, 149ff.)
8. „lyrisches Subjekt“ (Spaltung zwischen Mensch (Subjekt) und Natur (Objekt) wird als Bewusstseinsproblem erkannt, insbesondere nach der Romantik, u.a. die Symbolisten usw.)
9. „polyphones Ich“ (ein Ich mit mehreren Stimmen = multiple Persönlichkeit)
10. „polymorphes Ich“ (ein verwandlungsfähiges Ich von Belebtem zum Unbelebten u. viceversa)
11. „un-sinnstiftendes Ich“ (Dadaisten, Edith Sitwell, Robert Lax etc.)
Gestalt annehmen.

Die Ich-Konstruktion in den religiös-kultischen Texten der altorientalischen Literatur - an der sich die christlich-religiöse Dichtung im weitesten Sinne orientiert - wird absichtlich neutral gehalten, damit eine reibungslose Identifikation zwischen Gläubigem und Gebet-Ich stattfindet¹²⁸. Diesbezüglich kann in Laufe der Entwicklung der Lyrik eine Kontinuität verfolgt werden. Indem die „Ichhülle“ am Beispiel des verschmähten Liebhabers im italienischen Sonett (Petrarca und Dante) auf individuell bezeichnende (Ich)Charakterisierungen verzichtet, ähnelt sie der Konstruktion in Texten aus vorchristlicher Zeit. Die Verfeinerung des Individuationsprozesses bei der Gestaltung von Ichhüllen kann u.a. demzufolge zum einen als Produkt eines historisch belegbaren Demokratisierungsdrangs, zum anderen als zweckgebundene Strategie erfasst werden. Die Autonomie des Subjekts wird häufig in der Literaturtheorie als das Resultat politisch-gesellschaftlicher Veränderungen belegt und verstanden¹²⁹. So ist die Ausprägung von Individualität mittels einer Ich-Charakterisierung etwa in einem petrarkistischen Sonett an die Konventionen der höfischen Liebe gebunden und daher deutlich schwächer als die Ich-Charakterisierung in einem Gedicht, in dem der Rahmen konventioneller Verhaltensweisen

¹²⁸ Ein Einblick in die Konstruktion solcher Texte bietet Dietmar Jaegles Dissertation im Abschnitt „4.2. Geistliche Poemata“ in *Das Subjekt im und als Gedicht* (Stuttgart: M. & P. Verlag, 1995), 147-62.

¹²⁹ Vergl. hierzu Hiltrud Gnüg, *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit*, Germanistische Abhandlungen 54, Habilitation Universität zu Köln, (Stuttgart: J. B. Metzler 1983).

gesprengt wird, beispielsweise in der Romantik. Gedichte neigten schon Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend (aber nicht ausschließlich) dazu, im Text eine Darbietungsinstanz zu inthronisieren, deren Perspektive durch interne Heterogenität destabilisiert wird. Oder positiv ausgedrückt: durch Vielschichtigkeit, Facettenreichtum, Brüchigkeit, Widersprüchlichkeit usw. bei der Gestaltung des Mediums zeichnet sich ein komplexes sowie tiefgreifendes Verständnis der erfahrenen Wirklichkeit ab. Hierdurch wird die Einheitlichkeit des Ichs, wie sie uns aus der traditionellen Lyrik bekannt ist, in vielerlei Hinsicht in Frage gestellt. Im Gegensatz zur homogenen Ichperspektive wird eine Mehrsichtigkeit in den Vordergrund gerückt, die eher der komplexen Konstitution der Persönlichkeit wie auch der Zersplitterung der gesellschaftlichen Realität entspricht. Plaths Lyrik bedient sich Figuren- und Ichkonstruktionen, die sich durch ihre Verwandlungsfähigkeit auszeichnen. „Lady Lazarus“ beispielsweise ist in der Gestalt eines polymorphen Ichs konzipiert. Ein Ich, das in Laufe des Textes drei unterschiedliche Gestalten annimmt: erstens als weiblicher Lazarus, zweitens als Stripteasetänzerin und drittens als Phönix. Henry, der Protagonist von Berrymans *The Dream Songs*, erscheint in der Gestalt eines polyphonen Ichs, indem er dem Phänomen der multiplen Persönlichkeit ähnelnd unterschiedliche Personen/Charaktere in ein und demselben Gedicht alternierend und dies ohne Vorankündigung verkörpert. Obwohl sich diese Studie mit der Beschaffenheit des perspektiverzeugenden Mediums in der *Confessional Poetry* befasst, war es, der Anschaulichkeit wegen, unerlässlich, einen panoramischen Überblick der vielfältigen Erscheinungsformen der Mittelbarkeit im Spiegel der Geschichte der Lyrik ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu bieten. Dies bietet dem Leser eine richtungsweisende Grundlage, die anhand neuer Prägnungen vervollständigt werden kann.

Stufen der Mittelbarkeit

Dass nicht jedem Gedicht ein mit allen mittelbarkeitsanzeigenden Merkmalen ausgestattetes perspektiverzeugendes Medium zu Grunde liegt, versteht sich von selbst. Sein Anwesenheitsgrad im Text kann jedoch anhand der real vorhandenen Elemente (d.h. der ihm eigenen Merkmalshaftigkeitselemente), die der Zusammensetzung seiner Vertextung im Gedicht dienen, determiniert werden. Diese mittelbarkeitszuordnenden Indikatoren werden, wie oben bereits angedeutet, nach dem in der Linguistik üblichen Prinzip der „Merkmalshaftigkeit“ und „Merkmalslosigkeit“ identifiziert. So stellt die (scheinbare) Leib-, Ort-, Zeit-, Emotions- und/oder Standpunktlosigkeit eines Mediums in der Bandbreite der Erscheinungsformen von Mittelbarkeit die niedrigstmögliche Stufe der Vermittlung dar. Diese scheinbare Transparenz bei der Darstellung erfahrener Wirklichkeit ist die Illusion, die Texte erzeugen, wenn insbesondere die Deiktika des Personalpronomens (als Beispiel *ich, mich, mir, durch mich* usw.) aus dessen Standpunkt der Stoff geboten wird, verschleiert bzw. getilgt werden. Daher bezeichnen wir sie als Stufe Null. Denn auf den ersten Blick hinterlassen solche Texte gerade wegen dieser Omission von Referenzen den Eindruck einer ‚ichlosen‘ Objektivität. Die einleitende Zeile: „This is the light of the mind, cold and planetary“ aus Plaths „The Moon and the Yew Tree“ stellt uns hierfür ein zweckdienliches Beispiel zur Verfügung. Anstatt des Possessivpronomens der Ichdeixis „my“ verwendet die Autorin den bestimmten Artikel „the“, um der Aussage nicht nur Allgemeingültigkeit, sondern auch Objektivität zu verleihen.

Gertrude Steins allbekanntes Gedicht „A rose is a rose is a rose“ illustriert exemplarisch die ausgeprägteste Vortäuschung der Abwesenheit eines perspektiverzeugenden Mediums in der Lyrik. Vergleicht man jedoch Gedichte aus unterschiedlichen Epochen, die sich

ebenfalls mit der Beschreibung von Rosen befassen¹³⁰ unter Bezugnahme auf poetische Konventionen miteinander, so wird in Steins Text die geschickt verdeckte Anwesenheit einer sinnstiftenden Instanz, also eines perspektiverzeugenden Mediums, dekuviert. Denn *ex negativo*, d.h. anhand des Verzichts auf gattungshinweisende Konventionen innerhalb des Textes, ebbt die Gestaltung von Mittelbarkeit in diesem Gedicht in einen Lakonismus ab, welcher im Spiegel der Lyrikgeschichte sich deutlich eingliedern und erklären lässt - man denke beispielsweise an die Konventionen der Romantik bei der Darstellung von Rosen. In diesem Sinne ließe sich Steins Text im Lichte der Tradition als Gegenreaktion erfassen. Demzufolge konkretisiert sich dieser Verweis nicht innertextuell, sondern außerhalb des Gedichtes. Die Deviationspoetik mit den dazugehörigen Postulaten über Regelmäßigkeit und Abweichung kann in einem solchen Fall einen Anhaltspunkt bieten, um die Ortung eines solchen Mediums zu erleichtern¹³¹. Andere Erscheinungsformen, die die Stufe Null der Mittelbarkeit illustrieren sind das Dinggedicht und die Urteilslyrik. Auch Wolf liefert uns am Beispiel von „Separation“ ein geeignetes Beispiel hierfür (vergl. Wolf 265).

Versinnbildlicht man sich das Phänomen der Mittelbarkeit als ein Spektrum nach dem Konstitutionsprinzip der Farbskala, so finden hier sowohl die real vorhandenen Erscheinungsformen dieses Phänomens Platz, als auch diejenigen, die vorläufig nur als Potenz auf Abruf warten. Diese Anregung soll dazu beitragen, das Phänomen der Mittelbarkeit optisch zu konkretisieren. Zur besseren Orientierung des hier Gemeinten stelle man sich in einem Extrem der Graphik den schwächsten Grad der Manifestation von Mittelbarkeit vor, etwa Gertrude Steins Text als Illustration der Stufe „Null“ und in dem anderen den stärksten, etwa Plaths „Lady Lazarus“. So bleiben zwischen diesen beiden Polen immer leer stehende Felder, die nach Bedarf belegt werden können.

Der Begriff „Transponierung“ (F. K. Stanzel)

Ein relativ einfaches aber doch wirksames Prüfverfahren, das in mehrfacher Hinsicht der Existenz sowie der Daseinsberechtigung des perspektiverzeugenden Mediums im Gedicht dienlich ist, bietet die Substitution eines Mediums durch ein anderes. Dieses Verfahren bezeichnen wir in Anlehnung an Franz K. Stanzel als Transponierungsversuch (Stanzel 1979, insb. 81-85). Anhand eines solchen Schemas können Relevanz und Funktion des perspektiverzeugenden Mediums im Gedicht erkannt und erläutert werden.

Ein Hergang im Gedicht, welcher beispielsweise aus der Ich-Perspektive eines Erwachsenen, aus Innensicht und in chronologischer Reihenfolge präsentiert wird, unterscheidet sich gänzlich von einem Text, welcher aus der Ich-Perspektive eines Kindes, aus Außensicht und atemporal übermittelt wird. Die Differenz wird nicht nur anhand der Art und Weise, in der diese unterschiedlichen Figuren erfahrener Wirklichkeit als Ergebnis der eigenen Interpretation, unter Bezugnahme eben ihres Geschlechts, Alters, oder Wissens

¹³⁰ Siehe hierzu „6.7. Ein traditionelles Bildfeld: Analyse an Beispielen aus der englischen Dichtung aus dem 16. und 17. Jahrhunderts“ in Hans-Werner Ludwig *Arbeitsbuch Lyrikanalyse*, [1979], 2., durchgesehne Aufl. Literaturwissenschaft im Grundstudium 3 (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1981), 182-90.

¹³¹ Zu diesem Effekt eignet es sich Levin zu zitieren, der im Hinblick auf das Deviationsphänomen im literarischen Text auf eine Unterscheidung zwischen „that type of deviation which takes place against the background of the poem, where the norm is the remainder of the poem in which the deviation occurs“ und „that type where the deviation is to be explicated against some norm which lies outside the limits of the poem in which the deviation occurs“ (zit. nach Müller-Zettelmann, 2000, 54) aufmerksam macht.

sichtbar werden lassen, sondern auch strukturell und zwar aufgrund der technischen Gestaltung der im Text dargebotenen Verkörperung der Relation zwischen der beobachteten Wirklichkeit und seinem Beobachter. Denn nicht nur die Elemente, mit denen das perspektiverzeugende Medium konstruiert ist, sondern auch die Strategien, mit deren Hilfe diese Elemente zueinander in Beziehung gesetzt werden, erfahren durch das Experiment der Substitution eine wesentliche Veränderung.

Läse man ein Gedicht sorgfältig, wobei man sich nicht allein auf Bedeutung und/oder andere lyriktypische Merkmale konzentriert, sondern sich bewusst mit der sprachlichen Konstruktion des perspektiverzeugenden Mediums auseinandersetzt, bekäme man nicht nur einen tieferen Einblick in die Natur dieses Mediums, sondern in Rolle und Artifizialitätscharakter der Mittelbarkeit in der Lyrik.

Paraphrase bzw. Zusammenfassung eines Gedichts

Da sich Gedichte im allgemeinen und die sog. „lyric poems“ im besonderen durch ihre Kürze kennzeichnen, stellt die Zusammenfassung bzw. Paraphrase solcher Texte wenn nicht einen überflüssigen Schritt dar, dann doch oft eine eher ungewöhnliche Prozedur bei der Textdeutung. Es gibt jedoch Situationen, wie im folgenden dargelegt wird, in denen die Zusammenfassung des Textes zur Klärung eines Sachverhalts gute Dienste leistet. Unternähme man den Versuch, ein Gedicht zu rekapitulieren bzw. es zusammenzufassen, würde es einem in erster Linie auffallen, dass die sprachlich-formalen Elemente (Reim - falls vorhanden -, Rhythmus, Metrik, rhetorische Mittel etc.) zum einen, die inhaltlich-thematischen Elemente (die Art und Weise wie der epistemologische Angelpunkt des Textes beschaffen ist) verloren gehen. Das Ergebnis dieses Versuchs würde demnach nicht nur die Relevanz der prosodischen Mittel im Gedicht, sondern auch den Verlust eines, wie auch immer in welchem Maße sowie in welcher Art und Weise, im Text anwesenden perspektiverzeugenden Mediums verdeutlichen. Dieser Schritt veranschaulicht, was dem poetischen Gebilde widerfährt, wenn der Inhalt seiner Form entledigt wird. Der in poetischer Form dargebotene Hergang nimmt, indem man den Inhalt überwiegend anhand von Stichwörtern, welche man in erster Linie mit Hilfe einer Strategie, die sich am Gebot der Zusammenfassung orientiert, in Beziehung zueinander setzt, zwangsläufig eine neue Gestalt an. Dies verdeutlicht die Relevanz der Kongruenz zwischen der spezifischen Ausprägung des Standpunktes im lyrischen Gebilde und dem Stoff, den sie verkörpert. Obwohl solche Strategien - beispielsweise - in der Theorie der ästhetischen Wirkung als wichtiges Bindeglied oft erwähnt werden, haben sie im Hinblick auf das Gedicht *ex tunc* wenig Resonanz gefunden. Wolfgang Iser in seiner Untersuchung *Der Akt des Lesens* fasst diesen Sachverhalt wie folgt zusammen:

In welcher Form Strategien die Zuordnung der Repertoire-Elemente im Text sowie die Sicherstellung von Empfangsbedingungen regulieren, lässt sich immer dann ermitteln, wenn sie ausgeschaltet sind. Dies geschieht in der Nacherzählung von Romanen bzw. Dramen oder in Gedichtparaphrasen. Solche Wiedergaben vernichten den Text geradezu, weil es nun gilt, den ‚Inhalt‘ einigermaßen vollständig zu bieten. Dabei ersetzt der Nacherzählende die Strategien des Textes durch eigene Organisationsgesichtspunkte. (Iser 1976, 144)

Dieser Kongruenz widmen sich Lyriker mit großer Präzision. Bei der Konstruktion eines Gedichts werden technische Mittel und Stoff in Funktion zu einem bestimmten Effekt so sorgfältig ausgewogen, dass Gedichte sehr häufig den Anschein von Spontaneität und

Natürlichkeit erwecken. Edgar Allan Poes detaillierte Darstellung¹³² der Art und Weise, wie sein berühmtes Gedicht „The Raven“ entstand, bietet hierfür eine beispielhafte Illustration.

Diese Erkenntnis demonstriert, welche Bedeutung Strategien, Formmittel (prosodisch und rhetorisch) u. Ä. für den Text haben. Denn bei einer unvorsichtigen Zusammenfassung kommen sie meist abhanden. Das heißt, dass das Grundgerüst, das den Text ursprünglich zusammenhielt und mit ihm die dazugehörigen Perspektive sowie das ursprüngliche vorhandene Dasein der Dinge verschwinden. Unvermeidbar zwingt man dem Gedicht ein neues perspektiverzeugende Medium nach eigenen Organisationskriterien auf.

Resümierend: Das Verfahren der Zusammenfassung missachtet den poetischen Text in seiner Totalität, indem man einerseits eine andere, bestenfalls nur leicht differierende Darbietungsform dem Gebilde aufoktroiert, andererseits erläutert diese in der Lyrik äußerst ungewöhnliche Prozedur die beträchtliche Valenz der Mittelbarkeitsgestaltung im poetischen Gebilde.

„The Moon and the Yew Tree“ beispielsweise stellt mittels einer komplexen Verschränkung von Religion und Natur Verzweiflung dar. Die resignativ-kontemplative Haltung des in eine Stimme gekleideten perspektiverzeugenden Mediums, eine Haltung, die insbesondere durch den niedrigen Anwesenheitsgrad desselben, das gerade das Kollektivum und nicht das Individuum verkörpert und daher der beschriebenen Ausweglosigkeit Allgemeingültigkeit gibt, verschwände, würden wir diese Stimme durch etwa eine vollends charakterisierte Rollenfigur ersetzen. Der Text zielt darauf ab, plausibel zu machen, was jedem widerfahren kann, wenn die institutionalisierte Kirche den Glauben instrumentalisiert und sich den Folgen einer solchen Tat nicht stellt. Die im Text dargebotene Ausgrenzung bleibt nicht ohne gesellschaftspolitische sowie theologische Implikationen.

Vortragen eines Gedichts

Gedichte sind schwer vorzutragen. Das Gedicht speist sich bekanntermaßen u.a. aus den Quellen der Musikalität. Deshalb wird häufig die Aussage eines Gedichts von seinem Klangbild getragen. Die gut interpretierte prosodische Ebene ist beim Vortragen der Odem, der das Gedicht zum Leben erweckt, strahlt Faszination aus, bezirzt. Ist der Vortragende nicht in der Lage, sich gemäß einzustimmen und dem Text in seinem tonalen Umfang Rechnung zu tragen, verliert die Komposition an Wirkung. Um die fein abgestimmte Tonleiter eines Textes ertönen zu lassen, muss sich der Vortragende den Tonvariationen des perspektiverzeugenden Mediums unterwerfen. Konzentriert man sich fälschlicherweise beim Vortragen gereimter Texte übermäßig auf die Betonung des Reims, erschwert man dem Publikum das Begreifen seiner Aussage. Adäquat Vortragen heißt nicht einen Singsang mechanisch vorlesen, sondern den Sinn in dem ihm zugeschriebenen Klangbild effektiv zum Ausdruck zu bringen. Gedichte leben von dieser Dimension. Hierher gehört auch der Mitteilungscharakter des Klangs. Denn seine spezifische Beschaffenheit beispielsweise in der Gestalt der Wiederholung, der Dissonanz, der Pause, der Höhen und Tiefen, des Parallelismus etc. hat im Verlauf der Geschichte eine Art

¹³² Edgar Allan Poe. „The Philosophy of Composition“, in: *Edgar Allan Poe: Selected Writings. Poems, Tales, Essays and Reviews*. Ed. and introd. by David Galloway (England: Penguin Books, 1980), pp. 480-492.

„Depot“ hervorgebracht, das sich auch als Produkt eines kulturbedingten Prozesses verstehen lässt, ein Prozess, der uns beigebracht hat, wie wir Klang als sinntragendes Gebilde kognitiv einzuordnen haben. Dessen Resultat wird hier als das akustische Gedächtnis des Kollektivs bezeichnet. Die prosodischen Elemente eines Gedichts, egal ob traditioneller oder innovativer Natur, lassen sich nicht einfach als schmückendes Beiwerk beiseite schieben. Der Klang bildet u. a. durch phonologische Rekurrenz (Alliteration, Konsonanz, Assonanz etc.), Parallelismus und Tonlage einen Klangkörper, der den in ihm enthaltenen Sinn akustisch nachbildet. Wenn man zum ersten Mal ein unbekanntes Gedicht vorträgt und man sich nicht instinktiv in den sonorisches Körper des Textes zu versetzen vermag, verfälscht man die im Gedicht intendierte akustische Wirkung sowie seine Aussage. Ein Gedicht deklamieren heißt, sowohl klanglich als auch histrionenhaft es kunstgerecht sowie seinem Wesen nach vorzutragen.

Funktionen des perspektiverzeugenden Mediums

Gerade weil das Gedicht u.a. dank seiner Anmut des Öfteren Spontaneität vortäuscht¹³³, bedarf es als die dichteste Form literarisch gestalteter Texte einer im hohen Maße sorgfältigen und systematischen Organisation. Im poetischen Text fungiert das perspektiverzeugende Medium als Träger jener Merkmale, die zur Darstellung von Wirklichkeit und Perspektive beisteuern. Dieses Medium ähnelt einer biegsamen Hülle, die sich problemlos der Elastizität von Zeit, Geschehen und nicht selten herrschendem Geschmack anpasst. Es teilt etwas mit, erlebt etwas mit, berichtet, erzählt, erinnert sich, bewertet, monologisiert, dramatisiert, präsentiert, vergleicht, offenbart, evoziert etwas, täuscht etwas vor, lässt aus, verfälscht, kurzum es übermittelt in verschiedenen Posen sowie aus verschiedenen Blickwinkeln und als Reaktion auf den Zeitgeist Innen- und/oder Außenwelt. Gedichte beginnen nicht selten „in medias res“; ihr Inhalt ist meistens äußerst komprimiert. Dieses sinnstiftende Gerüst muss durch den Leser im Rahmen des poetischen Texts jedes Mal aufs Neue konkretisiert werden. Dazu Kaspar H. Spinner:

Zwar kann lyrische Aussage auf tatsächlich Geschehenes, Erlebtes zurückzuführen sein, aber dieser Bezug wird aufgehoben in der ästhetisch-fiktionalen Struktur des Gedichts, so daß die Bedeutung der Sprache sich wesentlich am Eigenzusammenhang des dichterischen Textes ausrichtet. (Spinner 1975, 17)

Das perspektiverzeugende Medium stiftet Sinn im Gedicht, ruft Identität hervor, ordnet die Außenwelt in einer dem Leser mehr oder minder zugängigen Art und Weise. Es ist axiomatisch struktureller Bestandteil jedweden literarischen Werks, sowohl der Prosa als auch der Lyrik. Je nach angestrebtem Effekt kann es den Text erhellen, verdunkeln, den Leser erfreuen, verdrießen, ihn verblüffen oder langweilen. Es kann seine Aussage glaubhaft, präzise, unglaubhaft und verschwommen, interessant, lächerlich oder erschütternd usw. darbieten. Es lädt auch wegen der Form seiner Konstruktion zum Nachdenken ein und regt zum Dialog und zur Dekonstruktion an.

¹³³ The principle of ‘celare artem’: This is the negative counterpart to the foregoing positive rhetorical principle and is equally responsible for minimizing aesthetic distance. Works following this principle tend to conceal their artificiality by a relative abstinence from over-intrusive self-referentiality and generally from all elements that foreground textuality of fictionality.” (Wolf 260). “Das Prinzip des celare artem [...] ist dafür verantwortlich, dass die obengenannten Prinzipien [gemeint sind das Prinzip anschaulicher Welthaltigkeit, das Prinzip der Interessantheit, der Sinnzentriertheit, der Perspektivität und der Mediumsadaquatheit] in ihrer Absicht und Gemachtheit nicht allzu offensichtlich werden und der fictio- bzw. fictum-Status des Texts verborgen bleibt.“ (Müller-Zettelmann 2000, 152).

Eine der Funktionen dieses Mediums im Gedicht ist es, den vielfältigen Wandel, dem Mensch und Gesellschaft unterworfen sind, ästhetisch zu bewältigen. So sucht jeder Autor, wie Stanzel in seiner *Theorie des Erzählens* zurecht hinweg, bewusst oder unbewusst, den Gesamtbegebenheiten seiner Zeit - sozial, politisch, philosophisch, kulturell, religiös etc. - durch eine dem Stoff entsprechende mediale Instanz ästhetisch beizukommen. Unabdingbare Voraussetzungen zur Schaffung eines solchen Transporteurs sind zum einen a) die Erfassung und Diagnose des Zeitgeistes und zum anderen b) eine wie auch immer geartete Auseinandersetzung mit traditionellen und zeitgenössischen poetologischen Vorschriften. Die Suche nach einem angemessenen Stil, in dem eine individuelle Weltanschauung ihrem passenden Ausdruck findet und welcher auf die gesellschaftlichen Veränderungen einer bestimmten Epoche angemessen reagiert, gehört zum Kompositionsarsenal des Dichtens. Das literarische Werk bietet konstruierte Wirklichkeit.

Die Erfassung und Darstellung gesellschaftlicher Wirklichkeit mit Hilfe eines zum jeweiligen Zeitabschnitt passenden Mediums ist in der Literatur ein Phänomen, das sowohl in der Erzähltheorie als auch in deren interpretatorischen Praxis anhand der Analyse von Erzählstrukturen und deren Figuren am Beispiel von etwa Henry James', James Joyces und Virginia Woolfs Werken längst zum ästhetischen Arsenal der Narrativik gehört. In der Lyrik markieren im englischsprachigen Raum T. S. Eliot, Ezra Pound, William Carlos Williams, und Charles Olson u. a. - jeder auf seine Art - den Beginn der Suche nach einem Modus, der die Relation Mensch/Universum im 20. Jahrhundert neu formulieren und den Platz des Ichs im Kosmos aufs neue bestimmen soll. Werke, die der Literaturkritik im Hinblick auf Kohärenz - ein Schlüsselbegriff der Interpretation - Schwierigkeiten bereiten, lassen anhand ihrer Konstruktion, sowohl theoretisch-poetologisch im Sinne eines Bruches mit dem aristotelischen Zeit/Raum/Handlung-Verständnisses als auch bei der interpretatorischen Praxis, eine Lücke erkennen, welche als Mangel einer der Innovationen dieser Lyrik angemessenen Terminologie, aufzufassen ist. Diese Diskrepanz kann mit Hilfe der Ergründung der Ich- und Wirklichkeitsgestaltung ausgeglichen werden. Die ästhetische Bewältigung des historischen Augenblicks kann sich gesellschaftskritisch, normkonform oder als Mischform im Gedicht artikulieren.

Relation Mensch/Universum im Spiegel der Literatur

Die großen Veränderungen in der Geistesgeschichte wie etwa das ptolemäische Weltbild (Geozentrismus) im 2. Jahrhundert n. Chr., der Heliozentrismus durch Kopernikus im 16. Jahrhundert oder die Französische Revolution verdeutlichen wie sich die Relation Mensch/Universum im Laufe der Zeit gewandelt hat. Die sehr verschiedenen Auffassungen von Mensch und Wirklichkeit, die sich epochengemäß in den großen Literaturwerken im allgemeinen¹³⁴ niederschlugen und diejenige, die sich im spezifischen Fall der

¹³⁴ In November 1923 veröffentlichte T. S. Eliot in *The Dial* einen Artikel, in dem er den von Richard Aldington an James Joyce gerichteten Vorwurf: Joyce sei ein „prophet of chaos“ entkräftete. Eliot apostrophierte *Ulysses* als „the most important expression which the present time has found“ und suchte somit die neue Auffassung von Wirklichkeit zu rechtfertigen. Ein Auszug des Artikels: „In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. . . . It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. It is a method already adumbrated by Mr Yeats, and of the need for which I believe Mr Yeats to have been the first contemporary to be conscious. It is a method for which the horoscope is auspicious. Psychology (such as it is, and whether our reaction to it be comic or serious), ethnology, and *The Golden Bough* have

Confessionals manifestiert, können auf Grund historischer Merkmalhaftigkeit ohne großen Aufwand voneinander unterschieden werden. Dabei wird eins klar: Sie sind Konstrukte. Wie die Kriterien, an denen man diese Unterschiede im literarischen Sprachwerk erkennt, konkret auszusehen haben, konfrontiert die Literaturwissenschaft auf Grund der Komplexität dieses weiten Felds immer noch mit einer ungelösten Aufgabe - nicht nur im Hinblick auf die *Confessionals*.

In den verschiedenen Kunstepochen hat die Relation Mensch/Universum unterschiedliche Ausdrucksformen angenommen, so z. B. stellt in der Malerei u.a. Picassos Kubismus ein Weltbild dar, das den Umgang des Menschen mit sich selbst, sein Verhältnis zur Natur und Glauben in einer bestimmten Richtung festlegt und demzufolge seine Position im Kosmos entsprechend definiert. Das Konglomerat gesellschaftlicher Veränderungen, die mit dem technologischen Fortschritt und dessen vielfältigen Konsequenzen einhergehen, konstituiert für den Schriftsteller den Beobachtungsgegenstand, mit dem er sich als ‚literarischer‘ Beobachter misst. Dieser Auseinandersetzung entspringen seitens der Literaturwissenschaft stets neue Interpretationsweisen. Um diese sich ständig im Wandel befindende Erscheinungsform der Relation Subjekt/Objekt materialisieren zu können, bedarf es, dass man aktiv an diesem Prozess teilnimmt. Ohne die Werke eines William Carlos Williams, Ezra Pound¹³⁵ oder T. S. Eliot beispielsweise wäre die Art und Weise, in der die *Confessionals* die Wirklichkeit der ersten zwei Dekaden nach dem Zweiten Weltkrieg poetisch verarbeiteten, undenkbar. Begriffe wie Zeit, Geschichte und die Einheitlichkeit des Ichs u.a. wurden durch die oben erwähnten Autoren in ihren bahnbrechenden Werken, *Paterson*, *Hugh Selwyn Mauberley* und *The Waste Land* in vielerlei Hinsicht problematisiert. Somit boten sie den *Confessionals* eine Grundlage.

Frederic Jameson in „Rimbaud and the Spatial Text“ und Donald Wesling in seinem Artikel „Rewriting the History of Poetic Form (Since Wordsworth)“ in *Rewriting Literary History* beispielsweise befassten sich mit der Frage, welchen Einfluss eine Gesellschaft auf die poetische Form ausübt. Jameson stellt sich die Aufgabe „to show how through author and poem history itself is transmuted into precise literary form as one of its final articulations.“ (S. 12 in: Williams 1995, 21ff.) Wesling ist daran interessiert, eine Poetik zu entwerfen, „which could show (as we now cannot) the relation of poetry to history, of structure to function ...“ (Williams 1995, 22). Insbesondere Jameson glaubt in Anlehnung an Georg Lukacs, dass Kunst und Kapitalismus eine extrem enge Beziehung zueinander unterhalten und dass gesellschaftliche Klasse ein kultureller Faktor ist, welcher in Kunst unvermeidlich zum Ausdruck gebracht wird. Diese beiden Positionen untermauern die Ansicht, dass der im Text dargebotene Standpunkt, wenn manchmal auch nur indirekt, die gesellschaftlichen Begebenheiten des Zeitabschnitts, in dem der Text erzeugt wurde, unweigerlich widerspiegelt. Im Gedicht des konfessionalistischen Modus zeichnen sich demzufolge die Konturen einer Kultur, eines Rituals, einer Gesellschaft sowie die

concurrent to make possible what was impossible even a few years ago. Instead of narrative method, we may now use the mythical method. It is, I seriously believe, a step toward making the modern world possible for art, toward that order and form which Mr Aldington so earnestly desires. And only those who have won their own discipline in secret and without aid, in a world which offers very little assistance to that end, can be of any use in furthering this advance.“
Zitiert nach Robert Langbaum, in: *The Poetry of Experience* (New York: The Norton Library, 1963), S. 10-11.

¹³⁵ Vergleiche hierzu K. Schuhmann, „Kontaktaufnahmen: Imagistische Dichtung und Natur“ in: *Englische und amerikanische Naturdichtung im 20. Jahrhundert*, Günter Ahrends und Hans Ulrich Seeber, Hg. (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1985), S. 278-293.

damaligen historischen Begebenheiten ab (Williams 1995, 26). Dies wiederum illustriert, was für eine determinierende Rolle bei der Produktion von Kunst die Kultur spielt. Ideologische Kategorien wie Geschlecht, Volkszugehörigkeit, Alter, Religion usw. werden im Text in unterschiedlichen Schattierungen manifest. Wobei diese Kategorien als eine umfassende Aussage über den gesellschaftlichen und historischen Rahmen betrachtet werden müssen, eine Aussage, die sich jenseits der Biographie des Autors erstreckt.

Das perspektiverzeugende Medium als Flussbett

Jedes Gedicht ist, bildlich ausgedrückt, ein Wortstrom, zu dem notwendigerweise ein Flussbett gehört, um gemächlich, zügig oder turbulent fließen zu können. Wird der Leser durch die Erlebnismacht des Gedichts gepackt, so hat dieses einen großen Teil seiner Wirkung erreicht. Das perspektiverzeugende Medium ist das Flussbett, das diesen Strom in eine bestimmte Richtung lenkt. In ihm finden Gefühle, Ansichten und Einsichten, Stimmungen, Gedanken und Reflexionen, und vor allem aber wertende Meinungen Platz. Dieses Medium hält den Wortfluss des Gedichts zusammen, perspektiviert ihn, verleiht ihm akustische Kohärenz und intellektuelle Luzidität. Es ist das sprachlich-formale und inhaltlich-thematische Artefakt, welches den Stoff im Gedicht mittels einer diesem Stoff entsprechenden Darbietungsform umfasst. Dieses künstlich, vom Autor vielleicht sogar *nolens volens*, fabrizierte Konstrukt führt den Leser durch die häufig gefühlsbetonte Gedichtstopographie und somit formt es das im Text Dargestellte auf eine kohärente und anschauliche Art und Weise. Es ist darum bemüht, erfolgreich zu kommunizieren. Die bewusste oder unbewusste Gestaltung eines solchen Mediums im Gedicht zielt auf eine lückenlose Kongruenz zwischen der im Text beschworenen Atmosphäre und seinem perspektiverzeugenden Medium, um die von ihm intendierte Wirkung zu erzielen nicht ohne einen dem Gedicht angemessenen artistischen Effekt zu verleihen.

Dieses Medium bündelt im poetischen Gebilde Gedanken, Gefühle, Sprachsonorität und Rhythmus, stellt visuell ein Segment des Lebens aus eigener Sicht dar. Dieser Modus entsteht durch Selektion, eine erlesene Selektion, die auf mehreren Sprachebenen stattfindet. Der Dichter, im besten Fall ein exzellenter Kenner des Reichtums der lyrischen Gattung, arbeitet intensiv an Gedanken, Emotionen, Klang, und Metaphorik. Die Perspektivierung des Stoffes fädelt diese Komponenten ein, verleiht der dargebotenen Situation klanglich, intellektuell, syntaktisch, emotional und semantisch Plausibilität. In seiner Eigenschaft als Agens der (direkten oder indirekten) Kommunikation regt es den Respons des Lesers an. Die Gestaltung von Mittelbarkeit fußt auf diesem sorgfältigen Prozess der Komposition. Nicht durch Kehrreim, Rhythmus und Ähnliches allein, wie Emil Staiger vor geraumer Zeit in *Grundbegriffe der Poetik* proklamierte, wird das Gedicht vor der „Gefahr des Zerfließens bewahrt“, sondern durch die Erzeugung von Mittelbarkeit. Staigers Äußerung: „Alles deutet, dass in lyrischer Dichtung keinerlei Abstand besteht“ (Staiger 1968, 51), entlarvt sich im Lichte der autorseitigen Gestaltung von Mittelbarkeit im Gedicht als eine verzerrte Erkenntnis.

KAPITEL 4 UMSETZUNG DER THEORIE

Einleitung zur Methode

Jedes des im Laufe dieses Kapitels analysierten Gedichts soll zur Entstehung eines Querverweisgeflechts beitragen, welches den Leser dazu anregen soll, sich aktiv an der pragmatischen Umsetzung des hier vorgelegten Modells zu beteiligen. Als Illustrationsmuster fungiert in diesem Kapitel Plaths Gedicht „The Moon and the Yew Tree“. An diesem Text werden nach dem Prinzip der Spirale die zwölf im theoretischen Teil vorgestellten Bestandteile des perspektiverzeugenden Mediums samt der Strategien, mit deren Hilfe sie im besagten Text zu einem Ganzen gefügt wurden, behandelt, und zwar in dieser Reihenfolge: A. Auffächerung sprachlich-formaler Elemente, das heißt, 1) Titel des Gedichts (falls vorhanden), 2) syntaktische und tonale Disposition, 3) rhetorische Figuren, 4) Tempus, 5) Prosodie, 6) Modalität der Darbietung; B. Auffächerung inhaltlich-thematischer Elemente, das heißt, 1) Genetik des perspektiverzeugenden Mediums, 2) innere Distanz, 3) Prozess der Perspektivierung, 4) Lücken im Text, 5) Deiktika, und 6) Vorurteilsstruktur. Dies geschieht in der Absicht, die bewusst sehr differenziert durchgeführte Analyse dieses Textes als Muster mit Vorzeigefunktion bei der Behandlung der noch zu untersuchenden Gedichte zu benutzen. Es ist zu hoffen, den Leser nicht unnötig mit zeitaufwendigen Interpretationen unzähliger Gedichte zu behelligen, sondern ihm anhand eines einzelnen Textes zum einen das Analysemodell verständlich zu machen und zum anderen auf den hohen Grad der Praktikabilität dieses Modells bezüglich Gedichten anderer Epochen und Bewegungen im großen und ganzen hinzuweisen.

Am Ende dieses Abschnitts wird eine kurze Rekapitulation der mit Hilfe der hier vorgestellten Methode gewonnenen relevanten Ergebnisse vorgenommen. Ein Transponierungsversuch (Stanzel), ein Verfahren, das nach dem Prinzip der Substitution, die Berechtigung der Existenz des jeweiligen Mediums in seiner real erscheinenden Form in den analysierten Gedichten sowie seine Konstruktion und Funktion im Text hieb- und stichfest macht, soll ein Instrument mehr sein, das zur genaueren Erkennung des perspektiverzeugenden Mediums beiträgt.

Da in ein und derselben Verszeile eines Gedichts diverse Konstruktionselemente gleichzeitig auftauchen (können), mag das mehrmalige Aufgreifen desselben Verses bzw. desselben Verssegments den Eindruck der unbedachten Wiederholung erwecken. Hierbei sollen jedoch vor allem die Gründlichkeit sowie die Kunstfertigkeit, welche Autoren bei der sprachlichen Gestaltung ihrer Texte an den Tag legen, hervorgehoben werden. Denn nicht selten illustriert das lyrische Gebilde mit seiner Vorliebe für Kürze anhand einer „Miniaturisierung“ von Lebenswelten seine gekonnte Artifizialität. Andererseits soll die Klärung mehrerer Sachverhalte anhand einer dem Leser bereits bekannten Verszeile eher eine Erleichterung darstellen, da er bereits vertraut mit ihr ist.

Nicht alle Elemente, aus denen das perspektiverzeugende Medium idealtypisch besteht, werden immer in ein und demselben Text sowie im gleichen Ausmaß vorhanden sein. Jedes Element hat ein ihm innewohnendes Anwendungspotential, welches bei der Abfassung eines Textes nicht immer und auch nicht in gleicher Intensität durch den Autor gänzlich erschöpft wird bzw. werden muss. So gibt es Texte, die das Potential eines

Elementes stärker als andere berücksichtigen und ausbauen. Dies hängt zum einen davon ab, welchen Effekt der Autor erreichen will und zum anderen von seiner Kompetenz, die Ressourcen, mit denen man Mittelbarkeit gestaltet, effektiv zu nutzen.

Der Vergleich unterschiedlicher Kompositionsweisen erleichtert das Erkennen des perspektiverzeugenden Mediums im Gedicht. Dieses Vergleichsverfahren dient kraft der dabei gewonnenen Unterscheidungen dazu, die Realerscheinungsform des Mediums festzulegen und sie in das Spektrum der Mittelbarkeit einzuordnen.

Die vielfältigen Gestaltungsweisen eines perspektiverzeugenden Mediums in der Form eines Ichs, eines Wir, einer typisierten Rollenfigur, einer *Off-Stimme*, eines lyrischen Ich usw., welche die lange Geschichte der Lyrik durchziehen, lassen auf den Reichtum von Konstruktionsmitteln schließen, aus denen sich Autoren bei der Gestaltung von Mittelbarkeit im Gedicht bedienen. Um dieses Konstruktionsarsenal systematisch zu ergründen, orientieren wir uns an folgenden Grundfragen: Wird, bewusst oder unbewusst, ein sogenanntes perspektiverzeugendes Medium für jedes Gedicht geschaffen? Was löst der im Gedicht vorgefundene Grad von Mittelbarkeit beim Leser aus? Inwiefern beeinflusst dies sein Verständnis des Textes? Ist ein solches Konstrukt ein Zufall in der Lyrik? Konkret: Existiert im Gedicht wie in etwa Plaths „The Moon and the Yew Tree“ ein Medium, das aus einer spezifischen Sichtweise die darin enthaltenen Vorkommnisse an den Leser übermittelt, und anhand welcher Merkmale kann man es identifizieren? Kann man anhand der Konstruktion des perspektiverzeugenden Mediums Gedichte in Kategorien einordnen? Oder in einer für die heutige Literaturwissenschaft nicht mehr vertretbaren Denkweise provokativ formuliert: Ist die Autorin Plath, diejenige, die uns ihre selbstgemachten Erfahrungen unverfälscht und ohne taktische Aufbereitung mitteilt? Warum sind solche Bezeichnungen wie Booths Begriff (1961) des „implied author“ einerseits aufschlussreich, andererseits problematisch? Welche Rolle spielen das Leseverständnis der Gattung und die Lesegewohnheiten ihrer Anhänger? Und abschließend: Wird die Kategorie der Mittelbarkeit in der Lyrik mittels heutiger Interpretationsverfahren eingehend berücksichtigt?

Mit der Absicht, befriedigende Antworten auf diese zunächst einmal sehr allgemein formulierten Fragen zu bieten, wird die hier vorgelegte Studie abschließen.

Die in jedem einzelnen Gedicht real vorhandene Ausprägung von Mittelbarkeit wird aus der Summe sowie aus der Art der Zusammensetzung ihrer konstituierenden Elemente ermittelt und ausgewertet. Als Orientierung hierfür soll die dargestellte Aufschlüsselung des perspektiverzeugenden Mediums in seiner idealtypischen Form dienen. Mittelbarkeit wird in manchen Fällen so aufbereitet sein, dass sie im Text den Eindruck vom „Fehlen der Mittelbarkeit“ erweckt. Entsprechend dem Grad seiner Präsenz wird sich das Erscheinungsbild des perspektiverzeugenden Mediums im Gedicht konsolidieren. Demzufolge oszilliert dieses zwischen der Vortäuschung seines Vorhandenseins bis hin zu einem gänzlich – körperlich wie geistig – voll charakterisierten Ich, Wir bzw. einer Figur. Um zwei der Abstufungen dieses Spektrums kurz zu illustrieren, widmen wir uns, vorgehend, der Modalität der Darbietung in Plaths „The Moon and the Yew Tree“, dem Musterbeispiel dieser Untersuchung einerseits, und „Lady Lazarus“ andererseits. Selbstverständlich werden beide Texte zur gegebenen Zeit ausführlicher behandelt.

In „The Moon and the Yew Tree“ tritt das perspektiverzeugende Medium aus strategischen Gründen an mehreren Textstellen in den Hintergrund. Anhand dieses Schachzuges wird hier ein Fehlen von Mittelbarkeit vorgetäuscht. Indem das Medium seine Innenwelt mit Hilfe von Naturbildern erfasst, „verdinglicht“ es sie, d.h. verwandelt es sie in einen dreidimensionalen „Gegenstand“. Somit wird ein innerer Zustand sowohl für den Leser als auch für das Medium selbst konkret. Dank dieser objektivierenden Vergegenständlichung „steht“ uns nun das komplexe Phänomen einer inneren Befindlichkeit „figürlich“ gegenüber. Zu diesem Zweck stellt sich das Ich absichtlich ins Abseits, d.h. auf der Ebene der Tiefenstruktur verzichtet die Autorin auf das 1. Personalpronomen Singular und die hierzu gehörigen Deiktika; auf der Ebene der Oberflächenstruktur stellt sich dann die Illusion der Unmittelbarkeit ein. Denn seine Abwesenheit ist nur vorgetäuscht. Durch die Anhäufung von Naturschilderungen schickt es sich in präntendierter Ichlosigkeit an, nicht nur die Beschaffenheit seines eigenen Geistes, sondern des Geistes aller Menschen, mit neurobiologischer Sorgfalt zu versinnbildlichen. Die Äußerung „The trees of the mind are black“ beispielsweise ruft die Vorstellung dichter Verästelungen von Nervensträngen im Gehirn plastisch hervor, denn die dunklen Silhouetten kahler Bäume erinnern an die Vernetzung von Nervenzellen im Gehirn. Dieser Sachverhalt wird auf überindividuelle Art und Weise im Sprachduktus der Wissenschaft mitgeteilt. Sowohl die Auswahl des kopulativen Verbs *sein* als auch des Präsens Indikativ entpuppen sich nicht nur als zwingend, sondern als äußerst geschickt: Die Bäume des Geistes *sind* schwarz. Die Kopula als syntaktisches Verbindungsglied lässt, von ihrer sprachlichen Funktion her zu urteilen, keine andere Bedeutungsmöglichkeit zu. Somit wird, was diesen Aspekt im Text anbelangt, dank der geschickten Umsetzung dieses strategisch ausgeklügelten Plans Allgemeingültigkeit erreicht.

Das perspektiverzeugende Medium in „Lady Lazarus“ hingegen drückt, wie an angegebener Stelle eingehend demonstriert wird, unverkennbar seine individuelle Meinung aus, eine personalisierte Sichtweise, die direkt seine Weltanschauung offenbart und nicht wie im obigen Beispiel geschickt nach Allgemeingültigkeit strebt. Lady Lazarus setzt sich, indem sie sich als Eigentümerin der im Text dargebotenen Empfindungen, körperlichen Merkmale etc. ohne Umwege ausweist, klar von der Person des Lesers ab. Demzufolge steht dem Leser eine konkrete Figur gegenüber, welche die darin dargebotene Geschichte allein kennt, sie bewusst organisiert, kommentiert und wenn nötig sogar erweitert bzw. zusammenrafft. In diesem Sinne haftet sie mit ihren geistigen und physischen Merkmalen uneingeschränkt für ihre Aussage. So zeichnet die im jeweiligen Text verwendete Modalität der Darbietung grundlegende Unterschiede auf, Positionen, die zwei diametral auseinander liegende Felder im Spektrum der Mittelbarkeit illustrieren. Insofern bleibt die Konstruktion des Mediums im jeweiligen Text nicht ohne Folgen für die Interpretation.

Prototyp der Analyse

Sylvia Plaths „The Moon and the Yew Tree“

THE MOON AND THE YEW TREE

1. This is the light of the mind, cold and planetary.
2. The trees of the mind are black. The light is blue.
3. The grasses unload their grieves on my feet as if I were God,
4. Prickling my ankles and murmuring of their humility.

5. Fumy, spirituous mists inhabit this place
6. Separated from my house by a row of headstones.
7. I simply cannot see where there is to get to.

8. The moon is no door. It is a face in its own right,
9. White as a knuckle and terribly upset.
10. It drags the sea after it like a dark crime; it is quiet
11. With the O-gape of complete despair. I live here.
12. Twice on Sunday, the bells startle the sky—
13. Eight great tongues affirming the Resurrection.
14. At the end, they soberly bong out their names.

15. The yew tree points up. It has a Gothic shape.
16. The eyes lift after it and find the moon.
17. The moon is my mother. She is not sweet like Mary.
18. Her blue garments unloose small bats and owls.
19. How I would like to believe in tenderness—
20. The face of the effigy, gentled by candles,
21. Bending, on me in particular, its mild eyes.

22. I have fallen a long way. Clouds are flowering
23. Blue and mystical over the face of the stars.
24. Inside the church, the saints will be all blue,
25. Floating on their delicate feet over the cold pews,
26. Their hands and faces stiff with holiness.
27. The moon sees nothing of this. She is bald and wild.
28. And the message of the yew tree is blackness—blackness and
silence.

Oktober 22, 1961

Beweisführung über die Anwesenheit eines perspektiverzeugenden Mediums

Ist in diesem Gedicht¹³⁶ ein perspektiverzeugendes Medium vorhanden? Der eingangs noch amorphe Stoff (d. h. das vorliterarische Material) wird, grob ausgedrückt, durch einen Kanal begründet und somit in mehr oder minder entschlüsselbarer Form an den Leser gebracht. Ein Prozess, der durch die Anordnung der Stoffmomente und Örter (s. Plett 1989 unter *Inventio*, 12) Form und Verlauf dieses Kanals mitbestimmt, ein Konstrukt, das mithilfe von Prinzipien wie etwa Coleridges ‚*esemplastic*‘ bzw. ‚sprachliche Devianzen‘ (vergl. Müller-Zettelmann 2000, 110) sowie durch die nonkonformistische Anverwandlung der Natur und der Art und Weise, in der sie wiedergegeben wird, sich selbst charakterisiert, ein Konstrukt, das durch die Organisation und Entfaltung des dargebotenen Materials Stellungnahme zur inneren und äußeren Wirklichkeit unmissverständlich bezieht. Dieser durch den Autor bewirkte Weltzugang - einer unter vielen Zugängen zur Wirklichkeit (vergl. Varelas Begriff der Gangbarkeit in Jaegle 1995a, 12ff.)- wird mit Hilfe der Gestaltung von Mittelbarkeit erzielt. Anhand der Analyse der Gestaltung von Mittelbarkeit wird demnächst punktuell gezeigt, wo, wie und in welchem Ausmaß das perspektiverzeugende Medium in diesem Text anwesend ist. Anders ausgedrückt: Es wird hier gezeigt, wie seine reale Gestalt auf der Oberflächenstruktur von jenen Operationen abhängig ist, die sein Autor auf der Ebene der Tiefenstruktur zu diesem Zweck durchführte.

¹³⁶ Das Gedicht besteht aus 28 Zeilen. Es ist in 4 Strophen, a 7 Zeilen eingeteilt, mit einer Gesamtwortzahl von 260. Hiervon kommt 10 x das 1. Personalpronomen Singular Ich bzw. seiner Ichdeixis vor, und davon wiederum 5 x *I*, 1 x *me*, 4 x *my*. In Prozenten ausgedrückt macht die Ichdeixis 2,6% des Textes aus.

Um einen Aspekt des Relationsgeflechts zwischen einer vom realen Autor empirisch gemachten Erfahrung und dem Anwesenheitsgrad dieser Erfahrung im fertigen Gedicht in den Vordergrund zu rücken, sei hier eine kurze Zusammenfassung der Ergebnisse über den Begriff Erlebnis erlaubt, eine theoretische Reflexion, die Bernhard Sorg in seiner Habilitationsschrift *Das lyrische Ich* formulierte, und deren Ertrag Grundsätzliches zum Verständnisgewinn dieser Problematik leistet.

Sorg argumentiert mit Hilfe der Kategorie Erlebnis überzeugend, dass Gedichte weder „der gleichsam unwillkürliche Abdruck einer biographisch realen Situation“ sind, noch dass sich die „alltäglichen Befindlichkeiten, eben die Erlebnisse des Dichters“ aus einem Teil seines lyrischen Werkes rekonstruieren lassen (Sorg 1985, 84).

In seiner Argumentation unterscheidet er zwischen dem empirisch selbstgemachten Erlebnis des Autors und dem Erlebnis, welches das Gedicht mittels eines im Text enthaltenen Fixpunkts, etwa in der Form eines Ichs, dem Leser bietet. „Die innerliterarische Apperzeption des lyrischen Subjekts“, im Gegenteil zum herkömmlichen Akt des menschlichen Erlebens, gehorcht, so Sorg, keiner „Kausalität“ (Sorg 1985, 84). Er stützt seine Argumentation auf die Tatsache, dass bei der Lektüre eines Gedichts der Leser oft „Brücken schlagen“ muss, um das im Text Dargestellte mit Kohärenz zu versehen und fügt an gleicher Stelle hinzu: „Im Fehlen der Kausalität zeigt das Gedicht die ontologische Differenz zur empirischen Welt“ (Sorg 1985, 84). Obwohl es noch zu klären wäre, ob das Gedicht tatsächlich auf Kausalität verzichten kann¹³⁷, eins ist zweifellos unbestreitbar: das empirisch erfahrene Erlebnis ist nicht das verliterarisierte Endprodukt. Von einer Eins-zu-eins-Korrespondenz kann auf keinen Fall ausgegangen werden. Dafür bürgt die Tatsache, dass sich das Erlebnis im Text, wie Sorg zurecht anmerkt, ontologisch auf einer anderen Ebene befindet als das des realen Autors. Wie das eine sich zum anderen verwandelte, oder genauer: verwandelt wurde, konstituiert den Kern unserer Ermittlungen. Im Hinblick auf mögliche Affinitäten, Berührungspunkte oder Wechselbeziehungen zwischen Leben und Werk des Autors, die sich axiomatisch im Gedicht wiederfinden (können), behauptet er:

Gleichwohl scheint die Vorstellung einer wie auch immer noch zu definierenden Relation zwischen objektivierbarer Erfahrung und subjektiver Verarbeitung als Basis eines umfassenden Verständnisses nicht von vornherein inakzeptabel. Freilich nur, wenn die außerliterarischen Erlebnisse des Autors als vorliterarisches Material begriffen und prinzipiell anderen Fragestellungen unterworfen werden. (Sorg 1985, 84)

Sorgs Beitrag möchten wir im Folgenden mit einem Zitat Sylvia Plaths in Verbindung bringen, um so Theoretisches durch Praktisches zu verdeutlichen. In ihrem Tagebuch in

¹³⁷ „Gegen eine solche Kennzeichnung [episch ist damit gemeint] spricht jedoch der durchgängige Assoziationsstil des Gedichts, der, als eine Form logisch unzusammenhängenden Sprechens, für *Lyrik* typisch ist“ (Lamping in Bernhart 363). Hingegen befassen sich Peter Hühn und Jörg Schönert mit Hilfe der Begriffen *sequentiality* (Sequentialität) und *mediacy* (Vermitteltheit der Rede) mit dem Aufbau des Stoffes im Gedicht und kommen zu dem Ergebnis, dass „[e]ine Geschichte [...] das Resultat von Auswahl, Gewichtung und Korrelierung von sinnbesetzten Sequenzen in der kohärenzstiftenden und hierarchisierenden Kombination von syntagmatischen und paradigmatischen Relationen, meist auf einen Akteur oder eine Gruppe von Akteuren bezogen und über diesen Bezug strukturiert. [...] In der Lyrik beziehen sich Geschichten - tendenziell anders als in Romanen - vielfach auf innere Phänomene wie Wahrnehmungen, Gedanken, Vorstellungen, Empfindungen, Wünsche, Imaginationen, Einstellungen, die der Akteur in einem monologischen Reflexions- und Bewußtseinsprozeß sich selbst als Geschichte zuschreibt.“ Zit. nach Schönert „Normative Vorgaben als ‚Theorie der Lyrik?“. In: *Norm - Grenze - Abweichung*, Hg. Gustav Frank und Wolfgang Lukas (Passau 2004), S. 315, Anm. 31.

der Zeit zwischen 1950 und 1954 schrieb die Autorin im Hinblick auf die Umsetzung eines empirischen Erlebnisses in Poesie folgendes: „The wind has blown a warm yellow moon up over the sea; which sprouts in the soiled indigo sky, and spills bright winking petals of light on the quivering black water“ und fügte an gleicher Stelle hinzu: „I am at my best in illogical, sensuous description. Witness the above. The wind could not possibly blow a moon up over the sea. Unconsciously, without words, the moon has been identified with a balloon, yellow, light, and bobbing about on the wind“ (JSP 31).

Das Mondbild, das Sylvia Plath im obigen Zitat als „illogical, sensuous description“ bezeichnet, kann sich auf ein reales Erlebnis beziehen, welches sie aus dem Umfang ihrer empirischen Erfahrungen auswählt, um es, kraft ihrer Artikulationskompetenz als Lyrikerin, in ein Gedicht zu integrieren. Bei einer literaturwissenschaftlich ausgerichteten Betrachtung sollte demzufolge nicht das reale Erlebnis im Mittelpunkt stehen, sondern das was der Autor als sprachliche Formleistung daraus machte, wenn man so will: das „verliterarisierte“ Erlebnis.

Sorg beschließt seine Argumentation mit dem Hinweis, dass die Subjektdefinition im literarischen Text in eine Tautologie ausartet, werden seine konstituierenden Teile nicht näher bestimmt und hinreichend erläutert, nämlich in der Redundanz: es ist „was es wahrnimmt, und wahrnimmt, was es ist“ (Sorg 1985,84). Genau diesen Sachverhalt, das heißt, die Aufschlüsselung jenes vielschichtigen Konstrukts im Text, aus dessen Sicht- und Empfindungsweise sich der Hergang/Ablauf entfaltet, stellt sich dieses Kapitel zur Aufgabe.

Das Ichbewusstsein durchläuft im Plathschen Oeuvre eine Vielzahl unterschiedlicher Transformationen, ein Vorgang, der, psychologisch betrachtet, als die graduelle Entwicklung des Sich-bewußt-werdens, vergleichbar mit dem Reifeprozess eines Menschen, von einem Zustand kindlicher Naivität bis zu einer hochentwickelten Stufe der selbstbewussten und individuellen Mündigkeit verstanden werden kann. Die Art und Weise, in der das Verhältnis Mond/Medium in „The Moon and the Yew Tree“ realisiert wird, veranschaulicht, (stellt man diesen Text vor die Folie des gesamten Werks Plaths), eine der Zwischenstufen dieses Prozesses. Denn in diesem Gedicht wird ein Versprechen eingelöst, welches das Medium in einem früheren Text, nämlich „The Disquieting Muses“ (CP 74-76), dem Mond gab: „I won't betray their [the muses'] company“. Gemeint sind hier drei weibliche Figuren, deren Beschreibung an die Schilderung des Mondes in „The Moon and the Yew Tree“ unmissverständlich erinnert. Die Bosheit der zur Taufe der Prinzessin nicht geladenen Fee in dem Märchen „Dornröschen“ aus dem *Kinder- und Hausmärchen* der Gebrüder Grimm scheint dem Gedicht Pate gestanden zu haben. Aus literaturwissenschaftlichen Erwägungen stellt sich diese Arbeit als Aufgabe jedoch, sich diesem vielschichtigen Entwicklungsprozess in erster Linie als sprachlichem und weniger als psychologischem oder sonstigem Phänomen zu widmen. Trotzdem wird ab und zu auf anthropologische Kategorien hingewiesen, die sich aus der sprachlichen Materialisation des (vorliterarischen) Rohstoffes ergeben.

Eine von vielen in der Struktur des Textes verankerten Auslegungsmöglichkeiten leitet sich eben aus dieser spezifischen Behandlung des Mondmotivs im Gedicht ab. So kann man den Mond, wie im Folgenden skizziert, etwa als Muse des Mediums betrachten. Eine Muse, die abweichend von der traditionellen Darstellung des Mondes in der Lyrik (mit einigen Ausnahmen wie etwa die Integration gotischer Elemente in die Dichtung) sich nicht durch

positive, sondern durch negative Eigenschaften ausgezeichnet. Eine Erkenntnis, die sich in der Tatsache begründet, dass Plath die Schriften Robert Graves' gut kannte. Denn in seinem bekannten Buch *The White Goddess* dokumentiert Graves, warum der Mond, den er folgendermaßen beschreibt: "the New Moon is the white goddess of birth and rebirth; the Full Moon, the red goddess of love and battle; the Old Moon, the black goddess of death and divination" (Graves 1990, 70) als die Muse des Dichters geachtet wird. An einer früheren Stelle fügte er erklärend hinzu, jedes gelungene Gedicht sei eine Beschwörung „of the White Goddess, or Muse, The Mother of All Living, the ancient power of fright and lust – the female pider or queen-bee whose embrace is death" (Graves 1990, 24).

Der autobiographische Gehalt einiger Gedichte Plaths, welcher vielen ihrer Texte als vorliterarisches Material ersichtlich zugrunde liegt, lässt sich seit geraumer Zeit mit Hilfe von Zitaten aus den bereits veröffentlichten Tagebüchern bzw. aus der Korrespondenz Plaths ohne großen Aufwand belegen¹³⁸. Doch der Transformationsprozess, dem das Rohmaterial unterzogen wurde, kann, wie sich die obige Argumentation zu klären bemühte, nicht biographisch allein ermittelt werden. Das perspektiverzeugende Medium in „The Moon and the Yew Tree“ verkörpert in glaubwürdiger Weise die schwermütige Stimmung, die der im Text behandelte Stoff erfordert¹³⁹. Oder: der emotionale Gehalt des Hergangs wurde sprachtechnisch überzeugend umgesetzt. Daher sein hoher Grad an Authentizität, ein Effekt, der sich u. a. mit Hilfe der verbalen Manipulation bewerkstelligen ließ. In seinen *Vorlesungen über die Ästhetik III* bemerkte Hegel im Hinblick auf die Fähigkeit des Schriftstellers, sich in die Situation eines anderen zu versetzen:

In diesem Falle ist der Dichter er selbst und auch nicht; er gibt nicht sich, sondern *etwas* zum besten und ist gleichsam ein Schauspieler, der unendlich viele Rollen durchspielt, jetzt hier, dann dort verweilt, hier eine Szene, dort eine Gruppierung einen Augenblick festhält, doch, was er auch darstellten mag, immer zugleich sein eigenes künstlerisches Inneres, das Selbstempfundene und Durchlebte lebendig darein verwebt. (Hegel 1996, 429)

Hegels Aussage spricht den Kern dieser Studie an, ein Bereich, der sich bei der Analyse von Gedichten immer wieder als Grauzone entpuppt. Das folgende Zitat belegt, wie das Spielen von Rollen bei der Abfassung eines Gedichts der Autorin Plath durchaus bekannt war. Ted Hughes, so Judith Kroll in ihrer Untersuchung *Chapters in a Mythology: The Poetry of Sylvia Plath*, erläuterte in einem Gespräch im Juni 1974 die Schreibgewohnheiten seiner Frau. Hierin finden wir Indizien, die meine These über die Gestaltung eines perspektiverzeugenden Mediums im Gedicht in diesem spezifischen Fall in der Form von Figuren erhärten. Kroll schrieb:

A common procedure, according to Ted Hughes in a conversation of June 1974, was to concentrate on a chosen topic, exploring its associations for a fixed length of time, to „hand it over“ to a *speaker or persona*, and then to put it out of mind until some predetermined time, usually the next day, when she would sit down to write on the

¹³⁸ Siehe *Letters Home* unter anderen die Seiten 432-3; 435; 443.

¹³⁹ „[...] Opposite the front of our house stands a church. Early one morning, in the dark, I saw the full moon setting on to a large yew that grows in the churchyard, and I suggested she [Plath] make a poem of it. By midday, she had written it. It depressed me greatly. It's my suspicion that no poem can be a poem that is not a statement from the powers in control of our life, the ultimate suffering and decision in us. It seems to me that this is poetry's only real distinction from the literary forms that we call ‚not poetry‘. And I had no doubt that this was a poem, and perhaps a great poem. She insisted that it was an exercise on the theme“. So Ted Hughes in seinem Artikel „Notes on the Chronological Order of Sylvia Plath's Poems“ (in: Newman 1970, 193).

subject. This technique combined a deliberate preliminary elaboration of detail with spontaneity in the actual writing of the poem, relying on the unconscious to select and organize the material. The procedure was, in effect, a deliberate stoking of the unconscious. It would also train her in letting *another personality* take over. (Kursives vom Verfasser, Kroll 1978, 222)

Das obige Zitat verstärkt den hier gehegten Verdacht, Plath bemühte sich darum, Abstand von ihrem Privatleben zu nehmen, indem sie sprachlich ausgeklügelte Instanzen der Artikulation für ihre Texte ersann. Wie Hughes formulierte, pflegte sie bei der Erschaffung eines Gedichts, ganz im Sinne Hegels „gleichsam ein Schauspieler, der unendlich viele Rollen durchspielt“, sich in eine andere Persönlichkeit hineinzusetzen. „The Moon and the Yew Tree“ mag aus einer persönlichen Erfahrung entstanden sein und fußt unmissverständlich auf einer authentischen Landschaft, doch die Analyse der Art und Weise, in der die Autorin Mittelbarkeit für diesen partikulären Text gestaltete, soll den Aufbereitungsprozess zwischen persönlichem Erlebtem und sprachlichem Erschaffenen sichtbar werden lassen, wie noch zu zeigen ist.

Hughes Zitat deutet einen Aspekt der Schreibgewohnheiten Plaths als die Erschaffung einer künstlichen Welt. Das Medium, das sie für jedes Gedicht bewusst oder unbewusst schafft, übermittelt mit Hilfe seines Wertsystems und nicht selten der dazugehörigen Idiosynkrasie eine destillierte Sichtweise der Wirklichkeit, seine eigene, wie wir Leser die im Text erschaffene Welt zu sehen und verstehen haben.

Zusätzlich mögen noch folgende Hinweise zur Erhellung der Entstehung dieses Textes dienen. Zu diesem Anlass bediente sich Sylvia Plath am 22. Oktober 1961, der Tag, an dem sie vermutlich dieses Gedicht schrieb (CP 1981, 172-3), der Topographie der Umgebung ihres Hauses in Devon, England. Um ihre Phantasie zu entfachen, pflegte Ted Hughes, der spätere englische *poet laureate* und Plaths Ehemann, wie bereits erwähnt, ihr Themen vorzuschlagen, die sie in Dichtung umwandeln sollte. „The Moon and the Yew Tree“ ist, wie Kroll herausfand, das Ergebnis einer dieser Übungen.

Die Atmosphäre des Gedichts lässt den Gemütszustand erahnen, in dem sich die Lyrikerin zur Zeit seiner Niederschrift möglicherweise befand. Eine Vermutung, die anhand eines Briefes an Aurelia Schober Plath, ihrer Mutter, illustrieren lässt. In diesem beschrieb Plath den langen devonschen Winter als „six months Persephone had to spend with Pluto“ (LH 1975, 446). Bedeutsamer zu erörtern ist es jedoch, wie die Autorin sowohl ihre Stimmung als auch die reale Landschaft zu einem Ganzen formt, d. h. wie sie das von ihr Beobachtete und möglicherweise Gefühlte formal und inhaltlich zu einem poetischen Text zusammenfügte¹⁴⁰.

Mittels der Induktion, und zwar beim Titel des Textes beginnend, wird im Folgenden das perspektiverzeugende Medium dieses Gedichts in seiner Kompositionsteile zerlegt und jeder dieser Teile näher bestimmt. „The Moon and the Yew Tree“ ist das sechste Gedicht

¹⁴⁰ Folgende Meinung soll hier als Illustration zahlreicher Beispiele dienen, die eine Homogenisierung vom Gedicht-Ich und empirischem Autor betreiben: “Her great poem of spiritual desolation ‘The Moon and the Yew Tree,’ presents with more detail the death-haunted world where she [Plath] was wedded to the death-monster; the sweet mother Mary was lost to her. When she fell from the exhilaration of rage, her power left her and exacted its price. Like the hero she must pay for killing with her own death” (Levine 1983, 312). Eine gegenteilige Ansicht bietet Michael Kirkhams Artikel ‘Sylvia Plath’ 1984, 281-3.

in dem von Ted Hughes nach Plaths Tod herausgegebenen Gedichtband „Ariel“. Plaths ursprüngliche Konzeption des Bandes unterscheidet sich deutlich von Hughes Edition. Ein Eingriff, den Hughes in *Sylvia Plath Collected Poems* plausibel zu machen trachtet, während die feministisch orientierte Literaturkritik die hier vorgenommenen Veränderungen völlig anders bewertet¹⁴¹.

Der Titel des Gedichts

Der Titel, „The Moon and the Yew Tree“, der auf den ersten Blick auf eine Darbietung der Natur bei Nacht hinweist, verbindet allgemein gesagt zwei weit auseinander liegende Regionen miteinander: Himmel und Erde. Er präludiert als Skizze die Silhouette einer Eibe sowie in deren Hintergrund die Erscheinung des Mondes am Firmament. Der bestimmte Artikel „the“ modifiziert beide Substantive gleichwertig. Da sowohl grammatikalisch als auch epistemologisch die arteigene Funktion des bestimmten Artikels zu identifizieren, zu individualisieren oder zu generalisieren ist, suggeriert seine Anwendung in diesem spezifischen Fall Zweierlei. Einerseits werden Mond und Eibe dem Leser von vornherein als ihm vertraute Objekte präsentiert, und zwar als „locus communis“. Andererseits bilden sie, wie es sich im Laufe der Lektüre zeigt, besondere Gegenstände des poetischen Diskurses, denn sie sind Träger bestimmter Spezifika, die das jeweilige Wesen individuell apostrophieren. Ferner setzt die geschickte semantische und grammatikalische Konstruktion des Titels die Zusammengehörigkeit beider so selbstverständlich voraus, dass die Aneinanderreihung der im Titel verwendeten syntaktischen Teile die so subtil suggerierte Liaison ausgewogen widerspiegelt: bestimmter Artikel, Substantiv, Konjunktion, bestimmter Artikel, (Adjektiv¹⁴²) Substantiv. Dem Leser müssten, aufgrund der Art und Weise, in der diese Konstruktion realisiert ist, zum einen sowohl der Mond als auch die Eibe wohlbekannt sein, zum anderen deren vermählungsähnliche Verbindung selbstverständlich. Auf diese Bedeutungsdimension wird später genauer eingegangen. So will uns eingangs der scheinbar anspruchslose, grammatikalische Aufbau des Titels glauben machen. Wie wirkt sich diese Strategie beim Leser aus? Welche Funktion übernimmt der so konstruierte Titel im Text?¹⁴³

¹⁴¹ Vergleiche hierzu „Introduction“ in Ted Hughes, ed., *Sylvia Plath. Collected Poems* Reprinted (London: Faber and Faber, 1982), 15. Siehe auch S. 47)

¹⁴² Dass sich oft die sprachliche Bezeichnung für den Nomen Eibe aus zwei Substantiven, namentlich „yew“ (hier in der Funktion eines Adjektivs) und „tree“ zusammensetzt, ist eine Eigentümlichkeit des Englischen; doch streng genommen, gilt dieses Kompositum als ein einzelnes Substantiv. Der Beweis dafür liefert uns die Tatsache, dass die Bezeichnung „yew“ allein sowohl verständlich als auch als ‚proper English‘ gilt.

¹⁴³ Gedichtstitel, die eine Figur beinhalten, welche als Protagonisten im Text fungiert, erleichtern das Erkennen des perspektiverzeugenden Mediums und somit seiner Beschaffenheit im Hinblick auf seine Vertextung sowohl semantisch als auch nach den Konstruktionslinien der Lyrik. Problematisch jedoch sind jene Gedichte, in denen der im Text behandelte Stoff scheinbar unvermittelt, d.h. entweder in einer unpersönlichen Art und Weise oder in autobiographischer Manier dargeboten wird. Ein so gearteter Text kann unter anderem die Identitätstrennung zwischen empirischem Autor und perspektiverzeugendem Medium absichtlich ignorieren, er kann aber auch den Grad der Präsenz des Mediums bis zur Unkenntlichkeit verwischen, indem das Medium entweder gar nicht in Erscheinung tritt (markiert durch Ichlosigkeit) oder im Hintergrund des Textes verborgen bleibt. Ein solches Medium ist demnach kaum nachweisbar, und seine Eruiierung bedarf der sorgfältigen Expertise. Texte, die vermeintlich einen direkten Einblick in die Intimsphäre des Autors verheißen, sind oft geschickte Manipulationen, um eben diesen Eindruck so real wie möglich zu hinterlassen. Die *Confessionals* widmeten sich dieser letzten Form mit akribischer Genauigkeit und schufen hierin ein beachtliches Korpus. So zum Beispiel Berrymans Song über den Selbstmord seines Vaters (Dream Songs 1990), Plaths „Daddy“ (SPCP 1982, 222-24) über den traumatischen Verlust ihres Vaters, Sextons „The Division of Parts“ (ASCP 1981, 42-26) über ihre Mutter, Mary Gray, und Lowells „Jean Stafford, a Letter“ in *Day by Day* (1977).

Durch die nebenordnende Konjunktion „and“ werden vorerst „gleichrangig“ Gestirn und Eibe in dieser Reihenfolge präsentiert. Eine Gleichberechtigung, die aber im Laufe des Textes alternierend diese Reihenfolge ändert und so mal dem Mond: „It drags the sea after it like a dark crime“, mal der Eibe „The Yew tree points up. It has a Gothic shape“ den Vorrang gibt. Beide Requisiten werden sorgfältig charakterisiert und eindrucksvoll ins Licht gesetzt. Eibe und Mond erwecken im perspektiverzeugenden Medium unangenehme Assoziationen, Vergangenes, auf das es, angesichts seiner jetzigen Situation nur mit Verbitterung und Ohnmacht zu reagieren weiß. Die Botschaft der Eibe schenkt ihm am Ende des Gedichts nichts anderes als Schwärze und Schweigen: „blackness and silence“. Der Mond bleibt trotz all der phantasievollen Rollen, die ihm das Medium zuschreibt, schlicht und einfach der unempfindsame Himmelskörper im All, der unfähig ist Menschen zu „bemuttern“. Deshalb muss die Behauptung des Mediums: „The moon is my mother“ als einseitig betrachtet werden.

Der Mond

Der Mond wird in der Gestalt der Prosopopöie (Plett 1989, 67) und wie es im Laufe des Textes deutlich wird als drastischer Kontrast zur Jungfrau Maria dargestellt. Er repräsentiert eine heidnische Gottheit, die souverän ihre eigene Identität bewahrt. Von Natur aus unfähig, sich menschlichen Leidens anzunehmen, wird er einerseits durch Attribute wie Erbarmungslosigkeit „The Moon is no door“, andererseits paradoxerweise durch Verzweiflung „with the O-gape of complete despair“, durch Furchterregung „bald and wild“, und nicht zuletzt durch Zorn „white as a knuckle and terribly upset“ charakterisiert. Somit gewinnt seine Deskription feste Konturen und wird demnach von der Muttergottes entschieden abgegrenzt. In diesem Zusammenhang drängt sich die Frage auf, was die Erfassung des Mondes als Gegenentwurf von Maria über Denken, Fühlen und Urteilen des perspektiverzeugenden Mediums verrät? Inwiefern macht diese Art der Auslegung nicht nur eine Aussage über den hier gemeinten Gegenstand, sondern über sich selbst: *loquere, ut te videam*? Was für ein wertender Maßstab zeichnet sich hierin ab?

Der Text konfrontiert den Leser/Hörer mit dem Ergebnis einer Reflexion, die in ein elegisches Lamento mündet, dessen Ursache (eine Unbestimmtheitsstelle im Gedicht) sich nur als tiefe Enttäuschung begreifen lässt. Es macht sowohl dem Christentum als auch der Gesellschaft den Vorwurf der Verweigerung des Beistands bzw. der Gleichgültigkeit im Umgang miteinander. Warum es von Bedeutung ist, Einblick in die Art der Vertextung dieser spezifischen Sichtweise zu gewinnen, illustrieren die Ergebnisse über die Auseinandersetzung mit der sprachlich geschickten Manipulation an dieser Textstelle. Hierbei wird klar, wie und warum das Medium bei der Konzeptualisation seiner partikulären Erfahrung bemüht ist, uns seine Sicht der Dinge intersubjektiv aufzudrängen. Hier, d.h. auf der Oberflächenstruktur, fließen Objektivität und Subjektivität nahtlos ineinander. Daraus speist sich der Text. Betrachtet man es, diesmal auf der Ebene der Tiefenstruktur, als ein Instrument psychologischer Persuasion analog einer Marketingstrategie, so beabsichtigt die Konstruktion dieser Textstelle, ein subjektives Urteil, nämlich das Destillat eines einzelnen Schicksals, mittels einer unpersönlichen Formulierung als allgemein gültige Basis der menschlichen Existenz hinzustellen.

Einerseits „entdeckt“ das Medium die Verzweiflung des Mondes: „The moon is no door. It is a face in its own right, //White as a knuckle and terrible upset.“ (Z. 8/9), „With the o-gape of complete despair“ (Z. 11) und paart es mit dem eigenen. Andererseits erkennt es

das finstere Schicksal des Gestirns, seine unheimliche Seite: „It drags the sea after it like a dark crime“. Ein Bild, das den Mond gleichermaßen als Verbrecher und Opfer apostrophiert und daher sich als Täter einer Barbarei sowie als Opfer einer Bestrafung deuten lässt. Ein in gewisser Weise biblischer Gedanke, der auf die Erbsünde und deren Folgen hinweist. Es bekennt sich zur lunaren Filiation: „The moon is my mother. She is not sweet like Mary.“ Aus dieser Darstellung erwächst ein wehrhaftes Bündnis, aus dem das Medium Kraft schöpft, um sein Los zu tragen. Die so vom Medium gestaltete Persönlichkeit des Mondes dient ihm als Vorbild. Nicht ohne Zufall gewinnt es Einblick in das Innere des Gestirns, nicht der Eibe. Der Mond ist, um mit Goethes *Faust* in modifizierter Form zu sprechen, nichts anderes als des Mediums eigener Geist, in dem sich sein persönliches Schicksal und seine eigenen Wunschvorstellungen selbst bespiegeln. Oder in der Fachsprache der Psychologie: das Übertragen von eigenen Gefühlen, Wünschen, Vorstellungen o. ä. auf andere als Abwehrmechanismus, kurzum eine Projektion. Ferner scheint es, als Quelle verborgener Triebe, den Zugang zum kollektiven Unbewussten darzustellen. Insofern erinnert er an einen Archetyp, wie sie C. G. Jung in seiner Psychologie beschreibt.

Die Eibe

Die Eibe, welche im Titel nach dem Mond¹⁴⁴ erscheint, ist ein konnotationsreiches Substantiv. Bereits in der Antike wurde sie den Göttern geweiht. Sie symbolisiert einen Bereich zu dem nur die Initiierten Zugang haben.

[...]The yew tree, sacred to the death-goddess Hecate. The resistance of the speaker to the yew's sign language can be attributed, then, not merely to a failure in meditation or poetic inspiration, but also to an unwillingness, despite protest to the contrary, to follow where it pointed. (Uroff 1979, 139)

Die Eibe (*Taxus baccata*), ein Immergrün mit halluzinogenen Eigenschaften, ist im metaphysischen Sinne laut *Random House Dictionary* „a symbol of sorrow, death, or resurrection.“ Im Gedicht wird sie mit lapidarer Wucht geschildert. Bezeichnenderweise repräsentiert sie den Träger einer Botschaft, die das perspektiverzeugende Medium begehrt, doch nicht zu entziffern vermag. Am Ende des Texts stellt das Medium nüchtern fest, die Botschaft der Eibe sei nur Schwärze und Schweigen; Schwärze, die konnotationsreiche Farbe, mit der die Bäume des Geistes in der 2. Zeile der ersten Strophe beschrieben wurden: „The trees of the mind are black“. Diesbezüglich äußerte Plath:

I did, once, put a yew tree in. And that yew tree began, with astounding egotism, to manage and order the whole affair. It was not a yew tree by a churchyard on a road past a house in a town where a certain woman lived... and so on, as it might have been, in a novel. Oh, no. It stood squarely in the middle of my poem, manipulating its dark shades, the voices in the churchyard, the clouds, the birds, the tender melancholy with which I contemplated it—everything! I couldn't subdue it. And, in the end, my poem was a poem about a yew tree. That yew tree was just too proud to be a passing black mark in a novel. (Bassnett 1987, 47)

Durch eine spärliche doch schwergewichtige Beschreibung gewinnt die Eibe an Präsenz. Sie bleibt, mit ihrem Schweigen und ihrer schwarzen Erscheinung unveränderlich,

¹⁴⁴ Judith Kroll belegt in ihrer Untersuchung *Chapters in a Mythology* den Einfluss von Robert Graves Buch *The White Goddess* auf das Werk Plaths, hierzu siehe insbesondere Seite 42.

verschlossen, undurchdringlich. Das Medium muss sich letztendlich für den Mond entscheiden, nicht weil er ihm den leichteren Zugang gewährt („the moon is no door“, Z. 8), sondern weil es, wie bereits erwähnt, das Enigma der Eibe nicht zu entschlüsseln vermag. So kann die Identifikation Mond/Medium als schwacher Trost oder als ein Akt des kindischen Trotzes ausgelegt werden¹⁴⁵. Dies als eine unter vielen Möglichkeiten. Der Eibe wird in Analogie zu einer gotischen Kathedrale eine gewisse Gottesnähe zugeschrieben: „It has a gothic shape“ (Z. 15). Stuft man den Mond als weibliche Göttin ein, wie es seit vorchristlichen Zeiten üblich ist, so wirkt die Beschreibung der Eibe an das traditionelle Verständnis von Männlichkeit modelliert zu sein: „The yew tree points up“ - die Phallussymbolik ist unverkennbar. Die Rundung des Vollmonds vervollständigt diese Anspielung. Der Bedeutungskreis ist somit erschlossen. Die einmal entfaltete Symbolik fließt in den Titel zurück.

Auffächerung der sprachlich-formalen Elemente

Die Zeichenmaterialisation des im Gedicht behandelten Stoffes, das heißt, seine sprachliche Gemachtheit, weist auf den Aufbereitungsprozess hin, welchem das vorliterarische Material unterzogen wurde, um abschließend als Gedicht zu erscheinen. Die sprachlich-formalen Elemente tragen u. a. mittels syntaktischer, tonaler sowie perspektivischer Disposition dazu bei, dem Medium Form zu verleihen. Durch den Einsatz dieser Elemente und deren Einbindung in die Totalität des Textes gewinnt es reliefartige Konturen. Es erhält Profil. Denn sie determinieren, in welcher Art und Weise und im welchem Ausmaß es im Gedicht in figuraler bzw. afiguraler Erscheinung treten wird. Anders ausgedrückt: Sie legen in der Versprachlichung des Stoffes die Parameter im Text fest, wie der Leser das Medium optisch, akustisch, und epistemologisch wahrzunehmen hat.

Syntaktische und tonale Disposition

Aus einer sorgfältigen Untersuchung der Ausdrucksweise des perspektiverzeugenden Mediums im Gedicht können - auf der Ebene der Tiefenstruktur - die Regeln entnommen und formuliert werden, mit deren Hilfe es sein Autor produzierte, und auf der Ebene der Oberflächenstruktur jene, mit deren Hilfe das Medium, allgemein ausgedrückt, seine Erfahrungen selbst konzeptualisiert. Mit Hilfe dieser Technik wird auf der semantischen Ebene, um mit Aristoteles zu sprechen, ein Ethos erzeugt, welches das Medium charakterisiert. Seine Ausdrucksweise muss, um persuasiv zu wirken, so komponiert sein, dass die (ethische) Integrität des für den Text konzipierten Mediums in der Wahrnehmung des Lesers als plausibel gewahrt bleibt. Ein Phänomen, das die Leser/Medium-Identifikation entscheidend beeinflusst.

Hierbei werden durch syntaktische und tonale Manipulation unterschiedliche Effekte erzielt, die wiederum zur Ortung des Mediums beitragen. Das perspektiverzeugende Medium in diesem Text beschreibt ihre innere Befindlichkeit anhand der Natur bei Nacht im resignierten Ton. Dieser hier für den Zweck des Textes zurecht gewählte Modus der

¹⁴⁵ Baudelaires Gedicht „Incompatibilité“ (ent. 1838) beinhaltet die folgenden Verse: Sous me pieds, sur ma tête et partout, le silence, / Le silence qui fait qu'on voudrait se sauver, / Le silence éternel et la montagne immense, / Car l'air est immobile et tout semble rêver. Hier erscheint, so Pestalozzi (170), die Stille als Gottes Offenbarung, doch der Mensch ist, und hierin könnte eine Ähnlichkeit mit Plaths Text bestehen, nicht in der Lage, sie zu verstehen.

Darbietung eignet sich bestens, um den darin enthaltenen Drang nach Kontemplation überzeugend zu übermitteln. Diese nach innen gerichtete Haltung bestimmt Richtung, Intensität und Geschwindigkeit des dargebotenen Stoffes, eine dazu passende Atmosphäre erzeugend. Der Kontrast zwischen dem Verlust des Gefühls „in-Harmonie-mit-sich-selbst-und-der-Welt-zu-sein“ und der durch die Erinnerung an jenen glücklichen Zustand erzeugten Nostalgie, ruft den elegischen Ton des Gedichts hervor: eine düstere Seelenlandschaft, kalt und planetenhaft. Das unparteiische Universum bürgt für die Authentizität des in Worten gefassten Gefühls.

Die in unserem Gedicht zugrunde liegende Tendenz zur Universalisierung persönlicher Urteile wird mit Hilfe syntaktischer Disposition wie folgt erreicht. Die erste Verszeile: „This is the light of the mind, cold and planetary“ (Z. 1) beispielsweise müsste entweder a) in einer reinen Naturbeschreibung: „This is the light of the night, cold and planetary“, oder b) aus der reinen Ichperspektive: „This is the light of my mind, cold and planetary“ heißen (Unterstrichenes v. V.). Die Zeile erfährt jedoch dank dem geschickten Umgang mit der Syntax eine semantische Verschiebung, eine Transformation, deren Ergebnis die Depersonalisation der subjektiven Empfindung zum Ziele hat. Die erste Zeile des Gedichts ist die Wiedergabe von Innenwelt mit Hilfe von Außenwelt und dies aus Außensicht im Sprachduktus der Wissenschaft.

Zur tonalen Disposition. Die Diskursanalyse unterscheidet anhand der Senkung bzw. Hebung der Tonlage (Intonation) zwischen zwei grundlegenden Tonarten: 1) „referring“ oder „invoking“, wenn die Information bekannt ist oder erwartet wird; und 2) „informing“ oder „proclaiming“, wenn die Information neu ist oder in den Vordergrund gestellt wird (Wales 261). Aber nicht nur die akustische Qualität der Phoneme, Wörter, Satzsegmente, Sätze oder ganzen Absätze, sondern auch ihre strategische Distribution versieht den Text mit Kohäsion, und zwar sowohl semantisch als auch akustisch. So zählt diese Orchestrierung zum Bestandteil des Sinngefüges. In der Zeile „This is the light of the mind, cold and planetary“ trägt die identische Wiederholung des „i“-Diphthongs in *light* und *mind* sowie ihre Verteilung in der ersten Strophe - insgesamt 9 Mal - subtil dazu bei, die bereits erwirkte Gleichsetzung von menschlichem Geist und kaltem und planetenhaftem Licht des Universums akustisch zu unterstreichen. Auf der phonetischen Ebene handelt es sich hier um die Wiederholung der Gleichheit, auf der semantischen um die Verbindung der Differenz: light und mind.

Die zweite Verszeile der gleichen Strophe „The trees of the mind are black. The light is blue“ greift den gleichen Diphthong ein zweites Mal auf, doch jetzt in umgekehrter Reihenfolge, zuerst *mind*, dann *light*. Durch die kreuzweise Positionierung zweier semantisch disparater und doch in diesen beiden Zeilen aufeinander bezogenen Substantive (*light* und *mind*) entsteht ein Chiasmus, der unser Verständnis von psychischer Gesundheit, welches unter normalen Umständen sich durch Harmonie und Gelassenheit charakterisiert, in Frage stellt. Diese Zeilen verdeutlichen die Wirkung sowohl der tonalen als auch der syntaktischen Disposition in der jeweiligen Funktion, hier sowohl sichtbar als auch hörbar. Denn im „i“-Diphthong hallt - bei wiederholter Lektüre des Textes - das 1. Personalpronomen Singular *I* subtil wider, klanglich eine Strategie, die die Kälte des Universums und die Isolation des Ichs geschickt zueinander gesellt, das Gefühl der Einsamkeit intensivierend. Der „i“-Diphthong kommt 27 Mal in „The Moon and the Yew Tree“ vor.

Ein anderes Instrument, welches dazu beisteuert, den Aufarbeitungsprozess zu erkennen, dem das vorliterarische Material unterliegt, ist die rhetorische Textanalyse. Die vom Autor ausgewählten Mittel der Persuasion helfen, den Anwesenheitsgrad des perspektiverzeugenden Mediums im Gedicht näher zu bestimmen. Figuren wie etwa die Personifikation oder die Allegorie geben dem Medium unmittelbar Gestalt. Aber auch jene Mittel, die nicht zur anatomischen Erscheinung des Mediums, sondern eher zur Konfiguration des Geistigen beisteuern, bringen eben eine wertende sowie organisierende Wahrnehmung, also ein kognitives Bewusstsein, hervor. Denn selbstverständlich ist das „nur“ intellektuell und/oder emotional konsolidierte Medium (vs. ein Medium mit Leib) auch das Ergebnis rhetorischen Bemühens. Denn bei der Artikulation von Bewusstseinsinhalten mit Hilfe von beispielsweise Vergleichen oder Metaphern sind es die hierfür selektierten Wortfelder, aus denen die damit erzeugten Isotopien stammen, diejenigen, die es identifizieren. Gleichmaßen sind das hierbei Ausgesparte sowie das nicht selten vielleicht sogar absichtlich Verschwiegene zu behandeln. Dies kann uns Bedeutendes über die „Sicht der Dinge“, das heißt, über sein uns dargebotenes Verständnis der Wirklichkeit verraten. Denn das Bewusstsein des Mediums kann auch Einblick in tief liegende Schichten seines Unterbewusstseins gewähren, ein taktischer Zug, dessen sich Autoren bei der Durchformung des Stoffes (auf der Ebene der Tiefenstruktur) bewusst bedienen. Es ist dann Aufgabe des Lesers, solche „verdeckten Hinweise“ zu identifizieren und entsprechend zu bewerten. Könnte man das vorliterarische Material dem fertigen Produkt eins zu eins gegenüberstellen, erhielte man einen tieferen Einblick in den Transformationsprozess, mit dessen Hilfe der Text sein letztes Aussehen erhält. Dass ein solches Verfahren nicht möglich ist, versteht sich von selbst. Deshalb wird hier nach Indizien gesucht, die zur Formulierung von allgemeingültigen Kriterien beitragen, Kriterien, die das perspektiverzeugende Medium in seiner vielfältigen Komplexität als sprachlich artifizielle Kategorie in der Lyrik konkret ausweisen. Wie Stanzel im Rahmen seiner Beschäftigung mit der Kategorie der Mittelbarkeit im Roman erkannte und überzeugend formulierte, erhöht jeder Schritt, den ein Autor zur Gestaltung von Mittelbarkeit bewusst oder unbewusst unternimmt „die Literarizität des Textes“. (Stanzel 1979, 17. Des Weiteren vergl. Roman Jakobson: Literarizität– Poezität: *literaturnost* in: Jakobson, *Poesie und Sprachstruktur*. Zürich: Arche, 1970, insb. Anm. 9, S. 24).

Wie komplex der Aufarbeitungsprozess des Stoffes bei der Gestaltung von Mittelbarkeit in der Lyrik ist, wird im folgenden geschildert. Nach aufmerksamer Lektüre des Gedichts „The Moon and the Yew Tree“ wird deutlich, dass die zur Deskription des Ortes eingesetzten Requisiten die Funktion der plastischen Anschaulichkeit eines inneren Zustands übernehmen. Die kalte, teilnahmslose Natur in einer von Nebeln umhüllten herbstlichen Nacht soll sowohl kosmisch als auch topographisch den bedrückten, inneren Zustand des Mediums mittels des oft verwendeten *genitivus qualitatis* („the light of the mind“; „the trees of the mind are black. The light [of the mind] is blue“ usw.) veranschaulichen. Nicht ohne Grund ist das Areal, auf dem diese Szene angesiedelt ist das Gegenteil eines *locus amoenus* (Blumen bzw. Wiese, Bäume bzw. Wald, Wasser bzw. Bäche). Noch mehr: Das ehrgeizigste Ziel, das man normalerweise im Denkprozess anstrebt, nämlich Luzidität, wird hier provokatorisch mit dem kalten Licht des teilnahmslosen Universums gleichgesetzt. Ein Akt, der das uralte Symbol des Lichts - Symbol für Wissen,

Gott und Wahrheit¹⁴⁶ - aus seiner jahrtausendalten Tradition löst, und es in ein neues Paradigma einbindet. Im christlichen Kontext beispielsweise, in dem Gott mit dem Wort Licht umschrieben wird (1Jo 1,5), wirkt diese Metapher geradezu blasphemisch grotesk. Im hypotaktischen Nachschub „cold and planetary“ (Z. 1) verbirgt sich die unüberwindliche Entfernung der Himmelskörper zueinander und demzufolge die sie umhüllende Kälte, eine Analogie, die einen gleichgültigen, automatisierten menschlichen Umgang miteinander am Beispiel des erstarrten Verhältnisses Christentum/Gläubige, Individuum/Gesellschaft anzumahnen trachtet.

In der rhetorischen Figur des Kontrasts werden Charakterzüge des Mondes als Marias Gegenpol ausgearbeitet. So fungiert er als die Verkörperung einer Andersartigkeit, die sich das perspektiverzeugende Medium einzuverleiben anschickt, Eigenschaften, die den Mond nur von seiner furchteinflößenden Seite zeigen. Maria verkörpert, der *Heiligen Schrift* zufolge, jene Attribute, die das Christentum ihr traditionsgemäß zuschreibt: Jungfräulichkeit, Güte, Barmherzigkeit, Sanftmut. Der Mond im Gegenteil entpuppt sich als jene ursprüngliche Gottheit, die Affekte wie Zorn und Bösartigkeit nicht scheut. Der Aufbau dieses Vergleichs sucht, mittels der hier sichtbar werdenden Differenzen, einen neuen Verhaltenskodex für Frauen in Form von Unabhängigkeit, Selbstbewusstsein und Selbstbestimmung zu entwerfen.

Plaths Gedicht „The Moon and the Yew Tree“ wird anhand eines Mediums dargeboten, welches in elegisch resignierender Manier keinen Ausweg aus seiner trostlosen Situation zu finden vorgibt: „I simply cannot see where there is to get to“ und im nahezu kapitulierenden Ton: „And the message of the yew tree is blackness, blackness and silence.“ (Z. 28) seine Reflexion beendet.

Symbole und ihre Funktion

Symbole wie Licht, Mond oder Haus, welche in der Kulturgeschichte über eine lange Tradition verfügen, werden in diesem Gedicht mit neuen Inhalten versehen und überraschend in Konstellationen eingebettet, die das durch solche Symbole seit jeher verkörperte Verständnis dessen, was sie jeweils darstellen, neu definieren. Inadäquat eingesetzt zielen sie gleich dem Inaptum darauf ab, Provokation zu erzeugen. So entfesselt in unserem Text das neue Verständnis von Licht eine Kettenreaktion, deren Ziel es ist, Konventionen anzugreifen. Denn es steht nicht mehr für Wissen, Wahrheit, Gott oder Erleuchtung, sondern für Kälte, Distanz, gar Verschleierung der geistigen Sicht „fummy, spiritous mists“ (Z. 5). Es wird als blau beschrieben. Blau die Farbe, die in der abendländischen Tradition den Edelmut, die Monarchie (royal blue), im Christentum das Gewand der Jungfrau Maria bezeichnet, aber auch die Farbe der Melancholie; die Farbe

¹⁴⁶ Plaths Anwendung des Substantivs Licht steht im krassen Kontrast zu dessen traditionellen Konnotationen. In der Barockdichtung - aber auch in der Antike (Platon) und in der Heiligen Schrift - wird das Licht als der Inbegriff Gottes, der Wahrheit und des Lebens verstanden. Barthold Heinrich Brockes, der sich der Darstellung Gottes Anwesenheit in allen Naturereignissen: Physikotheologie widmete, bediente sich großer Erscheinungen (Natura als Mittlerin zwischen Gott und Welt) wie Licht, Sonne u. Himmel, um die Menschheit aus der Enge des Daseins herauszuführen. Kurt Rudolph in seiner UTB 1577 Monographie *Die Gnosis. Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion* (unver. 31994) erläutert anhand eines Zitats aus der „Geheimschrift des Johannes“ die Eigenschaften, mit denen Licht in Verbindung gebracht wird (S. 72 unten). Ein anderes Beispiel hierfür liefert uns Longfellows Gedicht „Excelsior“, in dem das Licht der darin beschriebenen Gletscher als „spectral“ apostrophiert wird, ein Licht, das in Pestalozzis Worten „mit Kälte, in der alles Leben erstorben ist“ in Zusammenhang gebracht wird (Pestalozzi 1970, 109).

einer seelischen Verfassung: „it makes me blue“. Und in der Lehre der Gnosis ist blau im Diagramm der Ophiten die Farbe der Finsternis als „Abschluß des sichtbaren Kosmos“ (Rudolph 79). So dass sie einerseits ein Eindringen ins Innere darstellt, denn die kalte Bläue des Alls sucht den Geist heim; es ist eine nach innen gerichtete kalte und neblige Nacht, die den Menschen Befremdung und Distanz beschert: Aus der Sicht des Mediums ist es auch ein externes Phänomen, das die Um-Welt zum Gefrieren bringt: „inside the church the saints will be all blue,/(Z. 24) [...] /Their hands and faces stiff with holiness.“ (Z. 26). In summa scheint es ein allumfassendes Phänomen zu sein, das Menschen lähmt.

Der Mond wird hier nicht, wie in der Romantik üblich, mit einem trostspendenden, den Menschen wohlgesinnten Gestirn, das die Nacht erhellt und die Verliebten zum Schwärmen veranlasst, gleichgestellt, sondern mit einer aus der Perspektive eines Christen befremdenden, paganen Gottheit, in deren Gesicht eine feste Identität sich abzeichnet: „It is a face in its own right“ (Z. 8). Eine Gottheit, die sich menschlichen Leidens nicht zu erbarmen vermag: „The moon is no door.“ (Z. 8). Haus und Heim als Symbole der Geborgenheit und Wärme verlieren somit an Bedeutung. Eine Gottheit, die, wie bereits erwähnt, das Gegenteil von Maria verkörpert: „She is not sweet like Mary“ (Z. 17). Eine Gottheit, die ein eigenes Schicksal zu bewältigen hat: „it [the moon] drags the sea after it like a dark crime“ (Z. 10). Eine Gottheit, die als kahlköpfig, hässlich und hysterisch beschrieben wird: „bald and wild“ (Z. 27) und die letztendlich auch jene Gleichgültigkeit, die die Dinge, die das Medium umgeben kennzeichnen, hypostasiert: „The moon sees nothing of this“ (Z. 27). Hierin illustriert Plaths Lyrik aus diachronischer Sicht komprimiert, inwiefern die Auffassung von Natur einem Wandel unterzogen wurde. In einem so gearteten Fall kann man nicht von einem lyrischen Ich sprechen¹⁴⁷. Eine breit akzeptierte Position in der heutigen Literaturtheorie, die mit Hilfe folgenden Zitats unterstrichen wird - obwohl es nicht im direkten Bezug zu Plaths Dichtung steht. Aufgrund der Differenzen zwischen „der konstitutiven Merkmale romantischer Stimmungs- und moderner [...]“ Lyrik, folgert Mario Andreotti, dass das von der traditionellen Lyriktheorie idealtypisch geforderte Wesensmerkmal des lyrischen Subjektes bzw. des lyrischen Ich [...] für die vogoethische Lyrik nur bedingt, für die moderne, gestische Lyrik kaum mehr tragfähig [...]“ ist. (145-6). Eine Feststellung, die insbesondere am Fehlen des Ineinanderfließens von Subjekt und Objekt im Gefühl der Erhabenheit deutlich wird. Darauf wird später ausführlicher eingegangen.

Die Stellung der Natur im Text am Beispiel des Mondes

Sowohl die Stellung der Natur im Weltbild der Menschheit als auch die ihr zugeschriebene Rolle erfahren im Werk Plaths, wie bereits angedeutet, eine Wende. Diese wird besonders

¹⁴⁷ In Kapitel 3 ihrer Untersuchung *Sylvia Plath* macht Elisabeth Bronfen bei der Auslegung der Gedichte durchgehend Gebrauch vom Begriff des lyrischen Ichs. So schreibt sie zum Beispiel: „Jedes Gedicht inszeniert eine klar umrissene Szene, in der das lyrische Ich, das mit der Natur eins wird, in der Fremdheit der natürlichen Welt eine Externalisierung seiner intimen Phantasien entdeckt“ (Bronfen 120). Bei der Betrachtung einiger Texte sieht sie sich paradoxerweise gezwungen, die Instanz der Artikulation als das Gegenteil des lyrischen Ichs zu verbuchen, wobei ihr kein anderer Begriff als Ersatz zu Hilfe kommt. In so einem Fall behauptet sie, „daß jede vollkommene Annäherung an die Natur das lyrische Ich auf fatale Weise zu vernichten droht“ (Bronfen 131). In „The Moon and the Yew Tree“ spricht sie von einem “[...] scheinbar allwissende[n] lyrische[n] Ich [...]“ (Bronfen 127). Dieses Beispiel, - eins unter vielen - und welches hier insbesondere wegen seines jüngeren Datums gewählt wird, soll dazu beitragen, die Notwendigkeit, das Phänomen der Gestaltung von Mittelbarkeit im Gedicht terminologisch zu systematisieren.

deutlich, wenn man die Ich-Auffassung sowie das Naturverständnis¹⁴⁸ anderer Epochen als Vergleich heranzieht. Während beispielsweise in der Hochromantik das lyrische Ich im Gefühl der Erhabenheit die Einswerdung von Subjekt und Objekt bewirkt, erkennt das Gedicht-Ich nach dem Realismus die unüberwindbare Kluft zwischen Welt und Ich. Eine Trennung, die am Ende der Romantik das lyrische Ich wieder und wieder aufzunehmen trachtete. Die Identifikation des lyrischen Subjekts mit den positiven Kräften der Natur, eine Haltung, die uns aus der Romantik vertraut ist und die man aufgrund der wachsenden Bedrohung, die der technologische Fortschritt mit sich bringt, oft als Kompensation für die seelische Verarmung deutet, schwindet in den nachkommenden Bewegungen. Die Rolle der Natur in Plaths Werk setzt sich von dieser Auffassung insofern ab, als das Medium in ihren Texten die bedrohlichen Seiten der Natur bewusst wahrnimmt und sich diese wie ein Schutzschild anzueignen sucht.

Vor dem Hintergrund von Schillers naiver und sentimentalischer Dichtung scheint Plaths Verständnis von Natur und Ich eine Neonaivität zu verkörpern, worin das perspektiverzeugende Medium erneut die Einheit von Subjekt und Objekt zu bilden sucht, jedoch nicht im Sinne der Romantik¹⁴⁹. Denn die Identifikation Subjekt/Objekt im Rahmen dieser neuen Auffassung geschieht nicht im Gefühl des Enthusiasmus oder der Erhabenheit, ein Attribut, das romantische Texte charakterisiert. In „The Moon and the Yew Tree“ scheint diese Vereinigung nur in der Identifikation des Mediums mit den dunklen Kräften der Natur zustande zu kommen. Eine Vereinigung, die aber in Wirklichkeit unvollendet bleibt. Hierüber legen folgende Zeilen Zeugnis ab: „The moon is no door“ (Z. 8) / „The message of the yew tree is blackness, blackness and silence.“ (Z. 28).

Nicht nur in „The Moon and the Yew Tree“ spielt das Mond-Motiv eine wichtige Rolle, sondern in Plaths Dichtung schlechthin. Betrachtet man die Rolle des Mondes in Plaths Werk sorgfältig, so wird klar, dass sie ihn nicht als schmückendes Ornament in ihre Gedichte integriert, sondern als ein Mittel benutzt, mit dem sie unter anderem Sozialkritik übt. Viele der Darbietungsinstanzen in ihrem Werk weisen auf eine lunare Verwandtschaft untereinander hin. Man kann z. B. unter diesem Gesichtspunkt Affinitäten in Gedichten wie „The Moon and the Yew Tree“, „The Disquieting Muses“ and „Edge“, um nur einige zu erwähnen, erkennen. In diesen Texten taucht der Mond nicht nur als Symbol auf, als eine der rhetorischen Figuren, die den Redefluss im Gedicht motivisch bündelt, oder als Ornans schmückt, sondern als organisch wachsendes Bindeglied, das Texte aneinander kettet. So befassen sich alle drei oben erwähnten Gedichte mit der Produktion von Literatur und deren Inspirationsquelle: der Mondmuse¹⁵⁰. Sie verkörpert eine weibliche Figur, die sich von der althergebrachten Rollenverteilung der Geschlechter abhebt.

¹⁴⁸ In seiner Monographie *Der Mond in der deutschen Dichtung von der Aufklärung bis zur Spätromantik* (Bonn: H. Bouvier u. CO., 1969) stellte Kaspar Heinrich Spinner fest: „Erst wo Abstand zum Romantischen gewonnen ist, wird der romantische Mond bedrohlich. Denn erst dann kann er als verführerischer Gegenpol zu einer anders erfahrenen wahren Wirklichkeit in Erscheinung treten.“ (Spinner 1969, S. 98).

¹⁴⁹ Am Beispiel von Tiecks „Der Mensch“ in *Phantasien der Kunst* illustriert Gnüg, was für ein Verhältnis das Ich zur Natur und zu sich selbst unterhält: Tieck problematisiert „die spirituell geprägte Selbstmodellierung des Subjekts, den idealistischen Subjektivitätentwurf, der die Freiheit des Subjekts in der Beherrschung äußerer Natur („äußerer Gewalt“) und innerer Natur („Fesseln durch sich selbst) begründet sieht“ (Gnüg 1989, 102).

¹⁵⁰ Judith Kroll widmet in ihrer Untersuchung *Chapters in a Mythology. The Poetry of Sylvia Plath* der Behandlung des Mondes ein ganzes Kapitel: „The Central Symbol of the Moon“ (21-79); sie versteht den Mond in Plaths Werk als „her emblematic muse – her Moon-muse – which symbolizes the deepest source and inspiration of the poetic vision, the

Der Mond figuriert als eine ambivalente Figur. In einigen Texten erscheint er als eine mit guten, in den meisten hingegen, mit bösartigen Eigenschaften ausgestattete weibliche Entität. So wird er bald mit Fruchtbarkeit, bald mit Sterilität in Verbindung gebracht. In seinen verschiedenen Phasen repräsentiert er einerseits den Zyklus der Menstruation (Fruchtbarkeit), andererseits die Kinderlosigkeit (*barenness*) der Mannequins („The Munich Mannequins“ vgl. auch Kroll 1978, 34-5).

Im Hinblick auf das Naturverständnis am Beispiel der Darstellung des Mond-Motivs zwischen Plaths Dichtung und anderen literarischen Bewegungen böte sich ein Vergleich an, um diesen Paradigmenwechsel exemplarisch aufzuzeigen. Da Plath die Relation Mensch/Universum (:Natur und Gesellschaft) neu definiert bzw. eher im Sinne des *High Modernism* (T. S. Eliot, W. B. Yeats etc.) versteht, stellt ihre Poetologie unter diesem Aspekt einen Bruch mit der literarischen Tradition dar.

Der Topos Friedhof, Graveyard Poetry (Thomas Gray)

Die Vergänglichkeit menschlichen Daseins (ein beliebter Topos des Barocks) schlägt sich in der Schilderung des furchterregenden topographischen Bildes eindrucksvoll nieder. So erinnert beispielsweise die metonymische Beschreibung des Friedhofs an die Hinfälligkeit des Daseins: „Separated from my house by a row of headstones“ (Z. 6). Auch metonymisch wird der Mond, uns Menschen an unsere Vergänglichkeit gemahnend, mit dem Friedhof in Verbindung gebracht. Der knochige Mond „white as a knuckle“ (Z. 9) lässt nämlich die verborgenen Totenschädel, die unter der Grabsteinreihe auf dem Friedhof ruhen, subtil erkennen. Thomas Grays „Elegy Written in a Country Churchyard“ und die Tradition der *Graveyard Poetry*, die mit „Reflexionen über Tod und Vergänglichkeit in der Einsamkeit“ (Hühn 1995, 240, Bd.1) sich Mitte des 18. Jahrhunderts von England aus über den Kontinent verbreitete, mag Plath ebenfalls als vorliterarisches Material gedient haben. Denn beide Texte (Plaths und Grays) weisen unterschiedlich geartete Gemeinsamkeiten auf. In der 4. Strophe von Grays Text beispielsweise finden wir eine Eibe, „Beneath those rugged elms, that yew-tree’s shade“. Auch der Kontrast zwischen Innen und Außen, zwischen der Einsamkeit des Ichs, die kraft absoluter Ruhe in der Dunkelheit der Nacht sich in der 4. Verszeile von Grays Text einstellt, nämlich:

The curfew tolls the knell of parting day,
The lowing herd wind slowly o’ver the lea,
The ploughman homeward plods his weary way,
And leaves the world to darkness and to me.
(*The Norton Anthology of Poetry* ³1983, 463-66)

und dem Tagesanbruch durch das schrille Krähen des Hahns („the cock’s shrill clarion“), den Gray onomatopoetisch so eindrucksvoll schildert, findet man, obschon mittels anderer Bilder, auch in Plaths Text. Ferner erinnert ihr elaborierter Gebrauch von Klang in etwa „fummy, spiritous mists“ (Z. 5) an Grays „incense-breathing“; und nicht zuletzt finden Grays „echoing horn“ sowie, etwas milder, „breezy call“ (2. Vers) als Zerstörer der nächtlichen Stille bzw. der sonntäglichen Ruhe in Plaths spondeisch betonten „eight great tongues“ (Z. 6) ihre Entsprechung.

poet’s vocation, her female biography, and her role and fate as protagonist in a tragic drama; and, through the use of a lunatic iconography, it gives concrete form to the particular spirit of the mythicized biography” (Kroll 1976, 21).

Die Gemeinsamkeiten setzen sich unter anderem thematisch und syntaktisch weiterhin fort. Plaths „I live here“ (Z. 11) etwa gesellt sich, in dem von ihr ab der Zeile 1 bis zur Zeile 11 so eindrucksvoll beschriebenen Zustand der einsamen Abgeschiedenheit zu Grays „And leaves the world to darkness and to me“ (1. Strophe, 4. Zeile). Eine weitere thematische Gemeinsamkeit besteht darin, dass weder „The Moon and The Yew Tree“, noch „Elegy Written in a Country Churchyard“¹⁵¹ von der Heilslehre (Soteriologie) Gebrauch machen. Syntaktisch sind beide Texte insofern ähnlich, indem das 1. Personalpronomen Singular *I* verzögert und sehr verhalten in Erscheinung tritt, und zwar in beiden Fällen zum ersten Mal im *casus obliquus*, nämlich bei Gray als Possessivpronomen im Dativ (object of the preposition): „to me“ (1. Strophe, 4. Zeile); bei Plath als Possessivpronomen: „my feet“ (Z. 3).

Das Gedicht ist, rhetorisch gesehen, wie eine erweiterte „Fernmetapher“ (Plett 1989, 63) konstruiert. Der menschliche Geist ist kalt und planetenhaft. Die Kühnheit dieses Vergleichs speist sich aus der Kombination von Belebtem (Geist) mit Unbelebtem (All). Es wird nunmehr zur Allegorie der menschlichen Existenz. Das typische Gefühl enthusiastischer Erhabenheit, welches das lyrische Ich im Akt der Vereinigung von Subjekt und Objekt unverkennbar kennzeichnet, ist hier hingegen, wie anderwärts bereits erwähnt, gänzlich abwesend. Dass „The Moon and the Yew Tree“ einen regen Dialog mit der literarischen Vergangenheit in Gang setzt (Intertextualität), veranschaulichen die obigen kurz erläuterten Hypothesen.

Tempus: Erscheinungsform und Wirkung

Das Gedicht wird, mit Ausnahme der Anwendung des Konjunktiv Imperfekts in der 3. Zeile: „as if I were God“ sowie in der 19. Zeile: „How I would like to believe in tenderness—“, des Indikativ Perfekts Aktiv in der 22. Zeile: „I have fallen a long way“ und schließlich des Futurs in der 24. Zeile: „the saints will be all blue“, vorwiegend in Indikativ Präsens Aktiv gehalten. Erwähnenswert hierbei ist die Verwendung des kopulativen Verbs „to be“ in der 1. und in der 2. Zeile: „This is the light of the mind, cold and planetary. / The trees of the mind are black. The light is blue“; in der 8., 9., und 10. Zeile respektive: „The moon is no door. It is a face in its own right, / It is quiet / With the O-gape of complete despair“; in der 17. Zeile: „The Moon is my mother. She is not sweet like Mary.“; und zuletzt in der 27. und in der 28. Zeile: „She is bald and wild. / And the message of the yew tree is blackness—blackness / and silence.“ Insgesamt kommt es 10 Mal vor. In seiner syntaktischen Funktion als Bindeglied zwischen Subjekt und Prädikat lässt das Verb „to be“, wie die obigen Verszeilen verdeutlichen, keine andere Möglichkeit der Interpretation zu. Die Sachverhalte sind wie dargeboten und somit endgültig. Die Beschaffenheit des Verstandes *ist* kalt und planetenhaft; der Mond *ist* keine Tür. Die Darbietung wird vorwiegend in Präsens gehalten, um die Illusion des Augenblicklichen wahrlich realistisch zu präsentieren. Als Leser erfahren wir emotional und intellektuell durch das Bewusstsein der momentan im Text empfindenden, denkenden und wertenden Instanz. In diesem Sinne sind wir mehr als nur Voyeure, denn wir werden zu „Protagonisten“. Das hier

¹⁵¹ Eine ausführliche Analyse von Grays „Elegy Written in a Country Churchyard“ bieten u. a. „VII. Das Verfahren der indirekten Selbstdarstellung in Thomas Grays *Elegy Written in Country Church Yard*“ in Wolfgang Müller *Das lyrische Ich* (Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1979), 85-109, sowie „10. Zwischen Klassik und Romantik: Thomas Gray“ in Peter Hühn *Geschichte der englischen Lyrik 1*, Bd. 1 UTB 1847 (Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 1995), 233-250.

angewandte Zeitmaß verleiht jenen Versatzteilen, die in der Darbietung zum Tragen kommen, ihre hierarchische Rangordnung. Die im Text dargebotene Begebenheit erfährt, topographisch ausgedrückt, ein reliefartiges Aussehen durch den Einsatz von Tempora: das Wichtige rückt mit Hilfe der Gegenwart in den Vordergrund: „The moon is my mother“ (Z. 17), das Wenigerwichtige zieht sich diskret zurück: „I have fallen a long way“ (Z. 22), das Ungewisse schwebt unentschieden in der Luft auf der Suche nach Konsolidierung: „inside the church the saints will be all blue“ (Z. 24).

Prosodie

Das Klangbild in der Lyrik wird im Allgemeinen anhand der Metrik, des Rhythmus, des Reims - falls vorhanden - sowie der Stropheneinteilung etc. untersucht. In dieser Studie wird das phonetische Gebilde als Träger der Aussage verstanden im Sinne einer akustischen Kristallisation und gegebenenfalls seiner schriftlichen Verkörperung, d.h. als eine formale Dimension, die zur Konsolidierung eines Sinngefüges im Gedicht beiträgt. Denn oft verrät die formale - vs. die semantische - Beschaffenheit des verbal Ausgedrückten Details, die danach streben, den Sinn punktuell zu intensivieren. Die unterschiedlichen Mittel, die zur Erzeugung vom Klang in der Lyrik eingesetzt werden, verschaffen oft dem Text Spannung, verleihen ihm eine akustische Dramaturgie. Eine verärgerte Mutter beispielsweise, die ihrem Kind eindringlich ein Verbot erteilt, wird in ihrer Absicht bereits am Tonfall von diesem erkannt. Insofern hilft die „dramaturgische Orchestrierung“ vom Klang der menschlichen Stimme im besten Fall zur Konsolidierung und Offenbarung sowohl von Absicht als auch von Identität ihres Erzeugers.

Formal weist „The Moon and the Yew Tree“ eine Fülle von optischen und akustischen Elementen auf, deren Untersuchung Wesentliches zum Verständnis desselben beiträgt. Es besteht aus vier Strophen zu jeweils 7 Zeilen; es ähnelt dem *Rime Royal*, der Form, in der Chaucer *The Canterbury Tales* schrieb. Der Rhythmus des Textes ist schleppend. Dieses Tempo untermalt die seelische Disposition des hier eingesetzten Mediums; seine introspektiv reflektierende Haltung entspricht der im Text erzeugten Stimmung. Nicht selten unterstützen die zahlreichen Pausen, die kurzen Unterbrechungen sowie die Übersprünge von Verszeile zu Verszeile den reflektionsartigen Charakter des Textes. Da solche Pausen den Leser dazu bringen, innezuhalten, im Denken zu verweilen. Die Wortfelder aus denen sie gewoben ist, korrelieren mit dessen Rhythmus. Die herbstlich in Nebeln umhüllte feuchtkalte Nacht etwa, das dominante Thema des Gedichts, wird dank dem statischen Charakter der hier treffend eingesetzten Kopula *to be* wirkungsvoll in Szene gesetzt. Die Beschreibung „Fumy spiritous mists“ mit ihrer Klangmalerei scheint die Schwere der hohen Luftfeuchtigkeit, fühlbar wiederzugeben.

Das Klangbild in „Eight great tongues affirming the Resurrection./ At the end, they soberly bong out their names“ ahmt onomatopoetisch das Läuten der Glocken nach. Die Lautmalerei bei der Bildung dieser Sätze mit ihren Hebungen und Senkungen gibt den Takt an, der rhythmisch Sonorität und Feierlichkeit der Resonanzkörper dramatisch unterstützt.

Auch die Verteilung von Zäsuren, Diäresen, Pausen und Enjambements entlang des Textes tragen, neben ihrer üblichen Funktion, nämlich der Mannigfaltigkeit des Klangbildes, dazu bei, dem Sinngebilde Standfestigkeit zu verleihen. Zum Beispiel das Verssegment: „It is quiet/„ in der 10. Verszeile wird durch Enjambement mit „With the

O-gape of complete despair” (Z. 11) verbunden; wobei „It is quiet/“, der erste Teil dieses Segments, wiederum kraft einer Pause, signalisiert durch ein Semikolon, von dem vorherigen Gedanken getrennt wurde. „I live here“ (Z. 11) wird mittels einer weiblichen Zäsur vom vorherigen Gedanken „With the O-gape of complete despair.“ (Z. 11) unterbrochen. Die drei Hebungen in „I live here“ verleihen dieser Äußerung eiserne Resolutheit. Der Gedankenstrich in „Twice on Sunday, the bells startle the sky–,“ (Z. 12) dient als weibliche Zäsur, um die so hergestellte himmlische Ruhe umgehend zu zerstören, nämlich “Eight great tongues...” (Z. 13).

Zum elegischen Ton

Die Webung der Wortfelder erfolgt in diesem Gedicht, wie oben erwähnt, im schleppenden Tempus. Das Rhythmuschema besteht in Verszeilen wie etwa: „The trees of the mind are black. The light is blue.“ (Z. 2) oder „The moon sees nothing of this. She is bald and wild.“ (Z. 27) aus 5-füßigen Jamben mit einer klaren Zäsur und *end-stop*-Zeilen mit *masculine endings* (männliche Kadenz). In der deutlichen Zäsur der Verszeile 2 beispielsweise hallt die bereits in der ersten Zeile durch das Komma etwas kürzere angeführte Unterbrechung, nämlich: „This is the light of the mind, cold and planetary“ (Z. 1) nach. Die Zäsur verstärkt einerseits, veranschaulicht andererseits jene Wesensmerkmale, die dem Prozess der Reflexion eigen sind. Der ganze Text ist durch solche bald kürzeren, bald längeren Pausen durchzogen. Hinzu kommt die Verwendung des Enjambements, wodurch ein Teil einer zusammengehörigen syntaktisch-semantischen Einheit figurativ gesprochen einen kurzen Augenblick in der Schweben zu verweilen scheint, um eilends durch die Fortsetzung derselben fließend mitgenommen zu werden. Solche Elemente unterstreichen den Gesamtton des Textes, verleihen ihm Emphase, unterbrechen die Monotonie. Das Hauptthema des Gedichts, die Klage über den Verlust eines früheren glücklichen Daseins, stellt die Differenz zwischen Ist und Soll (Wirklichkeit und Ideal) dar, der Zustand, in dem sich das Text-Ich jetzt befindet. Dieser Zustand, eine Mischung von Innen- und Außenerfahrung, wird vom perspektiverzeugenden Medium nicht nur verbal emotional registriert, detailreich beschrieben, betrauert und souverän konfrontiert, sondern auch akustisch. Ein zurückliegendes dem Anschein nach harmonisches Dasein, das, kraft obig eingeführter Metaphorik sowie einer rhythmisch spezifischen Sprachrealisierung, in Verzweigung umschlägt. Welcher Anlass diese Wende herbeiführt, wird mit einem einzelnen Satz lakonisch abgegolten: „I have fallen a long way.“ (Z. 22).

Die Modalität der Darbietung

„The Moon and the Yew Tree“ erzählt nicht etwas nach, noch beschreibt es nur, noch lässt es Figuren auf einer Bühne agieren; vielmehr stellt es den Denk- und Fühlprozess, der sich augenblicklich im Innern des Mediums abspielt, zur Schau. So strebt ein derart konstruiertes Ich, dem Leser Einblick in sein Inneres zu verschaffen. Bei näherer Betrachtung dieses Sachverhalts wird deutlich, dass bei dieser Darbietung des Stoffes die hier als allgemeingültig apostrophierten Aussagen sich in Wahrheit als Ergebnis der geschickten Anwendung einer Fülle von Kompositionsmitteln entpuppt, Operationen, die darauf abzielen, subjektive Empfindungen zu depersonalisieren. Die äußere Wirklichkeit (die herbstlich nächtliche Landschaft) dient der Versinnbildlichung einer inneren Verfassung, und zwar allein der, des für diesen Text konzipierten Mediums. Dieser innere Zustand, eine Symbiose aus Damals und Heute, wird als Erlebnis und Versprachlichung gleichzeitig übermittelt. So vereinen sich *tunc et nunc* und deshalb *histoire* und *discours*

(Benveniste) *in actu*. Das Widerspiegeln von Gefühlen, Gedanken und Wertungen des Mediums, hat bei dieser Modalität der Darbietung Vorrang, so dass die Ursache des hier Präsentierten der Lebhaftigkeit des Erlebens halber keine erläuternden Präliminarien zulässt und sich, wenn überhaupt, nur mutmaßlich ersinnen lässt. Im Gegensatz zur Ballade beispielsweise hält sich das Medium, um in den Fluss seiner Darstellung nicht unnötig einzugreifen, mit persönlichen Kommentaren, Erklärungen oder Verkürzungen zurück. Folgendes Zitat erläutert eine der Formen, die die Modalität der Darbietung annehmen kann:

In lyrischer **Selbstaussprache** drückt das Ich seine Gedanken und Empfindungen aus. [...] Dies ist die grundlegende Sprechform des lyrischen Gedichts. Gegenstand des lyrischen Sprechens ist zunächst und zumeist das Ich selbst in seiner Stimmung und Befindlichkeit. In dem Maße aber, wie das Ich nicht nur sich ausdrückt, sondern über etwas spricht, objektiviert es das Gemeinte zu einem Gegenstand für sich, dem es sich nun gegenüber sieht und von dem es spricht. Diese distanzierende Vergegenständlichung kann dem Grade nach schwanken und im reinen Gefühlsausdruck auch wieder aufgehoben werden. Dominiert jedoch der Gegenstand, so kann das Ich derart in den Hintergrund treten, daß es kaum noch sichtbar ist. (Frank 1991, 85-6. Fettdruck im Original.)

Das obige Zitat trägt zur praktischen Erörterung der Art und Weise bei, in der eine der Verszeilen des hier zu behandelnden Gedichtes komponiert wurde, nämlich des Satzes „This is the light of the mind, cold and planetary.“ Um eine innere Befindlichkeit verständlich zu machen, bedient sich die Autorin der Natur, genauer: des kalten und planetenhaften Lichtes des Universums; somit wird eine innere Verfassung nicht abstrakt, sondern „gegenständlich“ erfasst. Sie wird, wie das Zitat erläutert, vergegenständlicht, denn das subjektiv Gemeinte wird, indem das Medium zunächst einmal Abstand von seinen Gefühlen nimmt, objektiviert. Es bemüht sich darum, seine Empfindungen mit Hilfe von Kategorien auszudrücken, die das Subjektive verallgemeinern, in der Absicht, dem Ich-Gefühlten universelle Akzeptanz zu verschaffen. Denn indem es sich geschickt von seiner persönlichen Situation dank dem Einsatz des Artikels „the“ in dem Satz „This is the light of *the* mind, cold and planetary“ distanziert, verzichtet es auf das Possessivpronomen „my“ und meidet die für den beabsichtigten Zweck ungünstige Formulierung „This is the light of *my* mind“. Diese mittels der Syntax bewirkte „Ichlosigkeit“ verleiht diesem im Gedicht herrschenden Verdikt den Anschein von universeller Allgemeingültigkeit. Da hier das Medium nicht als voll charakterisierte Figur in Erscheinung tritt, ruft es den Eindruck unpersönlicher Objektivität hervor, ähnlich wie man es von der Sprache der Wissenschaft kennt.

Der Stoff in diesem Gedicht wird durch ein perspektiverzeugendes Medium übermittelt, dessen Beschaffenheit eine Mischung aus äußerer jedoch prävalent innerer Sicht aufdeckt. Denn das reine Betrachten der nächtlichen Landschaft, der Akt, der dem Gedicht strukturstiftend zugrunde liegt, verwandelt sich in plastisch-optisches Denken. Ein Nachdenken, das im Verlauf des Textes in Kontemplation übergeht, um am Ende des Textes den Eindruck zu erwecken, man könne der Naturwelt tiefverankerte Erkenntnisse abgewinnen. Die Benennung einer subjektiven Empfindung mittels eines Naturbilds mündet in die prätendierte Objektivität, mit der das Medium - hier als *Off-Stimme* gekleidet - der Beschaffenheit des Geistes in einer spezifischen Situation Ausdruck verleiht. Einerseits wird eine authentische Naturlandschaft bei Nacht beschrieben, andererseits wird diese Landschaft dazu benutzt, diesen inneren Zustand für den Leser plausibel zu machen. Eine Instrumentalisierung der Natur. Das Licht ist eine diffuse Emanation am nächtlichen

Firmament, eine herbstliche Ausdünstung, die der näheren Bestimmung des Geistes dient. Bereits die Zeile „This is the light of the mind“ bereitet den Leser auf die Atmosphäre des Textes vor. Bei genauer Betrachtung ihrer grammatikalischen Konstruktion wird die Schlüsselfunktion klar, die das Demonstrativpronomen *this* auf den Gesamttext ausübt. Die Verwendung des hinweisenden Fürworts *this* setzt in der Regel entweder eine vorherige Bekanntschaft oder zumindest eine nachträgliche Erläuterung des Gemeinten voraus. Nach mehrmaliger Lektüre des Textes entfaltet die grammatikalisch so konstruierte Verszeile (Demonstrativpronomen, Verb, bestimmter Artikel, Substantiv, Präposition, bestimmter Artikel, Substantiv) ihre ganze Wirkung. Sie unterstreicht mittels der hypotaktischen Modifizierung des Nomens „light“, nämlich des nachträglichen Hinzugefügten „*cold and planetary*“, sowohl die im Laufe des Hergangs geschilderte Verfassung der Verzweigung (a frame of mind), als auch die Sichteinschränkung, die das Medium aufgrund sowohl innerer als auch äußerer Umstände erfährt „I simply cannot see where there is to get to.“ In dieser Äußerung liegt bereits ein Teil der Begründung für jene Hilflosigkeit, die die soeben zitierte Verszeile resignierend kundgibt. Ferner wird der Zustand der Abgeschlossenheit bereits in der ersten Zeile des Gedichts sowohl semantisch als auch syntaktisch antizipiert. Die hinzugefügte, erläuternde Addition „*cold and planetary*“ macht die anderenfalls bezugslose Stellung der *this*-Deixis im Satz nunmehr verständlich. Denn nur dank dieser hypotaktischen Modifizierung des Substantivs als erklärende Beifügung kann der Leser Näheres über die Beschaffenheit des Lichts und somit des Geistes, wie sie im Text verstanden werden sollten, erfahren: „The light of the mind is *cold and planetary*“. Dieses ist die Funktion der *this*-Deixis in dieser Zeile. Zusätzlich wurde mittels dieser geschickten Konstruktion der Kommunikationsprozess in aller Stille aktiviert. Denn die Notwendigkeit, den Leser angemessen informieren zu müssen, erfordert die Unterbrechung des Denkprozesses in der Stille; ein Nachdenken welches vermeintlich ohne „Zuhörer“ oder genauer gesagt ohne Miterlebende, vor diesem Hintergrund sich als „vorgetäuscht“ entpuppt. In der folgenden Zeile erfährt das Licht seine nächste Modifikation: „The light is blue“. Blau, die Farbe, die durch das ganze Gedicht vorwiegend Kälte und Distanz signalisiert. Ironischerweise sind der Verstand, das Gewand Marias, die Kleider des Mondes, die blühenden Wolken und die Heiligen in der Kirche blau. In diesem Sinne symbolisiert die Farbe blau in „The Moon and the Yew Tree“ tiefe Verzweiflung, heilige Steifheit, lunare Souveränität, resümierend majestätische Unnahbarkeit gleich Kälte und Isolation.

Anhand der Landschaftsbeschreibung lässt uns das Medium errahnen, in welche Richtung es unsere Aufmerksamkeit lenken, unsere Gefühle affizieren will. Sein Einsatz bei der Gestaltung von Mittelbarkeit dient eindeutig, wie die obige Analyse darlegte, der Sympathiesteuerung des Lesers, ein anderes Merkmal der Mittelbarkeit. Denn er wird, durch den formal-rhetorischen Appell an seine Gefühle, dazu verleitet, die im Text dargestellte Wirklichkeit, mit den Augen des hier wertenden Mediums zu erfahren.

Das Thema des Gedichts wird anhand des Wiedergabespektrums eines nachdenklichen Ichs, das nahtlos zwischen Beobachtung, Beschreibung, Bewertung, Erinnerung, Assoziation und Deutung im introspektiv reflektierenden Modus *just in time* hin und her wechselt, deutlich. Das perspektiverzeugende Medium widmet sich sowohl der Natur als auch ihrem Innern. Die Bilder des Textes stammen mal aus der romantischen Tradition, dem Christentum und dem Erfahrungshorizont des Mediums. Diese Elemente werden z.T. durch rhetorische Figuren ausgedrückt. Der Topos „menschliche Vergänglichkeit“ wird beispielsweise metonymisch durch „a row of headstones“ ausgedrückt, die Gräser werden

personalisiert „murmuring of their [der Gräser] humility“, der Mond wird beseelt: „terribly upset“, die Glocken werden durch das Stilmittel der Hyperbel in expressionistischer Manier zu „eight great tongues“. Das Bild lässt angesichts der Sinnlosigkeit, welche das Wunder der Auferstehung Christi für das Ich offenbart: „At the end they soberly bong out their names“ auch an die Gefahren denken, die der Begriff Zunge beherbergt, der hier metonymisch für Sprache steht, beispielsweise in Jak 3,5: „So ist auch die Zunge ein kleines Glied und rühmt sich doch großer Dinge. Siehe, ein kleines Feuer, welches großen Wald zündet es an!“.

Das Medium als Spiegel seiner inneren Lage, die Modalität, in der das Gedicht abgefasst ist, kommentierte Michael Kirkham in seinem Artikel „Sylvia Plath“ folgendermaßen:

We are made to perceive the world through the distorting medium of the protagonist's consciousness, but in imagery that draws attention to the distortion: we are at once prisoners and observers of the mind we occupy (first-person speaker or third person-point of view).“ (Wagner-Martin *The Critical Heritage* 1988, 283)

Bezüglich der Art und Weise, in der viele seiner Konstruktionselemente integriert sind, erinnert dieser Modus an einen stillen Monolog. Er ist jedoch anders als der innere Monolog geartet. Da das Medium den Kommunikationsprozess bei der Präsentation dieses Sachverhalts ausschließt, erweckt diese Textstelle den Eindruck von makelloser Unmittelbarkeit. In dieser Hinsicht entspricht der Text dem viel zitierten Aphorismus von Frye (*Anatomy* 1957, 249), das Gedicht sei das Belauschen eines Monologs¹⁵², und zwar: „The lyric is [...] preeminently the utterance that is overheard.“ (zit. n. Müller-Zettelmann 2000, 79). Der Wechsel von Innensicht und Innenperspektive zur Außensicht und Außenperspektive, genauer: zwischen personalisierter Deutung einer Lebenssituation und der Wiedergabe der daraus resultierenden Ergebnisse anhand von Projektionen (hier Mond) erfordert nicht unbedingt ein Medium, welches als Figur in voller Körperlichkeit (Physiognomie) in Erscheinung treten muss. Attribute wie Geschlecht, Alter, oder Beruf sind in diesem Fall irrelevant, sogar kontraproduktiv. Auch die Vorgeschichte, welche die Grundlage dieser Reflexion bildet, kommt hier nicht zum Tragen und bleibt richtigerweise unausgesprochen. Denn hätte die Autorin dieses Ich mit individuellen Angaben zur Person charakterisiert, würde das gewünschte Ergebnis, die intersubjektive Verbindung zwischen Leser und Gedicht-Ich, welche gerade diese Modalität der Darbietung zum Ziele hat, verfehlen. Je diffuser die Charakterisierung des Text-Ichs, umso leichter die Identifikation Leser/Gedicht-Ich. Deshalb kristallisieren sich hier als Folie zwei Merkmale, die eben dieses Medium beschreiben: zum einen Allwissenheit (streckenweise), zum anderen Anonymität in der Ichlosigkeit, aufgrund seines, auch streckenweise, „matter-of-fact“ Sprechduktes, genauer gesagt: Gedankenerfassung.

Als Sprechhandlung beinhaltet Sprache eine kommunikative Funktion, die sich in der Praxis bekanntlich vielschichtig äußert. Obwohl das Gedicht „The Moon and the Yew Tree“ zum größten Teil den Kommunikationsakt Leser/Gedicht-Ich umgeht, sind im Text Stellen vorhanden, die in rudimentärer Form auf Kommunikation hinweisen bzw. an den Wunsch des Mediums, verstanden zu werden, erinnern. Im folgenden werden die Stellen näher erläutert.

¹⁵² Und in „The Three Voices of Poetry“ fügt T. S. Eliot hinzu: „[P]art of our enjoyment of great poetry is the enjoyment of *overhearing* words which are not addressed to us.“ (Kursives i. O.). In: *On Poetry and Poets* (London: Faber and Faber Limited, 1986), 100.

Der Fluss des Dargebotenen ähnelt einem stillen Selbstgespräch, dessen lautloses Denken jedoch an sechs Stellen unterbrochen wird; weil diese Ausrufe den Kommunikationsprozess eher zu aktivieren scheinen, entsteht der Eindruck, das Medium appelliere an die Aufmerksamkeit des Hörers/Lesers. Diesen Stellen (v. V. kursiv gekennzeichnet) ist das Personalpronomen „I“ gemeinsam; sie weisen auf den subjektiven Charakter des im Gedicht Präsentierten hin. Sie lauten: (1) „The grasses unload their griefs on *my* feet as if *I* were God [...]“. In Anlehnung an Maria Magdalena trocknen die Gräser mit ihren Halmen (Haar) metaphorisch die Füße Gottes als Zeichen der Reue für begangene Sünden. Aber auch für (flehende) Gläubige stehen die Grashalme (Jes. 40, 6-8): „The grasses unload their grieves on my feet [...]“. Der Irrealis in der grammatikalischen Konstruktion „as if I were God“ führt, wie an anderer Stelle bereits erwähnt, zum ersten Mal und völlig unspektakulär das Ich in den Text ein.

Die nächste Stelle: (2) „*I* simply cannot see where there is to get to“ wird als unwiderrufliche Affirmation geäußert und ist mit einer Doppelfunktion versehen. Einerseits stellt sie, wie oben erwähnt, einen Bruch im Fluss der Darstellung dar, andererseits veranschaulicht sie die physische und psychische Grenze, an die das Ich gestoßen ist: Es ist eindeutig in der Geschlossenheit der Landschaft gefangen. „*I* live here“, statuiert es lakonisch. Eine Behauptung, die die Anerkennung seines Habitats sachlich konstatiert. Hierdurch gewinnt der anhand der ominösen Landschaft erfasste seelische Zustand an Emotivität, als wollte diese lakonische Feststellung das Gemüt des Lesers erregen. Bemerkenswerter erscheint das Ich in der Mitte der Strophe, als stünde es isoliert im Zentrum des beschriebenen Bildes, und zwar nach einer klaren Zäsur. Zur akustischen Unterstreichung sind nicht ohne Zufall alle drei Silben betont.

„*I* simply cannot see where there is to get to“ impliziert zum einen einen Abstandsmangel zum beschauten Objekt, der das klare Erkennen desselben verhindert, zum anderen scheint es die Lebensmaxime, Menschen seien in der Lage, ihre Existenz überschaubar zu planen, zu hinterfragen. Denn es könnte als ironische Anspielung an die sogenannte Planbarkeit des Lebens gedeutet werden. Eines ist evident: der Weihrauch, dargestellt durch die Äußerung: „fummy, spirituous mists inhabit this place“ verschleiert dem Ich die Sicht, konkreter: in der Geschlossenheit dieser nebulösen Landschaft bietet das Christentum keinen Beistand mehr. Zu dieser Äußerung gesellen sich mehrere Assoziationen: a. Die symmetrische Lebensordnung des Rationalismus, dessen Gartenbau im 18. Jahrhundert (Versailles) den Regeln der Vernunft unterliegt und exemplarisch für die Überschaubarkeit des Lebens dank dem aufklärerischen Fortschritt der Naturwissenschaften steht. Das Uhrwerk/Mensch-Verhältnis als überschaubares Wesen, und als Gegenzug die romantische Gestaltung von Natur (verwildert), sind einige der Assoziationen, die diese Zeile hervorruft und die sich weder als aufklärerisch im Sinne des 18. Jahrhunderts noch als romantisch eindeutig einordnen lassen.

(3) „*I* live here“ bricht die scheinbar solipsistische Haltung des Mediums, indem er den Kommunikationsprozess (Leser/Medium) kraftvoll hörbar macht. Die Zäsur, nach diesem, dem kürzesten Satz im Gedicht, unterstreicht diesen Effekt. Nach dieser Äußerung verweilt der Fluss des Textes, den Akt der Reflexion unterstreichend.

(4) „How *I* would like to believe in tenderness“ drückt den Verlust des religiösen und gesellschaftlichen Beistands aus, den das Medium beklagt.

(5) „I have fallen a long way“ bekundet suggestiv „the fall from grace“ und begründet mithin die im faktischen Ton gemachte Äußerung: „I live here“. Das Medium ist auf der Suche nach einem ihm angemessenen Habitat.

(6) „[...] bending on me in particular its mild eyes“. Der sanftmütige Blick der Mutter Gottes kann auch nicht das verlassene Ich erlösen.

Die Exklamation „How I would like to believe in tenderness“ beinhaltet ein Schlüsselwort zu der hier angesprochenen Problematik, nämlich „believe“. Die sakralen Konnotationen des Wortes entfesseln eine Reihe von Assoziationen, die in der christlichen Lehre ihre Entsprechung finden. Plaths Prägung des Substantivs „O-gape“¹⁵³ evoziert den Begriff Agape -die aus dem griechischen stammende Bezeichnung für Nächstenliebe. Eine Prägung, die sie möglicherweise mit Hilfe der Aussprache von *agape* (*gaping: open-mouthed with wonder or expectation* [SOED]) und des visuellen Schriftbilds des griechischen Wortes Agape schaffte. Die Kontrastierung zwischen „tenderness“ und „with the o-gape of complete despair“ weist auf den Verlust der Glaubensfähigkeit sowie auf die damit verbundenen Konsequenzen hin. Kann der Leser mit Hilfe dieser Indizien die fehlenden Informationen ersehen? Auf jeden Fall verkörpert diese *Off-Stimme* ein isoliertes Element in einer Landschaft, in der sie sich deplaziert vorkommt. Oder: im eigenen Ich verloren. Deshalb bemüht sie sich, eine neue Sphäre zu erreichen. Dieser Sachverhalt lässt interpretatorisch mehrere Ansätze zu: Susan Bassnett sprach im Hinblick auf die „uprightness and circularity“ (Bassnett 1987, 46) der Eibe und des Mondes respektive den Geschlechter-Bezug an, und analysierte den Text unter diesem Aspekt¹⁵⁴. Robyn Marsack vertritt die gleiche Meinung: „Perhaps the egotism of the yew, in an exercise suggested by Hughes, was in some way representative of the male authority Plath both resented and seemed to need“ (Marsack 1992, 58). Die Nächstenliebe im christlichen Glauben bietet auch eine andere Interpretationsmöglichkeit. Es kann nämlich auch als Suche nach der eigenen poetischen Stimme betrachtet werden, in einem hauptsächlich von männlichen Stimmen beherrschten Bereich.

Das Medium übermittelt eine Anzahl von Informationen, die den hier dargestellten Hergang konsolidieren. Der Bezug zum christlichen Glauben mit seinen vielfältigen biblischen Anspielungen spricht einerseits für seinen *religious concern*, andererseits dient er der Distanzierung des Mediums vom Christentum. Die Ursache seiner verzweiferten Lage wird von ihm im Gedicht nicht weiter erläutert. Ausrufe wie: „The moon is my mother; she is not sweet like Mary“, mit ihrer unüberhörbaren m-Konsonanz, (welche als ein kindliches Verlangen nach der Mutter verstanden werden kann), verstärken die Trennung zwischen dem Bereich, in dem das Medium sich einst befand, und der „neuen Sphäre“, welcher es sich jetzt so vehement anzuschließen sucht. Hierdurch werden Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft suggestiv präsentiert. Die Metaphorik treibt, wie hier noch zu zeigen sein wird, den Prozess der Selbstfindung im Text voran.

¹⁵³ Helen Vendler ergänzt das Wissen über die mögliche Herkunft von Plaths Prägung o-gape durch Niobes „gape“ beim Betrauern ihrer Kinder in Keats *Endymion* (Vendler 1988, 277-8).

¹⁵⁴ Ein Aspekt, der aus übersetzungstechnischen Gründen teilweise verloren geht, überträgt man den Text in eine Sprache wie etwa Deutsch, in der der Mond männlich und die Eibe weichlich ist.

Auffächerung der inhaltlich-thematischen Elemente

Die inhaltlich-thematischen Elemente versehen das perspektiverzeugende Medium mit jenen kognitiven, biologischen, sozialen und kulturellen Kompetenzen, die man u. a. in der Psychologie dem menschlichen Bewusstsein zuschreibt. Im diesem Bereich ist die wie auch immer geartete Ausformung einer Befindlichkeit bzw. Weltanschauung, wie sie sich uns im Text manifestiert, zu finden.

Genetik des perspektiverzeugenden Mediums

Die Wortfelder, aus denen Texte gewoben sind, lassen sich oft ohne viel Mühe erkennen. Eine sorgfältige Ergründung dieser Dimension kann wichtige Informationen über die Natur des perspektiverzeugenden Mediums im Gedicht ans Licht bringen. Bezugnehmend auf diesen Aspekt wird im Folgenden der hier zu analysierende Text untersucht. Er besteht aus etwa 8 Hauptwortfeldern, die sich in einigen Fällen unterteilen lassen bzw. untereinander überlappen und wiederum eine Einheit bilden.

Die Natur (1): Eine herbstliche Landschaft mit Eibe und Mond bei Nacht, welche bereits im Titel angekündigt werden. (2) Zeitmaß: Nacht, Herbst, die Wiederholung von Handlungen im Kult: „twice on Sunday [...]“, Vergänglichkeit: „a row of headstones“. Astronomie, Kosmologie: Das All (1a kosmische Natur) symbolisiert Unendlichkeit, Kälte, Schicksal, Glaube, Ordnung. Religion - Der Glaube (3) als Kontrast zwischen Christentum (3a) und Mythologie - Heidentum als ein heidnischer, kosmologischer Glaube (3b) wird durch die Mondfigur (1a) veranschaulicht. Der Mond (1a u. b u. 3b) fungiert in Opposition zu Maria (3c) in seiner Rolle als ursprüngliche, heidnische Gottheit, als Projektionsfläche für innere Wünsche (Psychologie). Denn die Eigenschaften, die ihm zugeschrieben werden, verkörpern die Daseinsform und Verhaltensweisen, die das Medium begehrt. Hierin liegt die Begründung für die Substitution der biologischen Mutter durch den Mond: „The Moon is my mother.“ (Vergl. Rolle der Natur bei den Romantikern und Plath).

Er wird, in Kontrast zu Maria, mit Hilfe jener Requisiten präsentiert, die den Schauerroman (4) bevölkern: „Her blue garments unloose small bats and owls“. Wobei die Nacht (2) der Sammelpunkt dessen ist, an dem bekanntlich unsere Vorstellungen von Fremdem, Geheimnisvollem, Unheimlichem und Tod münden, das Gegenteil vom Tag, Sonnenlicht, Klarheit. Glaube vs. Paganismus resp. *ancient mythology* (2b). Die biblischen Motive (3a): Maria, Maria Magdalena, die Heiligen, die Kirche, die Vertreibung aus dem Paradies, die Auferstehung. Der Friedhof als Zeichen menschlicher Vergänglichkeit (5) - ein geläufiger Topos in der Lyrik: Barockdichtung, Metaphysical Poetry, Viktorianismus, „graveyard lyric“. Die Eibe (1 u. 2b) der Baum des Todes als Träger einer geheimnisvollen Botschaft (ein Requisit aus der Mythologie: Lebensbaum / Baum der Erkenntnis).

Die althergebrachte Lebensmaxime, man könne seinen Werdegang rational auf ein Ziel hin planen, wird als Trugbild denunziert: „I simply cannot see where there is to get to“. Denn die himmlische und irdische Kartographie des Ortes ist für das Medium unleserlich geworden. Die Landschaft wird so nah betrachtet, so lückenlos internalisiert, dass der notwendige Abstand zwischen betrachtendem Subjekt und beschautem Objekt die Sicht verschleiern. Folglich stellt sich für das Medium psychisch Orientierungslosigkeit ein. Auch die Farben (7) tragen dazu bei, den Text mit Sinn zu erfüllen. Im Text ist Blau (7a) die Farbe des Kosmos, die Farbe des Gewands der unerreichbaren Maria sowie die Farbe der

erstarten Heiligen, kurzum durch sie wird der Zustand der Isolation evoziert. Die Jahreszeit: Herbst, „fummy, spirituous mists...“. Schwarz (7b) die Farbe des Änigmas.

So ist Blau die Farbe, die sowohl den Verstand als auch die Heiligen in der Kirche beschreibt. Eine der Definitionen von Blau in der englischen Sprache lautet: „characterized by or stemming from rigid morals or religion: *“statutes that were blue and unrealistic“* (RHD). Die Farbe blau ist das Verbindungsglied zwischen Maria („her blue garments“) und dem Medium: „The trees of the mind are black. The light is blue“, sie symbolisiert den erstarrten Glauben schlechthin: „Inside the church, the saints will be all blue“. Eine Verbindung, die, folgen wir noch einmal der Definition von *blue* (depressed in spirits; dejected; melancholy, RHD), durch die Äußerung „I have fallen a long way“ und den Verlust der Fähigkeit, „tenderness“ zu empfinden, überzeugend hergestellt wird. Blau paart ferner das Medium mit dem himmlischen Gestirn. Und abschließend wird mit Hilfe von Psychologie und Neurologie (8) die Beschaffenheit des Geistes zum Ausdruck gebracht. Anhand dieser Aufschlüsselung wird klar, wie die nähere Betrachtung der im Gedicht verwendeten Wortfelder, uns Einblick in die semantische Zusammensetzung des Weltbildes des perspektiverzeugenden Mediums gewährt.

Das Medium in „The Moon and the Yew Tree“ zeigt den Inhalt seines Bewusstseins anhand eines Netzes kooperierender Wortfelder. Dieses Netz erzeugt mit Hilfe kosmischer Kartographie, religiöser Bilder und Urglaube eine lunare Filiation. Auf diese Art und Weise wird der Leser auf die Atmosphäre des Textes einstimmt. Der erste Satz des Gedichts führt uns ohne Präliminarien hinein. Hier heißt es: „This is the light of the mind, cold and planetary“. So wird mittels der Natur die grundlegende Beschaffenheit des Verstandes plastisch dargestellt. Würden wir das Substantiv „mind“ durch „night“ ersetzen: *this is the light of the night*, würde das Gedicht dann wie eine in der Lyrik geläufige Naturdeskription beginnen. Doch durch den Austausch dieser Nomen erzielt der Text Anschaulichkeit über einen Bereich, der uns ansonsten verschlossen bliebe. Mit Hilfe der hier eingesetzten Strategie erfährt der Leser nicht nur anhand konkreter Details, wie die *mind* im Gedicht beschaffen ist, sondern wird intersubjektiv dazu gebracht, den hier beschriebenen Zustand als seinen eigenen zu erfahren. Denn die grammatikalische Konstruktion dieser Zeile erzeugt durch Tilgung der Personalpronomen Neutralität/Transparenz. Dadurch regt dieses Unpersönliche dazu an, innige Anteilnahme zu empfinden, was folglich in Identifikation münden kann. Das so „gesichtslos“ gehaltene Ich ermöglicht schließlich den Effekt von Allgemeingültigkeit, die der Text gelungen vermittelt. Die Psychologie wird als übergreifendes Feld bemüht, um diese Themen semantisch ineinander zu binden.

Die Deutung und Funktion des Christentums

Der Beistand, den das Christentum den Gläubigen feierlich in Aussicht stellt, wird, so will uns die Aufbereitung des Stoffes in diesem Text glauben machen, dem perspektiverzeugenden Medium nicht zuteil. Das Ich fühlt sich in Stich gelassen. Vielleicht deswegen erscheint ihm der Glaube substanzlos, rauchig, dunsthaft. Die Äußerung „fummy, spirituous mists inhabit this place“ scheint nämlich, wie bereits erwähnt, das Weihrauchopfer der heiligen Messe zu parodieren. Diese herbstliche Dunstschicht verschleiert die Wahrnehmung: „I simply cannot see where there is to get to“. Assoziiert man die religiöse Vorstellung von spirituellem Beistand mit den atmosphärischen Herbstbildern, so scheint die daraus resultierende Sichtweise, das Christentum als eine hohle Fassade zu enttarnen. Das Ritual des so institutionalisierten Glaubens benebelt und hindert die unbetrübte

Erkenntnis. Bereits in der ersten Zeile des Gedichts steht das Licht für das Gegenteil dessen, was es im Christentum üblicherweise symbolisiert. Überprüfte man kritisch, was zur Erzeugung des Gefühls von Ausweglosigkeit geführt hat, so müsste man daraus schließen, dass der Text auf die Benennung der Ursache gänzlich verzichtet. Somit wird der Rezipient - aufgrund der Vertextung des dargebotenen Ablaufs - stillschweigend aufgefordert, sich (s)eine Begründung zu ersinnen.

Mittels religiöser Bilder, die das ausübende Christentum negativ brandmarken, grenzt sich das Medium, um sich einen ihm adäquaten Raum zu erstreiten, vom Glauben ab. Ein Raum, der seinem neu ersonnenen Lebensentwurf besser entspräche, ein Raum, den es, ohne darin die Enge der Konvention sowie die Erstarrung des Glaubens erfahren zu müssen, bewohnen kann. Diese Suche vollzieht sich in der von teilnahmslosem Mond erhellten Dunkelheit. Ein diffuses Licht, in dem sich die verhängnisvolle, prälogische, und zugleich selbstbewusste Erscheinung des Mondes am kalten Firmament abzeichnet. So dient ihm der Mond als die Projektionsfläche all jener unerfüllten Wünsche, die es sich ab diesem Moment zu verwirklichen vornimmt. Er wird, um das Gegenteil von Maria zu veranschaulichen: „She is not sweet like Mary“, in das Paradigma des Archaischen eingebettet und mit den Attributen einer primordialen Gottheit versehen. Eine Gottheit, die auch als das Gegenteil von Heim bzw. Refugium verstanden wird: „The moon is no door.“ Metonymisch evoziert das Substantiv *door* das Haus und somit die vertraute Geborgenheit des Heims. Er ist eine selbstbewusste, unabhängige Entität: „It is a face in its own right.“ fähig und willig seinem Zorn Ausdruck zu verleihen: „White as a knuckle and terribly upset.“ Weder die Sprache des romantischen Zeitalters noch die Sprache der Astronomie kannten ein solches Vokabular.

Maria, die provokativ durch das äußerst suggestive Adjektiv „sweet“ charakterisiert wird, stellt nicht nur die Mutter Gottes dar, sondern die biologische Mutter, die das Medium mit all jenen weiblichen Eigenschaften, die Frauen traditionell zugeschrieben werden, bewusst ablehnt. Implizit parodiert „sweet“ ein idealtypisches Verständnis von Weiblichkeit. Maria hypostasiert das Vorbild der Benevolenz, ein Vorbild, das sich entfaltungs- und reaktionshemmend auf das Medium auswirkt.

Es ist der Mond, der kraft der Beifügung „Mutter“ in der Zeile „The Moon is my mother“ als Nachfolge von Maria angenommen wird. Als Wahlmutter verkörpert er in seiner primordialen Erscheinung jene Eigenschaften, die das Medium bei Maria vermisst. Einst vom etablierten Modell der Weiblichkeit abgelöst setzt es den Prozess der Selbstverwirklichung in Gang. Der Begriff „Mutter“ erhält vor dem Hintergrund der gleichgültigen Luna: „It (the moon) is a face in its own right. White as a knuckle and terribly upset. / It drives the sea after it like a dark crime; it is quiet / with the O-gape of complete despair“ eine neue Dimension. Eine Technik die auf die Entleerung und neue Belegung des Begriffes „light“ in der ersten Zeile des Gedichts zurückverweist. Ein Verfahren, mit dessen Hilfe Sprache und Tradition demontiert werden. Ein Sachverhalt, der, weil bewusst von der Autorin thematisiert, uns häufig in ihrem Werk begegnet.

In seinem Drang nach Selbstfindung überschreitet das perspektiverzeugende Medium seine gewohnte Umgebung, nicht nur topographisch und kosmisch, sondern auch bezüglich gesellschaftlicher Konventionen (Rollenverteilung), d.h. kulturell (Mythologie), soziologisch (Verhaltensweisen), theologisch (Kirche als Institution). Auf der Suche nach der Botschaft der Eibe trachtet es, die physische Erscheinungsform der Natur zu transzen-

dieren. Ein Versuch, der vor allem anhand des Mondmotivs exemplifiziert wird. Der Eibe werden, obwohl sie von existentieller Bedeutung für das Medium zu sein scheint, nur kurze Auftritte gestattet. Ihre Präsenz ist jedoch unübersehbar. Insgesamt wird sie in nur drei Zeilen erwähnt. Die dritte Strophe führt sie folgendermaßen ein: „The yew tree points up. It has a gothic shape.“ Das Verb *point up* in seiner primären Konnotation von „zeigen“ ist im gesamten Kontext spürbar. Zunächst einmal wirkt die nach oben zeigende Beschreibung der Eibe belehrend, eine Haltung, die wie der Zeigefinger eines Schulmeisters auf den Mond aufmerksam macht. Laut dem *RHD* bedeutet *gothic* unter anderem „barbarous or crude“. Vergegenwärtigt man sich das runde Bild des Mondes in der Metapher „with the O-gape of complete despair“ im Zusammenhang mit der obig angedeuteten phallischen Beschreibung der Eibe, so wird, wie bereits erwähnt, die Anspielung an die männliche Erektion erkennbar: weibliche Rundungen vs. senkrechter Männlichkeit (siehe Seite 168). Die Konnotationen beider Beschreibungen ließen sich dann ohne große Anstrengung auf die traditionelle Rollenverteilung der Geschlechter übertragen.

Das Adjektiv gotisch führt in das Gedicht, neben der bereits behandelten Anspielung an die *Gothic Novel* („[t]he nightmarish realm of uncanny terror, violence, and cruelty [...]“ Abrams 1993, 79) eine neue Dimension ein, die die Aufmerksamkeit des Lesers in eine andere Richtung lenkt. Das Attribut gotisch bezieht sich eindeutig auf die mediävale Konstruktion christlicher Architektur und ihres hierarchischen Denkens. Die Eibe wird dann quasi als Komplize eines Glaubens denunziert, in dem das Schicksal des Mondes („It drags the sea after it like a dark crime“) mit dem des Mediums eng verflochten wird. Ein Bild, das in seiner Stringenz und Treffsicherheit die Koexistenz anderer Formen des Zusammenlebens in Keim erstickt. Eine Dimension, die sich zur Vieldeutigkeit des Gedichts suggestiv gesellt.

Die Deskription der Eibe als unergründlicher, finsterner Bote verrät nicht, was sich das Medium von ihrer Botschaft verspricht, und der Grund für die Annahme, die Eibe könne es aus seiner Notlage erlösen, bleibt im Text uneingelöst. Dieser Informationsmangel, eine Leerstelle im Gedicht, ist Bestandteil der Textkonstruktion. Am Ende wird die Verschlossenheit der Eibe noch einmal bestätigt: „And the message of the yew tree is blackness—blackness and silence“. Das Nomen *silence* verknüpft die Darstellung ihrer Stumpfheit mit der steifen Ikonographie religiöser Motive, indem die Heiligen folgendermaßen beschrieben werden: „Their hands and faces stiff with holiness.“

Der Text stellt metaphorisch eine Gemütsverfassung, die die Grundlage der menschlichen Existenz zu bilden vorgibt, dar. Diese wird durch Verzweiflung und Ausweglosigkeit charakterisiert. Der Satz: „I have fallen a long way“ - eine Anspielung an die Vertreibung aus dem Paradies - unterstützt den Charakter von Universalität, die die ersten zwei Zeilen des Gedichts kundtun. Der individuell subjektive innere Zustand, der hier dargeboten wird, wird anhand der Syntax in einer unpersönlichen Formulierung präsentiert. Eine sprachliche Strategie, die durch den Einsatz von Deiktika, den Tempuswechsel und die geschickte Anwendung des bestimmten Artikels erreicht wird. Die Verweise des ersten Satzes „this“ und „the“ in der Aussage „This is the light of the mind [...]“ zielen darauf ab, die Konstatierung dieses allgemein menschlichen Zustands kund zu tun. Das perspektiverzeugende Medium stimmt auf diese Art und Weise den Leser ein, um ihm seine persönlichen Ansichten unmerklich zu oktroyieren. „The Moon and the Yew Tree“ endet in einer objektiv ähnlichen Konstatierung wie es anfang, mit der Behauptung: „And

the message of the yew tree is blackness—blackness/ and silence“. Das heißt, zum Schluss hat sich das Medium wieder zurückgezogen, um eine allgemeingültige Tatsache, nämlich die Autonomie der Natur, unverfälscht und nüchtern zurückzurufen. Im Laufe des Gedichts vollzieht sich jedoch eine Perspektivenverschiebung vom Objektiven zum Subjektiven, von nüchterner Feststellung zur persönlichen Interpretation, vom allgemeinen zum individuellen Schicksal.

Das Christentum, die Natur, der Paganismus, das All und das menschliche Schicksal werden zu einem Text gewebt, in dem die Topographie eines Ortes bei Nacht die Dunkelheit des Daseins versinnbildlicht.

Gotische Elemente

Die an die mediävale Atmosphäre, (wie sie uns aus dem Schauerroman vertraut ist), erinnernde Schilderung der Landschaft („The yew tree has a gothic shape“) mit ihrem mysteriösen Mond („The moon is no door“) und der enigmatischen schwarzen Eibe („[...] the message of the yew tree is blackness [...]“) bietet dem Medium eine ausgezeichnete Kulisse, um seinem von starker Hoffnungslosigkeit geprägten inneren Zustand Ausdruck zu verleihen. Das Kartographieren der Umgebung versinnbildlicht zum einen paradoxerweise die Vertrautheit des unendlichen Universums als unerfüllte Wunschvorstellung: „The moon is my mother“ (Z. 8), zum anderen die aussichtslose Verschllossenheit der Topographie: „I simply cannot see where there is to get to.“ (Z. 7), d. h. eine in dichten Nebeln verhüllte Landschaft, die massiv die Sicht behindert und dadurch das Gefühl des Verlorenseins auf Erden gänzlich ohne Perspektive erhöht. Dieser Kontrast bewirkt auf einer höheren Ebene eine unumgängliche Umorientierung, und zwar vom irdischen zum metaphysischen.

„Small bats and owls“ nehmen, als prägnante Reminiszenz des Schauerromans, eine ominöse Stellung im Gedicht ein. Ein Bild, das insgeheim aber zielstrebig und treffsicher auf die im Unterbewusstsein verborgenen Ängste hinweist. So steht das Irrationale dem durch den Einfluss der Zivilisation in wohlgeordneten Bahnen gelenkten Verstand gegenüber. Eine Haltung, die durch folgendes Zitat kurz erläutert wird. In seiner Abhandlung *Einheit und Widerspruch. Problemgeschichte der Dialektik in der Neuzeit. II. Pluralität und Einheit* fasste Hans Heinz Holz diesen Tatbestand über die vermeintliche Planbarkeit des Lebens wie folgt zusammen:

Diesem vielfältigen und widerspruchsvollen Syndrom gemeinsam ist die Ausgangsposition, die Welt für deduzierbar aus Vernunftprinzipien zu halten, letztlich also eine Homologie von struktureller Geordnetheit der Welt und struktureller Ordnung der Vernunft anzunehmen, die verdeckt auch den Beweis für die gegenaufklärerische These noch trägt, dass Weltwirklichkeit und Vernunft einander disparat seien (Nietzsche) – deshalb nämlich, weil dieser Beweisanspruch noch die rationale Deduzierbarkeit des Irrationalen voraussetzt. (Holz 1998, 46).

Die philosophische Reflexion im obigen Zitat spiegelt sich in den Bildern des Gedichts wider. Die Konnotationen der Bilder in den am Anfang zitierten Verszeilen beschränken sich nicht auf die mittelalterliche Atmosphäre der *Gothic novel* allein, sondern initiieren einen Denkprozess, der zur Exploration der menschlichen Psyche in zweifacher Form einlädt. Einerseits dient die Beschreibung des Mondes, wie bereits demonstriert, dazu, einem vom Medium bis dahin inartikulierte vielschichtiges Bedürfnis Gestalt zu verleihen. Denn seine

Suche nach Halt scheint kraft der verhängnisvollen Darstellung des (selbstbewussten) Mondes in Selbstfindung zu kulminieren. Gleichzeitig richten diese Bilder einen bitteren Vorwurf gegen jene Gesellschaft, die, den Empfindungen des Mediums zufolge, nicht in der Lage ist, ihm in seiner Verzweiflung Beistand zu gewähren. So kommt sich das Ich aus dem sozialen Gefüge, mehr noch aus der christlichen Gemeinschaft ausgestoßen vor; im Zustand der Isolation gefangen, sind weder Glaube noch eine heidnische Kosmologie fähig, es zu trösten. Die Umwandlung des altgriechischen Worts Agape (Nächstenliebe) bei der Charakterisierung des Mondes in „’O-gape’ of complete despair“ (Z. 11) stellt anhand des Schriftbilds sowie der Kritik wegen Mangels an Nächstenliebe Christentum und Heidentum gegenüber, erweckt mithin den Eindruck einer (ungewollten) Verschwörung und bringt den gekränkten Zustand des Mediums unmissverständlich zum Ausdruck. ‚Agape‘ klagt in der hier bewirkten Bedeutungsumkehrung die institutionalisierte Kirche, die praktizierende christliche Gemeinde und die Natur wegen Teilnahmslosigkeit an. So betrachtet schließt diese Reminiszenz an die in jüngster Zeit erweiterte Bedeutung von ‚Gothic‘ an, die sich emanzipatorisch-aufklärerisch mit den sogenannten ‚psychischen Aberrationen‘ weiblicher Natur auseinandersetzt. Die zeitgenössisch feministisch orientierte Literaturkritik hat sich oftmals des Gotischen angenommen, um die Beschaffenheit und Rolle der vielschichtigen Unterdrückung der Frau zu erforschen und dabei festgestellt, wie dieses Genre der *Gothic Novel* die sexuelle Hierarchie und ihr Wertesystem in der patriarchalischen Gesellschaft sichtbar werden lässt¹⁵⁵. Ein Gedanke, der, würde man ihm am Beispiel der impliziten sexuellen Konnotationen: rund vs. senkrecht bei den Beschreibungen von Mond und Eibe keine Aufmerksamkeit schenken, dem Kontext des Gedichts zurecht exterritorial wäre.

Die Schilderung der Heiligen in der Kirche als unerreichbar versperrt dem Medium den Zugang zur Freiheit, resp. zur Erlösung. Der einzige Hinweis auf eine Verbindung zwischen ihm und dem Glauben ist die Farbe „blau“, die den Mond, den Verstand „mind“, Maria „her blue garments“ und die Heiligen „the saints will be all blue“ einigt. Der Friedhof, die Eibe und die sowohl institutionalisierte als auch gelebte ‚Kirche‘ symbolisieren eine Weltordnung, die das Medium verlässt, um sich an dem Mond und seiner Bahn neu zu orientieren.

Innere Distanz

Ein Gedicht wird im allgemeinen von seinem Rezipienten emotional und/oder intellektuell nachvollzogen. Was dieses determiniert, hängt wenngleich nicht allein, so doch im hohen Maß von seiner Konstruktion ab. Der Grad der Emotionalität bzw. der Sachlichkeit bei der Darbietung eines Stoffes offenbart, wie viel Distanziertheit (vs. Involviertheit) das für den Text konzipierte perspektiverzeugende Medium zu seinem Thema bewahrt. Für die Interpretation ist dies von größter Bedeutung. Innere Distanz ist folglich der Abstand – psychologisch und/oder temporal– bzw. Mangel an Abstand, den das Medium zu dem von ihm Erlebten, Geschilderten, Erzählten oder Dargebotenen im Text einnimmt. Mit anderen Worten, für die Gestaltung der geistigen Verfassung des im Text geschaffenen Mediums gegenüber seinem Thema bedient sich der Autor u. a. der breiten Palette

¹⁵⁵ Susan R. Van Dyne in ihrer Untersuchung *Revising Life: Sylvia Plath's Ariel Poems* bespricht unterschiedliche Positionen innerhalb der feministischen Literaturkritik, die sich mit dem Phänomen „Vesuvian rage“ (weiblicher Zorn, der Emanzipation entfesselt) befassen. Siehe insbesondere Seiten 24-32. Das Spektrum reicht von Virginia Wolfs *A Room of One's Own* bis Sandra Gilberts und Susan Gubars *The Madwoman in the Attic* (1979).

menschlicher Reaktionen, welche sich vom Affektiven bis zum Rationalen erstreckt. Je nach beabsichtigtem Effekt wird er sich für eine Gewichtsverlagerung entscheiden, die dem Text dienlich sein wird. Und so erfordert das Inszenieren einer Situation bzw. eines Gedankenablaufs ein differenziertes und durchdachtes Vorgehen bei der Gestaltung der emotionalen Involviertheit bzw. des rationalen Abstands, d. h. der inneren Distanz. Darüber hinaus kann in ein und demselben Text der psychologische Abstand des Mediums zu seiner Aussage erheblich variieren und sowohl Gefühle als auch rational-analytisches Urteilsvermögen umfassen; folglich lässt er sich nicht immer lupenrein als das eine oder das andere festlegen. Denn oft ist dieser Sachverhalt eine Mischung von Distanz zum Dargebotenen (logischer Verstand) und Mangel an Distanz (gefühlsmäßiges Beteiligtsein). Dies nur als grobe Richtschnur; denn die Varianten hierin sind, versteht sich, vielfältig.

In „The Moon and the Yew Tree“ ist diese Strategie als eine Mischung beider Positionen erkennbar, wobei die Gewichtsverlagerung eher in Richtung Allgemeingültigkeit und somit „Überparteilichkeit“, wie wir sehen werden, tendiert. Einerseits werden Äußerungen im Gestus der Sachlichkeit wiedergegeben wie beispielsweise „And the message of the yew tree is blackness—blackness and silence“ (Z. 28), „The moon is no door“ (Z. 8), „The yew tree points up“ (Z. 15). Andererseits werden Einblicke in die Seele des Mediums in personalisierter Form freigegeben: „I simply cannot see where there is to get to“ (Z. 7). Ferner werden subjektive Empfindungen, ohne diese in den Mantel der Objektivität zu hüllen, direkt dargeboten: „The moon is my mother“ (Z. 17). Die innere Distanz zum dargebotenen Material bleibt jedoch bewusst erhalten, so dass die Schilderung der inneren Verfassung eindeutig einem Aufbereitungsprozess unterzogen wurde. Denn die emotionalen Reaktionen des Mediums sind kein spontanes Zeichen von Affektivität, selbst wenn sie zuweilen diesen Eindruck erwecken. Sie sind eher wohl abgewogene, vorsichtig konstruierte Bilder, die der Vorgabe des Gedichts, der Elegie, in Rhythmus, Größe und Erhabenheit nach dem Prinzip Damals-Jetzt entsprechen. Hier ist kein Platz für histrionenhafte Gefühlsausbrüche oder schrille Reaktionen auf äußere Reize wie beispielsweise „I turn and burn“ (Z. 78) in „Lady Lazarus“ oder „And I / Am the arrow, / The dew that flies / Suicidal into the red / Eye, the cauldron of morning“ (Z. 22, Z. 28-31) in „Ariel“. Zusammenfassend kann man sagen, dass, was diesen Aspekt anbelangt, unser Text eine durchdachte Mitteilung ist, die subtil den Leser aufzuklären sucht.

Der Prozess der Perspektivierung

Sowohl das intellektuelle Verständnis im Sinne von Fachwissen über die Materie, als auch der physische Ort, aus dem man beobachtet, sind für das Verstehen des Beobachteten mitbestimmend. Demzufolge sind, wenn auch nicht alle obligatorisch, die zeitliche als auch die topografische Entfernung, die biologischen Sinne und das geistige Auge entscheidende Hilfsmittel bei der Erfassung und Wiedergabe von Wirklichkeit. Der geistige und physische Blickwinkel, in doppelter Hinsicht, nämlich als das, was er an Informationen einschließt, als auch als Demarkation, was er außen vor lässt, oder genauer: die Anzahl der Winkel, aus denen das perspektiverzeugende Medium innere und äußere Wirklichkeit betrachtet bzw. zu betrachten in der Lage ist, sind für das bessere Verstehen des Textes entscheidend. In diesem Fall ist die Selbsterfahrung eine der Voraussetzungen, um einen Fühlprozess freizusetzen. Sie allein wiederum befähigt einen nicht, das Gefühlte autoritativ, glaubwürdig und lebendig in Sprache zu fassen. In der Wiedergabe von Wirklichkeit konvergieren der komplexe Prozess des Wahrnehmens und seine verbale Veräußerung. Das Ergebnis ist dem subjektiven Filter des einzelnen unterworfen. Auf die Gefahr hin trivial zu klingen, ist

der menschliche Geist erfahrungsgemäß nicht unfehlbar, und so können der Akt des Wahrnehmens als auch die verbale Erfassung der inneren und äußeren Wirklichkeit mit Lücken, falschen Einschätzungen, irreführenden Deutungen, und/oder vorsätzliche Verzerrung der Wirklichkeit behaftet sein. Ein derartiges (manipuliertes) Ergebnis kann auch bewusst im Dienste des eigenen Interesses stehen.

Eine genauere Betrachtung der Konstruktion von Perspektive in „The Moon and the Yew Tree“ gibt uns Aufschluss über die Art und Weise, wie in diesem spezifischen Fall eine persönliche Lage zum Allgemeingut gemacht wurde. Dank der Verschränkung von Innen- und Außenwelt, welche durch eine geschickte grammatikalische Manipulation zustande kommt, erzeugt der Text bereits in der ersten Verszeile den Anschein von Objektivität. Infolge dessen klingt die Aussage „This is the light of the mind, cold and planetary“ (Z. 1), nicht nur für das Medium, sondern auch für den Leser, wahrhaftig und allgemeingültig. Sie ist in der Form des Verdikts gekleidet. Distanziert sich der Leser von dieser Vorgabe, stellt sich ein anderes Ergebnis ein.

In unserem Text hat das perspektiverzeugende Medium den gesellschaftlichen und religiösen Beistand (angeblich) verloren. Es schildert in eindringlicher Weise das Gefühl des Ausgeschlossenseins. Ein Gefühl, welches -sachlich betrachtet- der Leser nicht unbedingt empfinden muss, denn es ist nicht anderes als das Ergebnis der Auswertung einer persönlichen Situation, und zwar der des Mediums. Durch den Sündenfall sind aus der Sicht der Christen alle Menschen stigmatisiert. Der gleiche Sachverhalt sieht jedoch aus der Sicht der Nicht-Christen anders aus. Die Darbietung dieser Auswertung ist im Text so angelegt, dass sie intersubjektiv den Leser einschließt. Lese man das Gedicht als Einzelschicksal, als persönlichen Werdegang des im Gedicht anwesenden christlichen Mediums, ergäbe sich Zweierlei: zum einen wäre die Biographie des Autors für die Interpretation des Textes nicht von Nöten, und zum anderen müsste man dem im Text zum Ausdruck gebrachten Verdikt über die prekäre Konstitution des menschlichen Geistes (mind) keine allgemeine Gültigkeit zumessen. So betrachtet wird diese durch das Medium als ausweglos erklärte Situation der Menschheit zum Gegenstand der kritischen Überprüfung.

Anhand der Analyse von Mittelbarkeit lässt sich der Grad der Präsenz des perspektiverzeugenden Mediums im Gedicht genauer erfassen und seine Leistung und Wirkung im lyrischen Gebilde differenzierter bestimmen. Dazu gehört die Modellierung des im Text dargebotenen Stoffes mittels der Gestaltung von Perspektive. Schlüpft man in die Perspektive, die mit Hilfe der *this*-Deixis in dem Satz „fummy spirituous mists inhabit this place“ erzeugt wird, so ist man zum einen imstande, sich in den physischen Ort zu versetzen, an dem sich das Medium augenblicklich befindet und zum anderen die Funktion des Substantivs *house* in dem Nebensatz „separated from my house by a row of headstones“ (Z.6) auch als Symbol zu verstehen. Dazu gesellt sich die Behauptung: „The moon is no door“ (Z. 8). So kommt sich das Medium heimatlos vor. Das Haus steht traditionsgemäß sowohl für den Sitz der Familie, als auch für den Hort der Geborgenheit. Von ihrem Haus getrennt, ist nunmehr das Medium nicht nur physisch der Kälte der herbstlich nebligen Nacht ausgeliefert, sondern auch psychisch ungeborgen und folglich buchstäblich schutzlos. Aus dieser Perspektive betrachtet, wirkt die trennende Grabsteinreihe zwischen Diesseits und Jenseits in einem bürgerlich-konventionellen Verständnis des menschlichen Daseins schlechthin ominös. Denn in einer anderen Geistesverfassung würde sich diese herbstliche Landschaft zusammen mit dem hier dargebotenen Sachverhalt

in ein anderes Licht stellen. Man denke beispielsweise an die Lehre des Buddhismus. Die hierzu erfolgreich gewählte Perspektive bewirkt diesen Effekt.

Eine innere Stimmung (Innenwelt) wird anhand einer nächtlichen Landschaft (Außenwelt) aus Außensicht an den Leser gebracht. Eine Verschränkung von Innen- und Außenwelt, da der geschickte Einsatz des Substantivs *mind* anstelle von *night* die Innen- mit der Außenwelt verschmelzen lässt, eine nächtliche/verzweiflungsvolle Seelenlandschaft generierend. Aus Außensicht im Gegensatz zu Innensicht, da die syntaktische Manipulation durch den Einsatz des bestimmten Artikels *the* anstelle des Possessivpronomens *my* beim Leser den Anschein von Objektivität erzeugt, denn die Aussage wurde durch syntaktische Disposition entpersönlicht. Bereits die erste Verszeile in „The Moon and the Yew Tree“ lässt gemessen an ihrer scheinbar simplen Konstruktion einen meisterhaften Umgang mit der Gestaltung von Mittelbarkeit erkennen. In diesem Text tritt das perspektiverzeugende Medium, weil es dem Leser direkt in seine Gefühlswelt, in sein Bewusstsein, Einblick gewährt, als Reflektorfigur in Erscheinung. Es ist kein reiner innerer Monolog, da der Leser an 9 bzw. 6 Textstellen angesprochen wird, beispielsweise in der offenbarenden Affirmation „I live here“. Die anderen 3 Stellen, wie oben erläutert wurde, lauten: „I simply cannot see where there is to get to.// How I would like to believe in tenderness—, und „I have fallen a long way“. Sie unterbrechen feststellend, erklärend, rechtfertigend den meditativen Modus des Textes, indem sie die geistige Ebene, in der sich die „Meditation“ üblicherweise abspielt, von einer tief liegenden Bewusstseinssebene in eine oberflächlichere verlagert. Der überwiegend ignorierte Kommunikationsakt wird hierdurch punktuell aktiviert, die Illusion der hermetisch abgeriegelten Isolierung, die dem Meditationsmodus eigen ist, auflockernd. Die Anwendung des Reflektor-Modus bewirkt, dass die im Text dargestellte Problematik samt der dazugehörigen Offenbarung der Gefühlswelt des Mediums unverfälscht an den Leser gebracht wird. Der im Gedicht intendierte und erfolgreich erreichte Eindruck von Objektivität bei der Beschreibung der Beschaffenheit von „*mind*“ als „*cold and planetary*“ wurde durch die „Ent-Personalisierung“ des Fokus, aus dem die Deskription stammt, erlangt, der Aussage den Anschein hoher Wahrscheinlichkeit sowie allgemeiner Gültigkeit gebend. Dem Leser sei daher freigestellt, ob bzw. inwiefern er sich mit der Sichtweise des Mediums identifiziert.

Lücken im Text

In „The Moon and the Yew Tree“ können wir beobachten, wie die Technik des Auslassens von Informationen, die Bestandteil des im Text dargebotenen Hergangs sind, im Gedicht operiert und inwiefern diese gewollten Aussparungen das Verstehen des Textes affizieren. Bereits in der ersten Strophe werden Angaben ausgespart, deren Fehlen dazu führt, den Grad der Spannung im Text zu erhöhen. Als Leser will man sicherlich wissen, warum eine Umkehrung traditioneller Werte stattfindet. Das Wort „Licht“ in „This is the light of the mind“ z. B. wird mit der Kälte des Universums, und nicht, wie traditionsgemäß, mit Wissen, Wahrheit, Gott in Verbindung gebracht. Der Anspruch auf ein allgemeingültiges Verdikt in den Äußerungen „The trees of *the mind* are black. The light *is* blue“ verdankt der Anwendung des *praesens generalis* seinen unwiderruflichen Anspruch auf Absolutheit: *are* black, *is* blue. Eine solche Formulierung mutet mit ihrem Lakonismus, Strenge und Absolutheit dem Leser zu, das Behauptete anstandslos zu akzeptieren. So spekuliert die Konstruktion des Textes, dem Leser die Sicht des Mediums aufzuoktroieren. Widerstände er dieser Versuchung, könnte er sich mit Recht fragen: Ist dies die Beschaffenheit *meines* Geistes? Der erste Auftritt des Mediums in der 3. Zeile „as if I were God“, indem es sich

sogleich in der ersten Person des Singulars zu erkennen gibt, verleiht dem Darbietungsvorgang einen persönlichen Charakter, liefert den Leser mit einem impliziten Hinweis zur Ichhaftigkeit der Darbietung und stimmt ihn ein, Näheres über die Ursachen der im Text beschriebenen Gemütsverfassung zu erfahren. Das Ziel, die Angleichung zwischen einem allgemein menschlichen und einem individuellen Schicksal, wird mit Hilfe der genau elaborierten sprachlichen Konstruktion überzeugend übermittelt.

Die Äußerung „I have fallen a long way“ (Z. 22) beschwört die Vertreibung aus dem Paradies, während „How I would like to believe in tenderness“ (Z. 19) zusammen mit „The face of the effigy, gentled by candles, bending on me in particular, its mild eyes“ (Z. 20-21) füllen teilweise eine der „Unbestimmtheitsstellen“ auf, mit denen der Leser im Gedicht konfrontiert wird. Denn der elegisch nostalgische Ton des Gedichts entsteht aus dem Kontrast, zwischen der früheren Fähigkeit, an das Christentum zu glauben (jetzt nur Erinnerung) und dem Verlust dieser Fähigkeit (der gegenwärtigen inneren Verzweiflung). Darauf beruht zum Teil die „opake“ Stimmung des Gedichts: das Beweinen des damaligen Glücks: kurz die Klage. Anhand dieses Kontrasts hat sich für den Leser eine der im poetischen Text vorhandenen „Unbestimmtheitsstellen“ zumindest teilweise geschlossen.

Aus welchem Grund das Medium den Grundtenor des Lebens als kalt und planetenhaft resolut deklariert, wird im Textfluss, wie oben nachgewiesen, nicht näher erläutert. Zwar wird der Leser zum Zeugen innerer Vorgänge, nicht aber zum Mitwisser der persönlichen Vergangenheit. Somit ist die Begründung dieser verdichteten Aussage intellektuell nicht verständlich, doch emotional nachvollziehbar. Der Leser soll aus eigenem Wissen und persönlicher Erfahrung jene Rechtfertigung finden, welche ihn motiviert, diese im Text dargebotene Sicht intersubjektiv zu teilen. Der Beweggrund dieser Aussage stellt eine Auslassung in der Konstruktion des Textes dar, die im laufenden Text erhalten bleibt. Kommentare oder Rückblenden, die Auskunft über ihre Motivation erteilen könnten, werden im Gedicht strategisch vermieden.

Deiktika

Die pronominale, zeitliche und lokale Situierung des Stoffes im Gedicht unterstützt uns bei der Konkretisierung des perspektiverzeugenden Mediums. Die Analyse des deiktischen Apparats steuert oft dazu bei, die Erscheinungsform des Mediums zu identifizieren. Aber nicht nur das Vorhandensein einer Deixis im Text, sondern auch deren Omission (vergl. „This ist the light of *the* mind“ vs. „This ist he light of *my* mind“) kann Aufschluss darüber geben, auf welche Art und Weise Effekte im Gedicht erzielt werden.

Die Wiedergabe einer inneren Verfassung mit Hilfe der Beschreibung einer herbstlichen Landschaft in „The Moon and the Yew Tree“ mit ihrer Verflechtung von Religion, Paganismus sowie einem pointierten Drang nach Selbstfindung enthüllt die vermittelnde Instanz des Textes, ihre Einstellung zum christlichen Glauben, zur kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Situation. Die Art und Weise, in der die Landschaft beschrieben wird, lässt uns die Stimmung dieses Mediums ohne Umwege erfahren. Die Ursachen seines Gemütszustands sowie die Aussichten auf Erlösung angesichts seiner anscheinend ausgewogenen Lage werden im Gedicht nicht preisgegeben. Somit bilden sie, wie bereits erwähnt, eine Unbestimmtheitsstelle. Das Medium identifiziert sich mit dem von ihm selbst entworfenen Bild des Mondes, ein Mondbild, welches sich genaugenommen als die Projektionsfläche unterdrückter Wünsche deuten lässt. Denn hier

verkörpert der Mond all das, was das Medium ontologisch nicht ist, sich aber anschickt demnächst zu werden. In der Verkörperung der Eigenschaften „bald and wild“ (Z. 27) dient die Mondfigur dem Medium als erstrebenswertes Ideal; denn aus seiner Sicht scheint es der Mond zu sein, der ihn befähigt, gegen die im Text angedeutet herrschende Lebensauffassung/Weltordnung zu rebellieren. Ethisch betrachtet prangert es die fehlende Bereitschaft des Einzelnen, zueinander zu halten an, einen Mangel an Solidarität, der in politischer und sozialer Hinsicht sich als Exklusion des Individuums aus der Gesellschaft erweist, welches gegen die Grundlage eines funktionierenden Gemeinwesens verstößt. Dem Leser bleibt zu prüfen, ob die im Text dargestellte Beschaffenheit des Geistes dem seines eigenen Gemüts entspricht, oder ob sie das Produkt einer subjektiven Weltdeutung ist.

Aus der geschickten Verschränkung vielfältiger Themen kristallisieren sich dann Standort und Befindlichkeit des Mediums, was letztendlich die spezifische Eigenart des Text-Ichs ausmacht. Mit Hilfe der im Text vorhandenen Deiktika werden diese Themen eingeführt und sinnstiftend zueinander gereiht, untergeordnet oder erläuternd nachträglich hinzugefügt. In diesem Text begegnen uns das Personalpronomen *I* fünf Mal, vier Mal das Possessivpronomen *my* und ein Mal das Präpositionalobjekt *me*. Die Ichdeixis erscheint insgesamt zehn Mal. Weitere bedeutsame Deiktika sind das Demonstrativpronomen *this* am Anfang des Textes, welches, wie bereits demonstriert, eine besondere Rolle für das Verstehen desselben spielt, sowie das Adverb *here*, das den Lebensraum des Ichs konkretisiert.

In theologischer Hinsicht wird das Verhältnis Individuum/Christentum auf vielfältiger Weise versinnbildlicht. Die Äußerung „fume, spirituous mists inhabit this place“ (Z. 5) beispielsweise suggeriert die Substanzlosigkeit des hier angesprochenen Glaubens. Da es darin keinen Halt mehr findet, ist der Glaube demzufolge unstofflich geworden. Ein Umstand, der zur Verstärkung der Argumentation durch den Satz: „Twice on Sunday, the bells startle the sky—“ (Z. 12) wieder aufgenommen wird. Die Ruhe des Himmels wird optisch und akustisch durch die monumentale Darstellung der Glocken gestört: „Eight great tongues affirming the Resurrection.“ (Z. 13). Die Auferstehung wird in der Form der Refutatio im darauffolgenden Satz: „At the end, they soberly bong out their names“ mit spürbarer Resignation, die sich auch akustisch durch die Betonung der Silben zeigt, quittiert. Die rhetorische Konstruktion, die dieser persuasiv ausgerichteten Argumentation zu Grunde liegt, besteht aus *Exordium*, *Confirmatio* und *Refutatio*, wobei es sich nicht eindeutig klären lässt, ob das Medium tatsächlich die Auferstehung (*Confirmatio*) wie alle Gläubigen als Wunder versteht, oder ob es sich anhand der *Refutatio* ironisch davon distanziert. Denn die Äußerung „At the end, they soberly bong out their names“ (Z. 14) entledigt das Wunder der Auferstehung allen Zaubers. Die latente Kritik spiegelt sich in der planmäßigen rhetorischen Artifizialität dieses Bildes wider. Die Validität der Argumentation wird dann durch weitere visuelle Eindrücke untermauert. Die Figuren in der Kirche „erstarren vor Heiligkeit auf ihren kalten Gestühlen“ und sind somit für das Medium unerreichbar. Die sprachliche Aufbereitung dieses Bildes zielt darauf ab, die Zustimmung des Lesers zu gewinnen. Der geschickte Einsatz von Umgangssprache sowie die strategische Wahl des Adjektivs *blue* sind äußerst wirkungsvoll an dieser Stelle.

Das Medium in der Rolle Gottes gibt etwas anmaßend vor, die Not der Gräser („The grasses unload their grieves on my feet as if I were God,/Prickling my ankles and

murmuring of their humility“¹⁵⁶ Z. 3-4) zu spüren und schildert die Ergebenheit und Reue der Gläubigen mit Hilfe der biblischen Anspielung an Maria Magdalena (Lukas 7, 27-50). Auch das Verhältnis Macht/Ohnmacht, das dem Sakrament der Beichte innewohnt, schlägt sich in diesem Bild nieder; das Medium ist genauso wie sein Verständnis von Gott, Gesellschaft und Natur, unfähig Trost zu spenden. Die Äußerung „as if I were God“ (Z. 3) stellt, ähnlich wie in „Lady Lazarus“ (SPCP 244-47), „Loreley“ (SPCP 94-5), „Fever 103“^o (SPCP 231-2) und „The Eye Mote“ (SPCP 109), die Aneignung von Männerdomänen durch Frauen dar. Solche Bilder sprechen für einen Kampf um Gleichberechtigung. Maria ist nicht mehr die Mutter des Mediums; mehr noch: sie erinnert es an den Verlust des Paradieses. Hierdurch kristallisiert sich die Ich-Origo¹⁵⁷ dieses Mediums im Text. In seinem Bemühen, die Beschaffenheit des Geistes zu beschreiben, bedient es sich der nächtlichen Landschaft. Das Innere wird herausgekehrt. Mit Hilfe von Requisiten aus der Welt der Natur verleiht es ihm Plastizität. Die so aufbereitete Befindlichkeit verschmilzt mit der Nacht. Die mit Hilfe von Naturbildern dargestellte Erscheinungsform des Geistes vereint sich mit den dichtnebligen Luftzügen des Herbsts, so dass es immateriell und demnach allgleich wird: „This is the light of the mind, cold and planetary. /The trees of the mind are black.“ (Z. 1-2). Das Medium kann die Botschaft der Eibe nicht entziffern und gesellt sich mit spürbarer Melancholie dem blauen Licht des Universums zu „The light is blue“ (Z. 2). Ironischerweise ist blau, wie bereits erwähnt, der Farbton, der auch Maria und die Heiligen in der Kirche als unnahbar charakterisiert.

Vorurteilsstruktur

Der innere Zustand, dem das Medium im Text Ausdruck verleiht, ist das Ergebnis der Bewertung einer persönlichen Situation, in der sich weder Gesellschaft noch Christentum - anders als im kollektiven Bewusstsein - als moralisch stützende Größen erweisen. Kritik wird an der Gesellschaft insofern geübt, indem Unterdrückungsmechanismen, die man je nach Leseart etwa dem Patriarchat, dem institutionalisierten Glauben oder der Gleichgültigkeit der Gesellschaft im Umgang miteinander zugeschreibt, entlarvt. Die Eibe, die ohne weiteres als Symbol für Männlichkeit verstanden werden kann, übermittelt ihre Botschaft in einer dem Medium unbegreiflichen Sprache. Die geläufige Annahme, man könne der Natur tiefverwurzelte Erkenntnisse abgewinnen, bleibt hier zum Teil uneingelöst. Denn das Medium versteht die Sprache des Mondes, kann aber die der Eibe nicht entziffern. Eine auf der Tiefenstruktur durch die Autorin bewusst konstruierte Anspielung an die im Laufe der Kulturgeschichte stets deutlich werdenden Kommunikationsschwierigkeiten zwischen den Geschlechtern?

¹⁵⁶ Das Bild erinnert an Annette von Droste-Hülshoffs „Und Zweige zischelten an meinen Fuß / Wie Warnungsflüstern oder Todesgruß“ in ihrem Gedicht „Mondesaufgang“ (Conrady 1977, 424). Ein Vergleich zwischen der Darstellung des Mondes in Plaths Text und Drostes Gedicht illustriert die Geisteshaltung, die dem jeweiligen Text zugrunde liegt. Als Gegensatz kann J. P. Uzens Gedicht „Theodicee“ betrachtet werden, insbesondere folgende Verse: Die dicke Finsternis entweiche, / Die aus dem Acheron, vom stygischen Gesträuche, / Mit kalten Grausen sich auf meinem Wege häuft, (...), sowie: Mein Geist bereitet sich zu lichten Tage vor (...). Die Gestaltung des „locus“ hat Plaths Text gemeinsam mit Longfellows „Excelsior“, indem beide Gedichte einen „locus terribilis“ beinhalten. Zur Konzipierung seines Romans Martin Salander notierte Gottfried Keller in bezug auf das Substantiv Licht: „Wir haben Sehnsucht nach oben, nach Licht und Ruhe (...). Zitiert nach Pestalozzi 1970, 106.

¹⁵⁷ Unter Ich-Origo wird hier folgendes verstanden: „Die spezifische Subjektivität lyrischer Texte ergibt sich aus einer besonderen Handhabung der Sprache, die den Eindruck der Präsenz einer sprechenden (oder denkenden) Ich-origo - häufig mit dem Attribut bislang unbekannter, unkonventioneller Sicht-, Lebens- bzw. Formulierungsweisen - zum Ziel hat [...]“. Müller-Zettelmann 2000, 110.

Die kritische Auseinandersetzung mit dem christlichen Glauben ist offenkundig. Die vom Medium empfundene Substanzlosigkeit des Christentums wird durch die Beschreibung des Nebels „fummy, spirituous mists inhabit this place“ (Z. 5) als auch durch biblische Anspielungen an Maria Magdalena, die Vertreibung aus dem Paradies, das zur Routine gewordene, ausgehöhlte Ritus der Auferstehung und die Beschreibung der Heiligen in der Kirche als kalt und unerreichbar dargestellt. Durch das hier am Beispiel der Kritik der institutionalisierten Kirche offenbarte Verständnis der Wirklichkeit manifestiert sich der Maßstab des Mediums. Um Sorgs Formulierung im Hinblick auf das Text-Ich, doch diesmal nicht als Tautologie, sondern in positivem Sinne zu wiederholen: „Es ist was es wahrnimmt, und nimmt wahr, was es ist.“ Mit anderen Worten die (intellektuelle und physische) Sicht des Ich wird durch seine eigene Lage und durch seinen Perzeptionsapparat determiniert.

Das Verständnis der Wirklichkeit hängt, in Anlehnung an Stanzels *Theorie des Erzählens* (1979, 24), vom Vorverständnis derselben ab. Somit spielen bekanntlich Wissenshorizont und Wahrnehmungsapparat eine entscheidende Rolle. So ist die Wiedergabe erfahrener Wirklichkeit niemals frei von Vorurteilen oder Missdeutungen. Insofern ist die Vorurteilsstruktur dieses Mediums bei Erfassung und Wiedergabe äußerer und innerer Erfahrungen axiomatisch ein struktureller Bestandteil des Textes. Die Fehlerhaftigkeit oder „Vorurteilsstruktur des Verstehens“, wie Jürgen Habermas es in „Der Universalitätsanspruch der Hermeneutik“ (zit. nach Stanzel 24) nennt, ist Bestandteil der Tiefenstruktur und mithin als erkennbares Element auf der Ebene der Oberflächenstruktur Gegenstand der Interpretation. Die „Vergegenständlichung“ des inneren Zustands wird dadurch erreicht, indem es nach außen gekehrt und mit Hilfe von Requisiten aus der Natur materialisiert wird. So erreicht Plath den allgemeingültigen Charakter in der Äußerung: „This is the light of *the* mind, cold and planetary“ (Z. 1). Denn sie sagt nicht, this is *the* light of *my* mind, sondern of *the* mind. Durch das Ersetzen des Possessivpronomens „my“ durch den bestimmten Artikel „the“, erreicht die Aussage (scheinbare) Allgemeingültigkeit, und diese sprachliche Manipulation zielt darauf ab, beim Leser die Illusion zu erwecken, der Satz drücke eine allgemeingültige und profunde Erkenntnis aus über die menschliche Existenz. Eine genauere werkimmanente Untersuchung solcher Strategien hilft uns, die Auffassung von Wirklichkeit aus der Sicht des Mediums und den Versuch diese an den Leser zu übermitteln, zu erkennen. Vor diesem Hintergrund drängt sich die Frage auf, ob bei der im Gedicht dargebotenen Auffassung bewusste oder unbewusste Vorurteile gegenüber Christentum/Gesellschaft zu erkennen sind.

Das perspektiverzeugende Medium in „The Moon and the Yew Tree“ erweckt den Anschein von Abwesenheit, indem es bereits in den ersten Verszeilen des Gedichts: „This is the light of the mind, cold and planetary. / The trees of the mind are black. The light is blue“ (Z. 1-2) in den Hintergrund tretend seinen inneren Zustand auf unpersönliche Weise vergegenständlicht. Anhand von Bildern aus der Natur verleiht es seiner inneren Befindlichkeit eine konkrete Gestalt. Dank des inneren Abstands steht es nun seiner zum Gegenstand gemachten Befindlichkeit gegenüber. Es beschreibt, an die dichte Verästelung von Nerven im Gehirn erinnernd, die Beschaffenheit des menschlichen Geistes: „The trees of the mind are black“ (Z. 2). Hierbei handelt es sich nicht um das Ineinanderfließen von Innen und Außen in romantischem Sinne, sondern um ein anderes Verständnis von Natur. Der Ordo dieses Mediums hat sich, gegenüber dem eines romantischen Gedichts, geändert, weil seine Ich-Origo (d. h. sein Selbst-Verständnis) sich auch geändert hat.

Daraus folgert ein verändertes Weltbild. Dadurch drücken Aussagen wie z. B. „The Trees of the mind are black, the light is blue“ (Z. 2), einen prekären Zustand aus, der diesen neuen Paradigmenwechsel ankündigt und vermeintlich alle Menschen umfasst. Das Medium in „Lady Lazarus“ beispielsweise, hingegen drückt unverkennbar seine individuelle Meinung aus, eine personalisierte Sichtweise, die nicht auf Allgemeingültigkeit abzielt, als die anschließende Analyse des Textes zeigen wird. Hier steht der Leser einer Figur gegenüber, die als einzige ihre eigene Geschichte kennt, sie offenkundig organisiert, kommentiert, zusammenrafft und zum Schluss ihre Vergeltung histrionisch darbietet. „Lady Lazarus“ (siehe role-playing Laurence Lerner in: Wagner-Martin *The Critical Heritage* 1988, 261; auch ‚callous circus performer‘ Barnard Hall 1998, 109) haftet ohne sprachliche Manipulation allein für ihre Aussage. Die Darstellungsmodi beider Gedichte zeichnen grundsätzliche Konstruktionsunterschiede auf.

Folgen für die Textdeutung

Welche Folgen hat die Gestaltung der Mittelbarkeit in der Form eines afiguralen instrospektiv-resignativen Mediums für die Interpretation des Gedichts? Zunächst einmal fällt auf, dass die Entfaltung des Gedichtstoffes aus der Sicht eines Mediums dargeboten wird, das sich physisch nicht erfassen lässt. Bei seiner Ausformung orientierte sich die Autorin an intellektuellen und emotionalen Fähigkeiten, die dem Bewusstsein eigen sind. So kettet Plath, was die Sinnstruktur des Textes angeht, wertend Bilder aneinander. Das Wertesystem ist deshalb das Nadelöhr, durch welches die verarbeiteten Erfahrungen, Erlebnisse und Naturbilder eingezogen werden. Dieses Wertesystem konsolidiert sich als Maßstab äußerer und innerer Wirklichkeit. Die ersten zwei Verse werden mittels einer allwissenden Stimme vorgetragen. Sie übermittelt ein tiefgründiges, allgemeingültiges Verdikt: „This is the light of the mind, cold and planetary./The trees of the mind are black, the light is blue.“ (Z. 1-2). Die Anwendung des *praesens generalis* rundet den transindividuellen Charakter dieser Aussage ab.

Das gelungene Gedicht zeichnet sich allgemein durch sprachliche Gekonntheit, klangliche Harmonie sowie ein geistreiches Sinngefüge aus. Je weniger Spuren von Anstrengung in seiner letztgültigen Fassung durchschimmern, umso näher steht es diesem ersehnten Ziel.

Das perspektiverzeugende Medium in diesem Gedicht internalisiert, um seiner inneren Verfassung Gestalt zu verleihen, es sei hier erlaubt nochmals darauf hinzuweisen, eine Landschaft bei Nacht. „This is the light of the mind, cold and planetary“ (Z. 1) kündigt es hinter dem Vorwand der Allwissenheit lapidar an. Es sei hier an die syntaktische Konstruktion dieser Aussage hinsichtlich der Verwendung von Tempus, Pronomina und bestimmtem Artikel erinnert, um eine seiner weiteren Komponente zu erläutern. Durch Auslassung eines Teils des grammatikalischen Subjekts, nämlich „of the mind“ wird in der Aussage „The light is blue“ die Beschaffenheit des Verstandes durch die gleiche überindividuelle Instanz präziser beschrieben. Aus einem so konstruierten Kontextteil ergibt sich berechtigterweise die Frage: Wessen Verstand ist hier gemeint? Die hier angewandte grammatikalische Strategie zielt darauf ab, das elementarste Substrat der menschlichen Existenz zu erfassen, eindringlicher noch: sie prätendiert es objektiv wiederzugeben. Dass es sich an dieser Stelle um eine nur zuweilen auktoriale Pose des Ichs handelt, wird in dem später verpersonalisierten Duktus des Textes klar.

Das Tempus, die geschickte Anwendung der Deixis am Beispiel des bestimmten Artikels und des Verzichts auf das Possessivpronomen in „The Moon and the Yew Tree“ sind, strategisch betrachtet, sorgfältig durchdachte Kunstgriffe, um die Aussage zu entpersonalisieren, mehr noch: um ihr den Anschein von Allgemeingültigkeit zu verleihen. Somit wird (scheinbar) eine Objektivität erreicht, die es erlaubt, die irreversible verzweifelte Lage der menschlichen Existenz als apodiktisches Verdikt auszusprechen. Diese Technik soll vom individuellen Schicksal dieses konkreten Mediums ablenken und intersubjektiv (von Psyche zu Psyche) den Leser ansprechen. Die christlichen Konnotationen dieser Affirmation werden erst in der vierten Strophe verständlich, wo es heißt: „I have fallen a long way“ (Z. 22). Dass es sich um „the fall from grace“ handelt, erschließt sich am Ende des Textes.

Die Formulierung: „This is the light of the mind, cold and planetary“ (Z. 1) führt eine Reihe von Bildern ein, deren Daseinsberechtigung dem existentiellen Drang des Mediums sowohl nach Selbstsuche als auch nach Selbstfindung dient. Durch das Adjektiv *planetary* wird skizzenhaft die Erscheinung des Mondes am Firmament präludiert. Das Verständnis der Ananke, d.h. die aus der Antike stammende Ansicht, der Werdegang der Menschheit sei durch die Planeten bestimmt, in diesem einzelnen Text erkennen zu wollen, wäre aufgrund der hier nur sehr diffus vorhandenen Evidenz argumentativ brüchig; betrachtet man diesen Sachverhalt vor der Folie solcher Gedichte wie „Edge“ und „Words“, so erhält diese Aussage jedoch ihre Berechtigung.

Die Suche nach dem Selbst setzt sich in Plaths Werk - wie die Forschung belegt - systematisch fort. In „The Moon and the Yew Tree“ dokumentiert dieser Prozess das Bemühen des Mediums, sich von einem überkommenen Denken zu befreien. Es begibt sich auf eine Reise ins Innere, auf der Suche nach Funden in den tiefen Ablagerungen der Psyche, Funden, die, laut traditioneller Überlieferung, in der Gestalt von Archetypen die Grundlage menschlicher Verhaltensweisen bilden. Die Natur, die Religion, Märchen, Legenden und Mythen, Symbole und Frauenarchetypen, sind, so wie wir sie aus der abendländischen Kulturgeschichte kennen, einige der Mittel, derer sich Plath bedient, um ihr Vorhaben zu realisieren.

Die Beschreibung der Natur dient, betrachtet man den Text isoliert vom gesamten lyrischen Werk Plaths, als Stütze, um einer inneren Verfassung Plastizität zu verleihen; betrachtet man ihn aber als Teil des Ganzen, so erweist sich etwa der Mond als organisches Element einer Lebensauffassung. Das Gedicht zielt auf instantane Nachvollziehbarkeit ab. Deshalb findet es vorwiegend aus Innensicht statt. Dieses Medium will uns durch simultane Nachempfindung, die Welt durch seine Augen erleben lassen. Dazu eignet sich im besonderen Maße der hier zurecht gewählte Reflektormodus.

Die detailreiche sprachliche Erfassung einer herbstlichen Nacht fängt die inneren Regungen des Ichs ein und macht so für den Leser die augenblickliche Befindlichkeit be-greifbar. Der Text ist in seiner Totalität eine erweiterte, düstere Metapher, die für die Grundlage der menschlichen Existenz steht.

Analyse des Gedichts „Lady Lazarus“

LADY LAZARUS

1. I have done it again.
2. One year in every ten
3. I manage it ---

4. A sort of walking miracle, my skin
5. Bright as a Nazi lampshade,
6. My right foot

7. A paperweight,
8. My face a featureless, fine
9. Jew linen.

10. Peel off the napkin
11. O my enemy.
12. Do I terrify?—

13. The nose, the eye pits, the full set of teeth?
14. The sour breath
15. Will vanish in a day.

16. Soon, soon the flesh
17. The grave cave ate will be
18. At home on me

19. And I a smiling woman.
20. I am only thirty.
21. And like the cat I have nine times to die.

22. This is Number Three.
23. What a trash
24. To annihilate each decade.

25. What a million filaments.
26. The peanut-crunching crowd
27. Shoves in to see

28. Them unwrap me hand and foot—
29. The big strip tease.
30. Gentlemen, ladies

31. These are my hands
32. My knees.
33. I may be skin and bone.

34. Nevertheless, I am the same, identical woman.
35. The first time it happened I was ten.
36. It was an accident.

37. The second time I meant
38. To last it out and not come back at all.
39. I rocked shut

40. As a seashell.
41. They had to call and call
42. And pick the worms off me like sticky pearls.

43. Dying
44. Is an art, like everything else.
45. I do it exceptionally well.

46. I do it so it feels like hell.
47. I do it so it feels real.
48. I guess you could say I've a call.

49. It's easy enough to do it in a cell.
50. It's easy enough to do it and stay put.
51. It's the theatrical

52. Comeback in broad day
53. To the same place, the same face, the same brute
54. Amused shout:

55. 'A miracle!'
56. That knocks me out.
57. There is a charge

58. For the eyeing of my scars, there is a charge
59. For the hearing of my heart—
60. It really goes.

61. And there is a charge, a very large charge
62. For a word or a touch
63. Or a bit of my blood

64. Or a piece of my hair or my clothes.
65. So, so, Herr Doktor.
66. So, Herr Enemy.

67. I am your opus,
68. I am your valuable,
69. The pure gold baby

70. That melts to shriek.
71. I turn and burn.
72. Do not think I underestimate your great concern.

73. Ash, ash—
74. You poke and stir.
75. Flesh, bone, there is nothing there—

76. A cake of soap,
77. A wedding ring,
78. A gold filling.

79. Herr God, Herr Lucifer
80. Beware
81. Beware.

82. Out of the ash
83. I rise with my red hair
84. And I eat men like air.

23-29 October 1962 (CP 244-7)

Die Konstruktion der Figur Lady Lazarus

Im folgenden wird die Gestaltung von Mittelbarkeit in Plaths Gedicht „Lady Lazarus“ erläutert. Zu diesem Zweck bediente sich die Autorin biblischer, historischer, mythologischer und literarischer Vorlagen. Den Reaktionen der Protagonistin liegt das Script¹⁵⁸ des „Rachenehmens“ zugrunde, eine Verhaltensweise, die sich in der Verschränkung der Opfer-Täter-Thematik offenbart. „Lady Lazarus“¹⁵⁹ ist ein Rollengedicht; das perspektiv-erzeugende Medium taucht hier, Patriarchat und Christentum herausfordernd, in der Person des blasphemisch ins Weibliche gewandelten biblischen Lazarus auf. Die Geschlechtertransformation ist signifikant. Das Lexem Lady, das hier attributiv verwendet wird und im üblichen Sprachgebrauch u. a. aus den Semen ‚weiblich‘, ‚vornehm‘, ‚erwachsen‘ besteht, verdeutlicht neben der geschlechtlichen Zugehörigkeit, auch die soziologische Stellung. „Lady Lazarus“ weist, wie noch zu zeigen ist, sowohl strukturell als auch inhaltlich eine andere Art der Konstruktion von Mittelbarkeit auf als etwa Plaths „The Moon and the Yew Tree“, Sextons „Moon Song, Woman Song“, Berrymans „Song 165“ oder Lowells „Beyond the Alps“. Auffällig ist der Gebrauch von den auf der Schauspielkunst beruhenden Techniken, die dem Text spürbare Lebendigkeit verleihen. Wie ein gekonnter Schauspieler legt nämlich die Lazarus-Figur oft ihre Verkleidung ab, um in immer wieder unterschiedlichen Rollen visuell und akustisch aufzutreten.

Der Titel dieses Textes, eine scheinbar simple Kombination aus zwei Substantiven, liefert genug Material, um die Phantasie des Lesers sowohl literarhistorisch als auch kulturell zu beflügeln. Das Substantiv Lady bedarf kaum einer Erläuterung, seine Konnotationen sind leicht ermittelbar. Dem Substantiv begegnet man u. a. im Bereich der Sexualität, wo die Domina als Lady, Lady Love, Herrin bezeichnet wird, im Christentum, wo Maria als Lady erscheint, als Adelstitel, in der Literatur, zum Beispiel in der Lyrik, etwa in Tennysons „The Lady of Shalott“, in T. S. Eliots „Portrait of a Lady“, in Keats „La Belle Dame Sans Merci“¹⁶⁰, sowie in Brentanos „Lore Lay“, wie auch in Heinrich Heines „Lorelei“. Es sei hier insbesondere auf den Einsatz des Haarmotivs als Mittel der Verführung hingewiesen.

Auch im Drama, beispielsweise anhand der prominenten Figur Lady Macbeth, der starken, berechnenden und rational-denkenden Gattin, in Shakespeares „Macbeth“, die eben deshalb an Lady Lazarus denken lässt, ist uns diese Bezeichnung vertraut. Diese Beispiele sollen als willkürlich gewählte Illustration von Parallelen bzw. Ähnlichkeiten dienen. Werke der Literatur, die das Substantiv Lady vorweisen sind bekanntlich zu zahlreich und eine nähere Beschäftigung damit würde den Rahmen dieser Arbeit ohnehin sprengen. Trotzdem sei hier *ein* Beispiel erwähnt, um auf das Phänomen der Intertextualität hinzuweisen. Das Verhältnis von Kunst und Leben, wie es etwa Tennyson in „The Lady of

¹⁵⁸ *Script* : „Aus dem Theaterbereich entnommene Bezeichnung der Kognitionswissenschaft für eine Form der Wissensrepräsentation. S. beschreiben Modelle für stereotype Handlungssequenzen, z.B. den Besuch eines Restaurants, die beim Textverstehen wirksam werden“. Aus: WG, PA *Lexikon Sprache*. Scripts. Metzler Lexikon Sprache, S. 8482 (vgl. MLSpr, S. 616) (c) J.B. Metzler Verlag.

¹⁵⁹ Für eine Interpretation dieses Textes aus feministischer Sicht siehe Van Dyne 1993, 57ff. Für eine Betrachtung des Täter-Opfer-Komplexes siehe Malkoff 128-30. Helen Vendler betrachtet den Text als eine „mélange of incompatible styles, as though in a meaningfulness (sic) world every style could have its day [...]“ (Vendler 1988, 281).

¹⁶⁰ In „Hochromantik II: Percy Bysshe Shelley und John Keats“ setzt sich Peter Hühn anhand von Keats Kunstballade „La Belle Dame Sans Merci“ mit dem im 19. Jahrhundert in der Literatur populären Frauentyp der *femme fatale* auseinander. *Geschichte der englischen Lyrik 1* UTB 1847 (Tübingen und Basel: Francke, 1995), 388-96.

Shalott“ (1832) behandelt, erweist eine gewisse Ähnlichkeit mit Lady Lazarus, obgleich Plath, anders als Tennyson, nicht das Leben, sondern den Akt des Sterbens zur Kunst stilisiert. Beide Texte veranschaulichen sowohl den Ort als auch die Handlung detailreich und eindringlich. In beiden Texten hört der Leser mit dem Auge, sieht er mit dem Gehör. Plaths und Tennysons überraschende Wende am Ende des jeweiligen Texts (Peripetie): Lancelot/Shalott und „I rise with my red hair / And I eat men like air“ (Z. 83/84) respektive stellt eine weitere Gemeinsamkeit dar.

Dem Lyrik- bzw. Literaturkenner jedoch wird die eine oder die andere Parallele, Gemeinsamkeit oder Differenz in struktureller bzw. inhaltlicher Hinsicht vor dem geistigen Auge erscheinen. Der Name Lazarus ist eine direkte Anspielung an das Lazaruswunder der *Heiligen Schrift*. Die ungewöhnliche Zusammenstellung von Lady und Lazarus macht jedoch neugierig, irritiert, ist blasphemisch, provoziert mit ihrem impliziten Hinweis auf Transsexualismus. Das Gedicht lehnt sich, nach einer Angabe von Leonard Sanazaro in seinem Artikel „Plath’s ‚Lady Lazarus‘“ (*The Explicator* 41:3 (Spring 1983): 54-57, hier S.55) an eine Kurzgeschichte von Leonid Andreyev an, auch „Lazarus“ betitelt. Den Selbstmord zur Kunst zu erheben spitzt unmittelbar die an Christentum und Gesellschaft gerichtete Provokation zu. Den Akt der Auferstehung als Massenspektakel zu inszenieren entzaubert gänzlich den althergebrachten Glauben an Wunder. *High* und *low culture* (Bibel und Rummel) verschmelzen in der sprachlich gekonnten Darbietung von *miracle*, *art* und *peanut crunching crowd*.

Der Sprechduktus der Lady Lazarus ist das Ergebnis der Kontaminierung der sakralen Sprache durch das Gedankengut der nationalsozialistischen Ideologie in unterschiedlichen Tonlagen, angereichert durch *slang* („A sort of walking miracle... / So, so, Herr Doktor.“) und Latinismen („annihilate; opus; filaments; valuable“). Die Lazaruslegende reichert den Text nicht nur semantisch an, sie verleiht ihm strukturell Halt. Obwohl neben der Protagonistin kein real anwesender Antagonist in Erscheinung tritt, ist sein Gedankengut mit Hilfe der „erlebten Rede“ durch die weibliche Lazarus-Figur deutlich hörbar. Anstelle eines introspektiv meditierenden Mediums, wie wir es am Beispiel der Analyse des Textes „The Moon and the Yew Tree“ kennenlernten, wird hier eine Performanz wie ein Stripteasetanz auf einer Bühne vor einem gewöhnlichen Publikum „the peanut-crunching crowd“ durch eine selbstbewusste Frau vorgeführt. Der dargebotene Hergang findet nicht im Gehirn des Mediums als Reflex der (von ihm erlebten) Wirklichkeit statt, sondern als eine spezifische Form von Interaktion in der Außenwelt. Mehr noch: Das perspektiv-erzeugende Medium in „Lady Lazarus“ charakterisiert sich dann nicht durch jene Bewegungslosigkeit, die für den Akt der Reflexion typisch ist, sondern durch Elan, Verwandlungsfähigkeit und Dynamik. Aufgabe dieses Mediums ist es, das Publikum/den Leser zu animieren, zu provozieren und letztendlich mit Vernichtung zu drohen.

Das schnelle Tempo des Gedichts sowie der hier wirkungsvoll eingesetzte elliptische Stil erzeugen Spannung, treiben die erwünschte Lebendigkeit der Darbietung voran. Beide tragen dazu bei, den erregten Zustand der Figur spürbar in Szene zu setzen, ihn plastisch zu gestalten, den Leser aktiv in die Aktion visuell und akustisch zu involvieren. Obwohl der Text nicht immer verszeilenweise in fünf Fußigen Jamben typographisch dargestellt ist, lässt er als akustisches Erlebnis zuweilen diese metrische Regelmäßigkeit, oft mit männlicher Kadenz, deutlich erkennen, wie zum Beispiel Nims in „A Technical Analysis“ (in: *The Art of Sylvia Plath*, Newman, Hg., 1970, 136-152) wie folgt demonstriert:

One year in every ten / I manage it-
And like the cat I have nine times to die. /
To last it out and not come back at all. /
(Ebd. 146, Verszeilen 2/3; 21; 38)

Die Einverleibung der Lazaruslegende durch die Protagonistin spricht auf der Ebene der Tiefenstruktur für Plaths vehementes Anliegen, die damals noch geltende Auffassung von Weiblichkeit auf ihre Art und Weise zu redigieren. Zu diesem Zweck wird eine biblische Vorlage in Beschlag genommen, kritisch geprüft und anschließend überschrieben. Plath dekonstruiert, in ihrem Drang, der Frau eine ihr adäquate Position in der Gesellschaft (gemeint ist hier die amerikanische Gesellschaft Mitte der 50er Anfang der 60er Jahre) zu ermöglichen, wie die Analyse des Gedichts „The Moon and the Yew Tree“ zeigte, nicht nur die patriarchalisch orientierte Sprache, derer sie sich zwangsläufig bedienen musste, sondern auch den traditionellen Stereotyp von Weiblichkeit. Um ihr Ziel zu erreichen, macht sie weder vor Religion noch vor traditionellen Werten halt. Genauer: die Sprech- bzw. Darbietungsinstanzen ihrer Gedichte besetzen häufig Gebiete, die die Kulturgeschichte traditionsgemäß den Männern vorbehalten. Plaths Figuren weisen eben deswegen nicht selten männliche Züge auf und beanspruchen konsequent die damit verbundenen Rechte.

In „Lady Lazarus“ prahlt das Medium resolut, lautstark und hochmütig, es habe drei Mal versucht, sich das Leben zu nehmen; eine Tatsache, die wiederum der Biographie der Autorin nur partiell entspricht. Denn klar belegt sind zwei Selbstmordversuche Plaths. Solche Unstimmigkeiten lassen eine deutliche Diskrepanz zwischen empirischem Leben der Autorin und Gedicht sichtbar werden. Sie erhärten die Hypothese, dass zwischen empirischem Erlebnis, welches dem Gedicht zugrunde liegen kann, und dem fertigen literarischen Produkt eine vielschichtige Transformation stattfindet. Ein weiteres Indiz, welches die These über die notwendige Existenz eines figuralen bzw. afiguralen Mediums im lyrischen Gebilde unterstützt. So lässt sich die Figur der Lady Lazarus - unabhängig vom realen Leben der Autorin - als künstliches sowie kunstvolles Artefakt identifizieren und in seiner Konstruktion systematisch ergründen.

Das perspektiverzeugende Medium Lady Lazarus ist nach dem Prinzip der *descriptio personae* (Plett 1989, 51) aufgebaut. Der heftige Leidenschaftsausbruch (Pathos, Plett 1989, 67) macht bei der Linienführung der Darbietung seinen Einfluss geltend, denn er bestimmt den Duktus des ganzen Gedichts. Exklamationen, rhetorische Fragen, zahlreiche Metaphern, Hyperbeln wie „A sort of walking miracle“ (Z. 4), kurzum Appellfiguren, die in eine akustisch irritierende Komposition hineingewoben werden. Insgesamt tauchen in „Lady Lazarus“ vier verschiedene Varianten der Apostrophe auf. Sie werden im Ton steigend angeordnet, dem Geschehen mit emotionaler Intensität vershend. Sie lauten: „O my enemy. / Do I terrify?--“ (Z. 11/12). Hier haben wir es mit der Figur der *exclamatio* als Ausdruck eines Affekts zu tun, gefolgt von einer Frage, deren Antwort sich erübrigt. Betrachtet man beide Verszeilen als eine Sinneinheit, so kann man diese Apostrophierung als die Affektfigur der *abominatio* erfassen. In dem einleitenden Ausruf: „Gentlemen, ladies“ (Z. 30) erscheint die Apostrophe in der Form der *aversio*, d.h., der „überraschende[n] „Abwendung“ des Sprechers von seinem primären Publikum [...]“ (Plett 1989, 66). Denn in diesem Fall wendet sich Lady Lazarus von ihren ursprünglich Angeredeten, namentlich ihren Peinigern („O my enemy.“; hier stellvertretend für eine Gruppe) ab, um die zuschauende *peanut-crunching crowd* zu adressieren. In den Verszeilen: „So, so, Herr Doktor.

/ So, Herr Enemy.“ (Z. 65/66) fungiert die Apostrophe sowohl als Beschwörung (*obsecratio*, d.h. inständige Bitte) als auch als *abominatio*. Denn ihr ironischer Ton lässt ihren Abscheu durchschimmern. Und schließlich in: „Herr God, Herr Lucifer / Beware / Beware.“ (Z. 79/80/81; vergl. hierzu Coleridges „Kubla Khan“) wird die Figur der Apostrophe als eine Mischung von Ermahnung (*adhortatio*), Anklage (*accusatio*) und Tadel (*reprehensio*) verwendet. Die hier effektiv eingesetzt Anhäufung dieser rhetorischen Figur drückt den Erregungsgrad der Lazarus-Figur nicht nur verbal aus, sondern inszeniert ihn, dokumentiert die Zielstrebigkeit ihres Vorhabens, involviert emotional den Leser, kurzum flößt Angst und Schrecken ein.

Ferner spielen die Wiederholungsfiguren (*repetitio*) bei der rhetorischen Konstruktion des Textes eine herausragende Rolle. Anaphorisch wollen beispielsweise Strophen 16 und 17 das Können der Stripteasetänzerin eindringlich und restlos demonstrieren. Der Zauberakt, das Sterben und Wiederauferstehen, wird in den folgenden Versen in „I do it so it feels like hell. / I do it so it feels real. / I guess [...]“ (Z. 46/47/48) und „It’s easy enough to do it in a cell. / It’s easy enough to do and stay put. / It’s the theatrical [...]“ (Z. 49/50/51) durch Intensität, Vehemenz, Extension und nicht zuletzt Frequenz sprachlich meisterhaft realisiert. Ein anderes Beispiel für die Anapher genauso wie für die Stilfigur *pars pro toto* bietet u. a. das Terzett „A cake of soap. / A wedding ring, / A gold filling.“ (Z. 76/77/78) und nicht zuletzt, mittels der *Geminatio*, das vorletzte Terzett (Z. 80/81) „Beware / Beware.“. Die Funktion der *repetitio* stellt sich selbst durchgehend unter Beweis. Die Wiederholungsfiguren erfüllen überzeugend ihre Aufgabe, denn sie versehen die Aussagen des Mediums mit Intensität, indem sie sich integrativ auf den Text auswirken, indem sie das Vorhaben des Mediums fortschreitend und zielstrebig amplifizieren. Die akustische Dimension unterstreicht insofern das hier präsentierte Sinngefüge, indem sie, in der Form von Klangeinheiten/Klangsegmenten unterschiedlicher Provenienz (syntaktisch, phonetisch, semantisch), den Verstehensprozess mit gezielten Signalen erfolgreich füttert.

Pounds Versen aus seinem Gedicht „The Encounter“: „Her fingers were like the tissue/ Of a japanese paper napkin“ zeigen eine gewisse Ähnlichkeit mit Plaths Zeilen: „[...] my skin / Bright as a Nazi lampshade“ (Z. 5) sowie mit „peel off the napkin“ (zit. nach Wright 1960, 126). Dies hier wieder als willkürlich gewähltes Beispiel, in der Absicht, sowohl auf das Feld der Intertextualität aufmerksam zu machen, als auch auf die in der Struktur des Textes verankerten Anspielungen.

Die Verwendung des Perfekts „I have done it again“ am Anfang des Gedichts verrät die mnemotechnische Rekonstruktion vergangener Episoden, die dem Text als Grundlage dient. Eine markante narrative Struktur liegt hier somit unverkennbar vor. Ein Indiz, das einen temporalen Abstand zwischen dem Jetzt der Darbietung und dem Damals des Geschehens offenlegt. Erlebtes und erzähltes Ich agieren syntaktisch und semantisch ineinander verschränkt in einem meisterhaft akustisch konstruierten Gebilde in der Person einer Künstlerin.

Alliteration erweist sich bereits im Titel des Gedichts, und zwar: *Lady Lazarus*. Die Wiederholung des l-Lautes unterstreicht akustisch und nicht zuletzt durch die Betonung der jeweiligen Silbe jene Resolutheit im Handeln und Ausführen, die das Gedicht durchtränkt. Eine Geisteshaltung, die den Charakter des Mediums durchzieht und im Klangkörper des Textes wie ein Echo nachhallt. Klang als Verstärkung des Sinns. Klang, Handlung und Bedeutung schmelzen in der Lazarus-Figur sowohl kraft der phonetischen

Autoreferenzialität als auch anhand der Performanz des Mediums äußerst gekonnt zusammen. Deshalb verdient dieser Text in seiner klanglichen Komposition eine gesonderte Untersuchung. Auf die Verwendung von Assonanz und Binnenreim wird jedoch hier kurz hingewiesen, und zwar, weil sie den Text durchflutet und wie ein Motor vorantreibt: „And like the cat I have nine times to die“ (Z. 21); „I turn and burn. Do not think I underestimate your great concern“ (Z. 71/72).

Die Lazarus-Figur ist im Text gleichzeitig Erzählerin und Darstellerin. In seiner bühnenartigen Konstruktion gleicht das Gedicht einer *one-woman show*. Aus der Fülle von Reaktionen, rhetorischen Fragen oder Exklamationen der Darstellerin erwächst die Situation, die dem Leser vor Augen geführt wird, die ihn gefühlsmäßig involviert. Der Text formt sich eben nicht als Spiegelung einer Verkettung innerer Vorgänge im Bewusstsein der Lazarus-Figur, sondern als verbale Artikulation und deren schauspielerische Leistung, sowie, ein wichtiger Unterschied zwischen dem Reflektor- und diesem Darstellungsmodus, beim vollen Bewusstsein eines von Neugier erfüllten Publikums. Die künstlerische Darbietung scheint daher eher die jetzige Reaktion auf eine von der Figur in *hic et nunc* erlebte Wirklichkeit und weniger die Reflektion hierüber zu sein.

Die Mechanismen, die Plath hier zur Erzeugung von Persuasion, Einstimmung, Beklemmung und Furcht, oder zur Sympathie lenkung des Lesers verwendet, zielen darauf ab, die Figur der Lady Lazarus in ihrer unverkennbaren Individualität zu definieren. Sie ist eine mit der außergewöhnlichen und gleichzeitig furchterregenden Gabe der Wiederauferstehung dotierte Zauberin. Dazu bedarf sie, den Glauben verneinend, keinerlei göttlicher Hilfe. Sie kennt ihr Metier und beherrscht ihre Kunst, eine Fähigkeit, die sie, wie uns der Text schon eingangs unterrichtet, zum dritten Mal erfolgreich erprobt und prahlerisch zur Schau stellt. Der Stoff wird hier als eine szenisch-diegetische Darstellung geboten, und zwar im Modus des *showing*.

Die Wortfelder, aus denen sich die Protagonistin, um ihr Anliegen zu formulieren bedient, entlarven ihren emotional geladenen Gemütszustand. Semantisch lassen sie die Szene, die uns der Text bietet, lebendig vor Augen erscheinen. Farben: „The pure gold baby“ (Z. 69); „I rise with my red hair“ (Z. 83), Materialien: „[...] a featureless fine / Jew linen“ (Z. 8/9); „Peel off the napkin“ (Z. 10), Geräusche: „The peanut-crunching crowd“ (Z. 26), Bewegungen: „I turn and burn“ (Z. 71), Gerüche: „The sour breath“ (Z. 14) sowie Emotionen wie Verwunderung: „A miracle!“ (Z. 55) oder Entsetzen: „That melts to a shriek“ (Z. 70) begleiten den Leser unausweichlich bei der Lektüre dieses Gedichts. Eine sorgfältige Auswahl an Themen sorgt dafür, atmosphärisch eine Fülle von Sprachschattierungen sinnlich zu entfalten. Den beschleunigten Herzschlag beispielsweise geben folgende Verszeilen mit größter Intensität wieder: „It really goes. / And there is a charge, a very large charge / For a word or a touch / Or a bit of blood / Or a piece of my hair or my clothes.“ (Z. 60/61/62/63/64).

Der emotionale Abstand der Protagonistin zu ihrem Thema erweist sich als gering. Obwohl das teils erzählte, teils dargestellte Geschehen eine, wie oben erwähnt, Rekonstruktion aus dem Gedächtnis ist, gehört zur authentischen Darstellung des Themas eine mit sprachlichen Mitteln erwirkte genaue Differenzierung von starken Gefühlen. Rache, Hass, Unterdrückung werden nicht allein als Begriffe zur Konstitution einer Szenerie steigernd hinzugefügt, sondern mit Hilfe von visuellen, akustischen, taktilen oder

olfaktorischen Eindrücken psychologisch und/oder emotional performativisch dargeboten.

Die Informationen, aus denen die im Text dargebotene Situation besteht, werden aus der Sicht der Protagonistin selektiert, geordnet, angereichert, kommentiert, zurückgehalten usw. Bereits in der 1. Verszeile hält die Lazarus-Figur, indem sie das Akkusativobjekt durch den bestimmten Artikel Neutrum *it* „I have done it again“ ersetzt, wichtige Informationen zurück. Spannung wird aufgebaut. Was auch immer mit diesem Pronomen gemeint ist, wird zunächst einmal im technokratischen Jargon eingekreist: „I manage it—“ (Z. 3). Das noch Unoffenbarte wird als „A sort of walking miracle“ (Z. 4) in der Stilfigur der Hyperbel lebendig umschrieben. Bilder aus dem Naziholocaust verbinden sich mit der Stelle in Johannes 11:44: „Und der Verstorbene kam heraus, gebunden mit Gräbtüchern an Füßen und Händen und sein Angesicht verhüllt mit einem Schweiß Tuch. Jesus spricht zu ihnen: Löset die Binden und lasset ihn gehen!“. Die resolute Lady Lazarus befiehlt: „Peel off the napkin“ (Z. 10), spricht ihr Gegenüber direkt an: „O my enemy“ (Z. 11) und fügt herausfordernd die rhetorische Frage: „Do I terrify?—“ (Z. 12) hinzu. Indem sie agiert, beschreibt sie detailreich das Spektakel, zu dem sich die neugierigen Menschen versammelt haben. Die 10. Strophe entlarvt das als „enemy“ (Z. 11) in der 4. Strophe bezeichnete Gegenüber als „them“ (Z. 28), und insofern als eine Gruppe, welche sie wie ein Schausteller vermarktet. Strophe 23 legt nahe, dass die Lazarusfigur Privateigentum eines Impressario und daher Bereicherungsquelle seines Unternehmens ist: „I am your opus, / I am your valuable, / The pure gold baby / That melts to a shriek.“ (Z. 67/68/69/70). Lady Lazarus ist somit aus der Sicht des Mob Objekt der Belustigung, der Bewunderung; aus der Sicht des Kunstagenten Objekt einerseits der Bereicherung, andererseits der Fürsorge. Sowohl Mob als auch Unternehmer sind aus der Sicht der Lady Lazarus Zielscheibe der Vergeltung.

Der Text erklärt nicht, warum die Protagonistin sich verschmäht vorkommt. Ihre Darbietung, aus der Asche immer wieder aufzuerstehen, ein Prozess, den sie im Text bereits zum dritten Mal vollzogen hat, öffnet nicht ohne Spannung das Gedicht. Der unbestimmte, sächliche Artikel *it* stellt in der Verszeile „I have done it again“ (Z. 1) für den Leser eine Unbestimmtheitsstelle. Es ist die bewusste Auslassung einer wichtigen Information, die darauf abzielt, die Aufmerksamkeit des Lesers auf einen Punkt hin zu bündeln, seine Neugier zu erwecken, irritierende Spannung aufzubauen.

Der Phönixmythos stellt eine andere Unbestimmtheitsstelle im Gedicht dar. Es ist die an den Leser höflich adressierten Einladung, sich Inhalt und Sinn dieser mythologischen Überlieferung parallel zum Gedicht zu vergegenwärtigen. Der sich im Feuer verjüngende Vogel der altägyptischen Sage ist gleichzeitig Symbol der ewigen Erneuerung und auch christliches Sinnbild der Auferstehung (Taube/Heiliger Geist). Die historischen und sakralen Anspielungen fordern den Leser, sich aktiv an der Erschließung der Sinnkonstruktion des Textes zu beteiligen. Nicht zuletzt geben die brisanten Vergleiche mit den Opfern des Naziholocausts Anlass, sich aus ethischer Sicht mit dem Text als Instrument sozialer Kommunikation auseinanderzusetzen.

Das deiktische Geflecht des Gedichts konzentriert sich in erster Linie auf das Paradigma des 1. Personalpronomens Singular *I*. Das Ich der Lady Lazarus beherrscht mit seinem Flexionsgefolge den Text. Die im Gedicht angeredeten Figuren werden für den Leser verständlich, weil die Formulierung der Anrede sie charakterisiert. Die Tempusstruktur

erwächst aus dem Damals des Sterbens und dem Jetzt des Auferstehens. Die Anspielungen holen blasphemisch (Bibel) und/oder provokatorisch (Holocaust) Vergangenes in die Gegenwart. Das angeredete Du wird historisch eingekreist und als „Nazi“ (u. a. Z. 5) geohistorisch identifiziert, soziologisch näherbestimmt und in seinem unschicklichen Verlangen nach Sensationalismus als „The peanut-crunching crowd“ (Z. 26) desavouiert, und zu guter Letzt gesellschaftspolitisch identifiziert und in seinem Chauvinismus, in seiner Geld- und Machtgier „I am your opus, / I am your valuable, /The pure gold baby“ (Z. 67/68/69) entlarvt. Die sexuellen und sakralen Konnotationen in den Verszeilen „There is a charge (*slang* für Ejakulation) / For the eyeing of my scars ... (des gekreuzigten Christus) /[...] a very large charge“ (57/58/61) schmelzen in gotteslästerlichem Gestus ineinander. Die Anführungszeichen in Zeile „A miracle!“ (Z. 55), die einzige Stelle im Text, in der die Figur ihrem Gegenüber, in diesem Fall ihrem Publikum, selbst zu sprechen erlaubt, zeugen hier sogar akustisch in der Appellfigur der *exclamatio* für die tatsächliche Präsenz eines Anderen.

Der Frame¹⁶¹, der wie oben erwähnt dem Gedicht zugrunde liegt, nämlich der Akt der Vergeltung als eine ritualisierte und nach bestimmten Regeln und Konventionen konstituierte Handlung, exemplifiziert, wie die Protagonistin trachtet, Unterdrückung und Ungerechtigkeit mit gleichen Mitteln heimzuzahlen. Deshalb charakterisiert dieses Vorgehen nicht allein ihre Täter, sondern und in besonders prägnanter Weise sie selbst. Mit anderen Worten: das Opfer wird zum Täter.

Resümierend kann hier gesagt werden, dass sich das perspektiverzeugende Medium in „Lady Lazarus“ auffällig durch das Merkmal des Darstellerischen auszeichnet. Ein Merkmal, das somit den Text in die Nähe des Bühnenartigen rückt und daher als histrionenhaft kennzeichnet. Es ist ein Gedicht, das sich ohne viel Mühe in ein Theaterstück (*one-woman show*) umsetzen ließe. Demgemäß wird dieses Medium hier als Histrione erfasst. Ein Merkmal, das wiederum die enge Verwandtschaft von Lyrik und Drama sichtbar macht und in der Literaturtheorie in Termini wie Rollenich, Rollenfigur, Rollengedicht, Mise en Scène usw. sich deutlich zeigt. Ein Transponierungsversuch (Stanzel) dieses Gedichts wird am Ende des Abschnitts geboten.

„Lady Lazarus“ und „The Moon and the Yew Tree“ im Vergleich

Verglichen wir das perspektiverzeugende Medium in „The Moon and the Yew Tree“ mit der Lady-Lazarus-Figur, treten die Unterschiede im Hinblick auf die Gestaltung von Mittelbarkeit beider Gedichte deutlich hervor. Denn allein die Art und Weise, in der der Bewusstseinsinhalt des jeweiligen perspektiverzeugenden Mediums wiedergegeben wird, macht klar, dass es sich hier um zwei verschiedene Konstruktionsweisen handelt.

Während das Medium in „The Moon and the Yew Tree“ durch Resignation und Ungewissheit, nämlich durch die Suche nach einem ihm adäquaten Ausweg aus seiner Hoffnungslosigkeit charakterisiert wird, weiß die Lazarus-Figur mit „brennender“ Gewissheit, an wem sie sich zu rächen hat angesichts dessen, was ihr angetan wurde. Konkreter: ohne Zögern benennt sie die vielfältigen Erscheinungsformen männlicher

¹⁶¹ Frame: „Der Ausdruck hat einen ähnl. Stellenwert wie Schema, Muster (sprachliches Handlungsmuster) und Skripts“. Aus: *Lexikon Sprache*. Rahmen. Metzler Lexikon Sprache, S. 7808 (vgl. MLSpr, S. 564) (c) J.B. Metzler Verlag.

Autorität: *Herr enemy, doctor, professor, God, Lucifer*. Sie bezeichnet sich selbst als *Opus* eines männlichen Impressario, um abschließend anzukündigen, wie sie ihre Vergeltung bewerkstelligen wird. Das der Stimmung des Gedichts angemessene Vortragen lässt uns den jeweiligen Ton der Aussage beider Texte markant hören: einerseits Resignation, andererseits Vergeltung. Die phonologische Ebene trägt zur Profilbildung des jeweiligen Mediums bei. Die Konstruktion des perspektiverzeugenden Mediums orientiert sich zielgerichtet an jenem Effekt, der im jeweiligen Text intendiert ist. Je nach Absicht und Plan fokussiert die Gestaltung von Mittelbarkeit jene Elemente und Techniken, die das Erreichen des angestrebten Ziels fördern.

„Lady Lazarus“ beinhaltet 5 Themenkomplexe:

I. Christentum/Bibel

- 1) die Lazaruslegende
 - a) Eindringen in eine Männerdomäne / Männertopos)
 - b) Geschlechtliche Umwandlung: moralisch verwerflich

- 2) Wunder, Reliquien: „a bit of my blood“, “ ‘A miracle!’ “: blasphemisch

II. Geschichte: der Zweite Welt Krieg

- 1) das Dritte Reich: provokatorisch
- 2) Konzentrationslager
 - a) Verwertung der Toten
- 3) Hiroshima: die Atombombe

III. Rummel / Zirkus

- 1)Peep-Show-Szene: Stripteasetänzerin: sarkastisch

IV. Mythologie: die altägyptische Sage des Phönix

V. Natur anhand von Meer, Muschel, Würmern, Perlen: lyrisch

Das Gedicht ist in Terza Rima (einer der Lieblingsstrophenformen der Autorin, die an Dantes *La Divina Commedia* erinnert) mit einem komplexen doch nicht regelmäßigen Reimschema, das sich zur Verstärkung des Sinns oft u. a. des Binnenreims („The grave cave ate [...]“ Z. 17) bedient, geschrieben. Die Darstellerin ist nicht auf der Suche nach Identität, ganz im Gegenteil, sie weiß genau, was sie will: Vergeltung. Das Gedicht „Lady Lazarus“ wird durch Energie realisiert, d. h. durch die sich voller Dynamik in Bewegung setzende Darbietung seiner aufführenden Figuren, nämlich Lady Lazarus in der Hauptrolle und ihres gebannten Publikums als Statisten.

Die Kongruenz von Stil und Stoff, ein Aspekt, mit dem sich die rhetorische Textanalyse auseinandersetzt, impliziert eine „prästabilisierte Harmonie, die es in der Sprache zu spiegeln gelte“ (Plett 1989, 24). Das perspektiverzeugende Medium sowohl in „The Moon and the Yew Tree“, als auch in „Lady Lazarus“ bedient sich, um Nähe und Vertraulichkeit beim Leser zu erwecken, u. a. der Umgangssprache (*colloquial language*). Ein Merkmal, wodurch sich „The Moon and The Yew Tree“ von der traditionellen Form der Elegie mit ihrem gehobenen Duktus klar unterscheidet. Hinter diesem angeblich saloppen Gebrauch von Sprache schimmert der Versuch durch, die Gattung Lyrik weg vom damaligen (klassischen)

Verständnis des *New Criticism* und hin zur aktuellen Gesellschaftssituation zu lenken. Der so eingesetzte Sprachduktus spiegelt eine der Facetten der damaligen Gesellschaft wider. Denn rhetorisch betrachtet spiegelt er die andere Seite der oben erwähnten „prästabilisierten Harmonie“ (ebd. Plett), und zwar *ex negativo*, indem er die damals unterschwellig herrschende sozial-politische *Disharmonie* aufzeigt.

Die Anwendung des Parlandotons im Gedicht erhöht den Grad der Authentizität seiner Aussage und festigt somit in Rücksicht auf den Akt der Kommunikation das vertrauensbildende Fundament für Glaubwürdigkeit. Die Diktion des perspektiverzeugenden Mediums in „The Moon and the Yew Tree“ und „Lady Lazarus“ ähnelt streckenweise dem Umgangston des Alltags. Hierdurch kann der Duktus des Gedichts das affektive Reaktionsvermögen des Lesers problemlos lenken. In „The Moon and the Yew Tree“ sagt die *Off-Stimme* über den Mond, er sei „white as a knuckle and *terribly upset*“ sowie „bald und *wild*“, oder „At the end they (the bells) soberly *bong out* their names“. Äußerungen, die eher an die Umgangssprache des Alltags als an die formelle Sprache der Lyrik erinnern. In „Lady Lazarus“ bezeichnet das Medium sein Publikum als die „peanut-crunching crowd“; eine Formulierung, die dem Leser - in der Stilcategory der Ironie - den Mangel an kritischem Geist des Mobs (einschließlich des Literaturkonsumenten) schautellerisch vor Augen führt. Insofern drückt sich hier in der Form der Vorurteilsbekämpfung Gesellschaftskritik aus. Ein Ziel, das „Lady Lazarus“ in der Denunzierung von Antisemitismus, Rassismus, Diskriminierung und „The Moon and the Yew Tree“ im Hinblick auf die Unterdrückung von Frauen in der patriarchalischen Gesellschaft („she [the moon] is not sweet like Mary“) zugrunde liegt.

Das Tempus in beiden Gedichten untermauert die Auswahl des jeweiligen Darbietungsmodus. „The Moon and the Yew Tree“ (Reflektormodus) beginnt im Präsens: „This is the light ...“ usw., während „Lady Lazarus“ im Perfekt anfängt: „I have done it again“ (dramatisch-mimetisch und diegetisch-narrativ = Mischform). Während Erlebnis und Versprachlichung im ersteren gleichzeitig stattzufinden scheinen, werden sie im zweiten deutlich voneinander abgesetzt. Das Präsens erweckt beim Leser den Eindruck, das Dargestellte finde im Jetzt vor seinen Augen statt. Das Perfekt stellt mitunter etwas dar, was in der Vergangenheit liegt. Die Vertextung des Stoffes flankiert die szenisch dargebotenen Passagen im Akt der Erzählung. So tritt die narrative Struktur deutlich in den Vordergrund. Während man als Leser von „The Moon and the Yew Tree“ sich zuweilen als Akteur der Darstellung, seltener aber immerhin als Zeuge des Geschehens fühlt, ist in „Lady Lazarus“ die Trennung zwischen handelnder Figur und Leser unmissverständlich, selbst wenn man sich mit dem Publikum im Text identifizieren würde. Es ist die Stripteasetänzerin, diejenige, die dem Leser in einer zuweilen agierenden, zuweilen narrativen Art und Weise den Stoff provozierend darbietet. Also beim ersteren stellt sich die Illusion ein, es gäbe keinen „Vermittler“, beim zweiten ist die wiederauferstandene Lady Lazarus eindeutig die Vermittlerin. Insofern spielt hier das Tempus hinsichtlich der Konstruktion der jeweiligen Modalität der Darbietung eine wesentliche Rolle.

„The Moon and the Yew Tree“ wird vorwiegend (doch nicht nur!) aus Innensicht¹⁶² dargestellt. Als Leser genießt man nämlich das Privileg „unmittelbar“ Einblick in die

¹⁶² Innensicht (in Stanzelschen Terminologie) besagt, dass die Wahrnehmungen und Bewusstseinsvorgänge der Figur sich vornehmlich auf deren Subjektivität beziehen, so dass bei der Darstellung von wahrgenommener Wirklichkeit Innensicht herrscht. „Innensicht ist [...] das Ergebnis einer Konsequenzen Einengung von Innenperspektive auf die

Innenwelt, ja in die momentane Gemütsverfassung, dieses perspektiverzeugenden Mediums zu gewinnen. Man wird in den gerade im Text stattfindenden Entstehungsprozess von Ansichten, Gedanken und Gefühlen subtil involviert. Ein vorsprachlicher Prozess, der sich blitzschnell in Sprache umwandelt. Das heißt, als Leser haben wir das Sonderrecht, (hier vermeintlich ohne Vermittler), die Bewusstseinsvorgänge des Text-Ichs aus nächster Nähe zu verfolgen. Eine Technik, die durch die hier angestrebte Identifikation Leser/Medium darauf abzielt, die Illusion der Unmittelbarkeit authentisch zu inszenieren. Da ein solches Medium absichtlich ohne Namen, Berufsangabe, oder andere näher bezeichnende Personenattribute gehalten wird, stellt es eine „neutrale“ Ichhülle dar, in die jedermann problemlos schlüpfen kann. Ein gewolltes Konstruktionsmanöver. Daher geht es hier nicht darum, Sympathien oder Antipathien mittels einer Figurcharakterisierung zu erwecken, sondern um sofortige Leser/Text-Ichhülle Identifikation. Das heißt: da der Leser geschickt in den Denk- und Fühlprozess des Mediums hineingezogen wird, bleibt ihm keine andere Wahl, als die im Text auf diese Art und Weise dargestellte Wirklichkeit als die „seinige“ - zumindest stellenweise - wahrzunehmen. Mittels dieser Strategie, die danach trachtet, die Spuren eines figural voll charakterisierten Mediums im Text zu verwischen, beabsichtigt die Autorin, es zu entpersonalisieren. In der breiten Palette der Erscheinungsformen von Mittelbarkeit exemplifiziert eine solche Modalität der Darbietung, die Fertigkeit, ein perspektiverzeugendes Medium im Text so zu gestalten, das es eine ganz bestimmte Nachwirkung erzielt. Ein perspektiverzeugendes Medium in einem Text, das sich rein „objektiv“ äußert, gilt dann in unserem System als die niedrigste Stufe der Gestaltung von Mittelbarkeit. Hierbei wird der höchstmögliche Grad an „Neutralität“ angestrebt.

Haben wir es hier mit einem inneren Monolog zu tun? Der Einschub über die Auferstehung Christi („Twice on Sunday, the bells startle the sky---“, Z. 12) lässt aufgrund seiner Platzierung im Text erkennen, dass die detailreich beschriebene Verzweiflung, welche vermeintlich die Grundlage der menschlichen Existenz im Gedicht bildet, nichts anderes ist als das Ergebnis eines einzelnen Schicksals. Hier wird nicht die neurologische oder anatomische Konstitution des Gehirns beschrieben, sondern pessimistisch der Mensch in seiner existentiellen Not erfasst. Das sich wöchentlich wiederholende und aus dem Gedächtnis rekonstruierte christliche Ritual wird im Textfluss strategisch postiert, um bei der Einladung zur heiligen Messe den Beistand Gottes als leere Versprechung zu desavouieren.

Der Titel des Gedichts lenkt unsere Aufmerksamkeit auf Mond und Eibe, genauer auf den Symbolcharakter hin, den beide im Laufe des Textes per prädikative Amplifikation erfahren. Der Titel „Lady Lazarus“ im Gegensatz beschränkt sich scheinbar fast überwiegend auf die angesprochene weibliche Figur. Geschickt werden jedoch bereits im Titel (bei wiederholter Lektüre desselben) eine Vielzahl von Bereichen angesprochen, darunter der Transsexualismus (*gender studies*), die sog. ewigen Werte, die blasphemische Parodie der Auferstehung, die kanonisierte Rolle der Geschlechter, die selbst erwählte vs. die uns aufgrund von erstarrten obsolet gewordenen gesellschaftlichen Normen aufgezwungene Identität, das Verhältnis von Körper und Geschlecht, um all dies neu auszuloten. Themen, die sowohl in der Kultur- und Geistesgeschichte als auch in der

Subjektivität einer Erzähler- oder Reflektorfigur.“ S. 149 Auch der Terminus Innenwelt steht in unmittelbarem Zusammenhang mit Innensicht, dazu vgl. Stanzel, S. 169. Siehe auch Uspensky 1973 in: Katie Wales, *A Dictionary of Stylistics* (London and New York: Longman, 1989), S. 349-350.

Literatur ihre Vorlagen haben. Man denke beispielsweise an Aristophanes „Die Frösche“, Bernard Shaws *Saint Joan*, an das Phänomen der Urninge und der kessen Väter der 20er Jahre (lesbische Frauen in Frack), Transvestitenshows, oder an Bewegungen wie „Monte Verità“ und die FlowerPower-Hippie-Ära. Hier tritt eine Frau in Erscheinung, die sinnlich und lebhaft auf einer Bühne agiert. Die Lazaruslegende (in Anlehnung an die Legende der Lore Lay in zahlreichen Gedichten/Balladen) wird zweckentfremdet, säkularisiert und aus der Männerdomäne herausgenommen, um die Position der Frau in der Gesellschaft, insbesondere um den Geschlechterkonflikt in den Vordergrund zu stellen. Die Darstellerin ist, anders als in „The Moon and the Yew Tree“, nicht mehr auf der Suche nach der eigenen Identität. Sie ist sich ihrer selbst sicher, handelt beharrlich. Hier, das heißt, auf der Ebene der Tiefenstruktur, wird Sprache, das Monopol des Patriarchats schlechthin, regelrecht dekonstruiert. Hier werden Mythen paradoxerweise auf schockierende und einleuchtende Weise zugleich präsentiert.

Die Aneignung traditionell männerspezifischer Domänen durch die Frau ist ein Merkmal der Plathschen Dichtung. Die historischen, biblischen und mythologischen Anspielungen werden in „Lady Lazarus“ aufs Äußerste komprimiert und zur Anklage bürgerlich konservativer Einsichten erfolgreich eingesetzt. Obwohl Plath diesen politisch gefärbten Strom in ihre Lyrik meistens unterschwellig einfließen lässt, ist die Resonanz turbulent. Dies wird anhand der Ablehnung ihres Werkes seitens konservativ ausgerichteter Rezensionen oft aus männlicher Hand offensichtlich.

Plath amplifiziert eine möglicherweise von ihr selbstgemachte Erfahrung durch das Heranziehen von Geschichte (Holocaust), Religion (John 11:44), Mythologie (Phönix), und *low culture* am Beispiel des Phänomens der Massenunterhaltung. Das Ganze findet nicht vor einer biblischen Kulisse, sondern zeitgemäß in einer Art Peepshow bzw. Zirkusstätte statt, deren Publikum höhnisch als „peanut-crunching crowd“ bezeichnet wird. Die Konstruktion dieses Bildes erinnert an Warhols Integration von Alltagsmomenten in die Malerei (*Pop Art*), eine Technik, die auch Anne Sexton in ihrem Gedicht „Said the Poet to the Analyst“ verwendet, indem sie eine „money machine“ (Spielautomaten) in den Text einfließen lässt. Eine ausführliche Analyse dieses Gedichts folgt später.

Der autobiographische Gehalt, den die meisten Kritiker Plaths in der Frühphase der Rezeption ihres Werkes bis zum Exzess zum Fokus ihres Interesses machten, kann mittels der hier entwickelten Terminologie revidiert und in seiner Eigenschaft als Transfer von der empirischen Ebene (vorliterarisches Material) auf die Ebene der Kunst in seiner Komplexität, ohne Rückgriff auf die Biographie der Autorin, beleuchtet werden. Mithin bewegt man ihr Werk weg von der persönlichen Beichte und hin in den Bereich des Sozialkritischen sowie des Literarästhetischen. Oder anders ausgedrückt: Somit sollte die von den *Confessionals* so erfolgreich bewirkte Verliterarisierung des Beichrituals als eine der vielen Konventionen in der Lyrik klar geworden sein. Indem Plath eine individuelle Klage aufgrund eines möglicherweise persönlichen Schicksals mit aktuellen sowie historischen und/oder mythischen Elementen amplifiziert, verleiht sie dem Schicksal von Millionen von Frauen Ausdruck. In diesem breiten Spektrum lässt sich dieser Text betrachten. Eins wird klar: Je mehr Informationen der Leser hat, d.h. sowohl hinsichtlich der Konstruktionsart des Textes als auch im Sinne von (individuellem) Allgemeinwissen, desto höher die Zahl seiner Auslegungsmöglichkeiten. Hierin zeichnet sich die im Gedicht geschickt verankerte Vieldeutigkeit ab.

„Lady Lazarus“ weist eine andere Modalität der Darbietung auf, weil das Gedicht im Gegensatz zu „The Moon and the Yew Tree“ eine Figur als Protagonistin benutzt, die mit vielen Attributen (Personalien) charakterisiert ist. Diese hier aufgezeigten Beispiele sollen dazu dienen, die progredierende An- bzw. Abwesenheit des perspektiverzeugenden Mediums im Spektrum der Mittelbarkeit in der Lyrik zu illustrieren.

Vergleicht man die Konstruktionsweisen von Perspektive in beiden Gedichte miteinander, so trägt die Darstellung des jeweiligen Stoffes zur Verstärkung obiger Erkenntnis bei, denn es handelt sich hier um zwei verschiedene Darbietungsmodi. Der Erlebnisfluss in „The Moon and the Yew Tree“ wird als wäre der Leser zuweilen Zeuge inniger Gedanken, zuweilen Akteur des Geschehens dargeboten. Seine Aufmerksamkeit wird scheinbar unmittelbar auf den Denk- und Fühlvorgang des Mediums gelenkt. Der erste Satz „This is the light of the mind, cold and planetary“ (Z. 1) stellt die Beschaffenheit des Verstandes so dar, dass man *ipso facto* - also als Akteur! - die Kälte und das Planetenhafte des Verstandes verinnerlicht. Der Leser wird mit dem ihn eingangs unbekanntem Innenwelt des Mediums mittels der als Spiegel fungierenden Außenwelt in der Gestalt des kalten Lichts des Universums hineinversetzt. Nicht zufälligerweise wird diese Sentenz mit Hilfe der hierfür grammatikalisch üblichen Mittel gebildet. Diese Konstruktionsweise zielt unmissverständlich auf Empathie, Perspektivenübernahme, Identifikation ab.

Der Lazarustext hingegen inszeniert eine Figur, die die im Gedicht dargebotene Wirklichkeit allein durch ihre Brille betrachtet. Hier wird nicht, was die Komposition des Textes anbelangt, der Versuch unternommen, den Leser als Protagonist des Hergangs zu etablieren. Im Gegenteil - gelegentlich kann die so aufbereitete Lazarusfigur sogar abstoßend auf den Leser wirken. Denn sie schildert roh eine Realität, die allein ihrer persönlichen Erfahrung entspricht, und welche der Leser auf keinen Fall als die seinige empfinden kann.

Transponierungsversuch (Stanzel)

Würden wir das perspektiverzeugende Medium in „The Moon and the Yew Tree“ durch die Stripteasetänzerin in „Lady Lazarus“ ersetzen, ergäbe dieser Versuch ein neues Gedicht. Was an dieser Behauptung wahr ist, wird demnächst anhand von Beispielen nach dem Prinzip der Substitution demonstriert. Die Stille bildet die Schnittstelle, in der die im Gedicht beschriebene nächtliche Atmosphäre und der hierin enthaltene meditierende Duktus ineinander fließen. Jenseits des tautologischen Anscheins dieses Gedankens lässt die Zerlegung der Zusammensetzung dieser *Off-Stimme* bezüglich der Übereinstimmung zwischen der mit den Mitteln der Sprache poetisch erwirkten Atmosphäre des Textes und der durch das Medium im Text eingenommene resignative Haltung verständlich werden. Das Gedicht wird von einem introspektiven Ich vorgetragen, genauer: der Prozess der Selbstsuche und Selbstfindung ist die Widerspiegelung im Bewusstsein der von ihm wahrgenommenen Außen- und Innenwelt mittels einer Reflexionskette, wobei in jedem einzelnen Reflex ein immer wieder neues Naturbild erscheint. Diese Reihe von Bildern strahlt nicht nur, doch in erster Linie, ein stumpfes, marodes, gespenstiges Licht aus. Die zurecht auf der Ebene der Tiefenstruktur vorgesehene Opazität des Textes bedingt auf der Ebene der Oberflächenstruktur die tiefe Hoffnungslosigkeit seines Mediums.

„Lady Lazarus“ hingegen wird durch eine Figur vorgetragen, die vor einem Publikum lebhaft agiert. Das perspektiverzeugende Medium in diesem Text ist ein Aufführendes, ein

Schaustellendes mit realer Körperlichkeit. Der resignative und meditierende Gesamteindruck des ersten Gedichts wird bei „Lady Lazarus“ durch Dramatisches im Sinne von Bühnenartigem ersetzt. Ton und Handlung der aufführenden Figur ist selbstbewusst, triumphierend: „I’ve done it again“ (Z. 1), mathematisch berechnend: „One year in every ten“ (Z. 2). Die Figur wendet sich ihrem Publikum einladend zu: „Gentlemen, Ladies“ (Z. 30), zeigt sich im ermahnen ironischen Ton erkenntlich: „Do not think I underestimate your great concern“ (Z. 72), warnend: „Beware / beware“ (Z. 80/81), in der Absicht zu vernichten, bedrohlich: „Out of the ash/I rise with my red hair/ and I eat men like air.“ (Z. 82/83). Sie ist von Anfang bis Ende des Textes der Sprache mächtig, zur Aktion bereit, in Kontrolle des Geschehens: „Dying / Is an art like everything else. / I do it exceptionally well.“ (*ars moriendi*, Z. 43/44). „Lady Lazarus“ vermittelt als Ganzes ein Gefühl von Macht, während die *Off-Stimme* in „The Moon and the Yew Tree“ sich in der Geschlossenheit ihrer nebligen Seelenlandschaft auf der Suche nach dem eigenen Ich verirrt. Das Prinzip der Wiedergabe des inneren Mikrokosmos mit Hilfe des umgebenden Makrokosmos ruft die romantische Konvention ins Gedächtnis, Natur sei ein Spiegelbild innerer Befindlichkeiten. Doch hier gibt es einen entscheidenden Unterschied: das Ich kann der Natur ihr Geheimnis nicht entreißen. Coleridge schrieb in *Notebooks*:

In looking at objects of Nature while I am thinking, as at yonder moon glimmering thro’ the dew window-pane, I seem rather to be seeking, as it were *asking*, a symbolical language for something within me that already and forever exists, than observing anything new. (Zit. nach Marsack 1992, 53)

Die Lady-Lazarus-Figur beschreibt nicht einen inneren Zustand anhand der Natur, sondern rebelliert im sinnlichen Akt des Striptease gegen die von ihr als erstickend empfundene männliche Vorherrschaft am Beispiel des Naziholocausts. In der Figur der Allegorie bildet der Text die kulturell bedingte herrschende Auffassung von Männlichkeit: „So, so, Herr Doktor. So, Herr Enemy“ (Z. 65/66) parodistisch nach. In der komplexen Mischung von Opfer und Täter, als „Stripteasetänzerin“ vor einem vom Voyeurismus getriebenen Publikum hypostasiert sie nicht ohne Sarkasmus den Lazarus aus der *Heiligen Schrift*. Die biblische Vorlage wird durch die Geschlechtsumwandlung nicht nur verunglimpft, sondern outriert. Indem die neugeschaffene Lazarus-Figur eigenhändig von den Toten aufersteht, verzichtet sie spöttisch auf die Allmacht Gottes. Ein blasphemisches Wagnis, das nicht nur die Lazarus-Parabel, sondern auch das sakrale und säkulare Patriarchat desavouiert. Die durch weibliche Hand adoptierte, umgeschriebene und ergänzte Lazaruslegende wird zum Advokat des neuen weiblichen Geschlechts. Die haltstiftende biblische Anspielung¹⁶³, die das Gedicht wie ein roter Faden durchzieht, hat, im Vergleich zu der peripheren Anspielung an Maria Magdalena¹⁶⁴ in „The Moon and the Yew Tree“, welche sich als quasi nur ornamentales Beiwerk erweist, eine eminent strukturbildende Funktion.

¹⁶³ [Joh 11,43] Und als er solches gesagt, rief er mit lauter Stimme: Lazarus, komm heraus! [Joh 11,44] Und der Verstorbene kam heraus, an Händen und Füßen mit Grabtüchern umwickelt und sein Angesicht mit einem Schweiß Tuch umhüllt. Jesus spricht zu ihnen: Bindet ihn los und laßt ihn gehen! Vergleiche auch Lk 16:19 die Geschichte eines Bettlers, dem ein reicher Mann Hilfe verwehrt. Als beide starben, kommt Lazarus und nicht der reiche Mann ins Paradies.

¹⁶⁴ Maria Magdalena [Joh 12,3] Da nahm Maria ein Pfund echter, köstlicher Nardensalbe, salbte Jesus die Füße und trocknete ihm die Füße mit ihren Haaren; das Haus aber wurde erfüllt vom Geruch der Salbe. [Lk 7,37] Und siehe, eine Frau war in der Stadt, eine Sünderin; und als sie vernahm, daß er in dem Hause des Pharisäers zu Tische wäre, brachte sie eine alabasterne Flasche voll Salbe; [Lk 7,38] und trat hinten zu seinen Füßen, weinte und fing an, seine Füße mit Tränen zu benetzen, und trocknete sie mit den Haaren ihres Hauptes, küßte seine Füße und salbte sie mit der Salbe.

Sieht man die Gedichte in *Sylvia Plath Collected Poems* nach Themen (Topoi), so kann man „Lady Lazarus“ zu einer Reihe von Texten gesellen, die in die Männerdomäne eindringen und sich deren Rollen bedienen - bemächtigen. Aufgrund der Aufbereitung seiner Thematik innerhalb dieser Gruppe¹⁶⁵ nimmt „Lady Lazarus“ eine Sonderstellung ein. Denn der Text versinnbildlicht den Übergang von einer Form in die andere. Diese Transformation beschränkt sich aber nicht nur auf den Geschlechtswechsel, sondern führt im Detail die Besitznahme jener Verhaltensrechte, die die abendländische Gesellschaft als Prerogativ Männern seit eh und je vorbehält. Die klassisch abendländische Rollenverteilung gewinnt vor dem Lady-Lazarus-Hintergrund durch die Säkularisierung der Lazaruslegende und die Einverleibung dieses traditionsgemäß exklusiv den Männern vorbehaltenen Topos eine störende Dimension.

In Plaths Dichtung wird das perspektiverzeugende Medium einem Entwicklungsprozess hinsichtlich der Persönlichkeit unterworfen, in der Absicht, so stark wie seine Mondmuse, seine Wahlmutter, zu werden. Ein Vorgang, der als ein Reifeprozess bezeichnet werden kann und der nicht untypisch für Texte ist, die sich der Introspektion als Mittel zur Identitätsfindung bedienen. Denn die Eigenschaften, die u. a. in „The Moon and the Yew Tree“ dem Mond zugeschrieben wurden, und welche es sich hier so vehement einzuverleiben sucht, werden von der Lady-Lazarus-Figur lebensweltlich personifiziert. Die Bilder in „Lady Lazarus“ bieten Schreckliches nicht mehr als mentalen Prozess, wie dies der Fall in „The Moon and the Yew Tree“ war, sondern verkünden selbstbewusst, das herkömmliche Konstrukt von Männlichkeit in der respektiven Verkörperung des „Herrn Doktors, Herrn Enemy, Herrn God und Herrn Lucifers“ (Z. 65/66/79) auf fulminante Weise zu zerstören: „Out of the ash I rise with my red hair/And I eat men like air.“ (Z. 82/83/84). Eine Metapher, die, wie ein aufgehender roter Pilz am Horizont, an den Abwurf der Atombombe über Hiroshima erinnert. Anhand der Lazaruslegende, des Phönixmythos sowie der historischen Anspielungen an das Dritte Reich wird die komplexe Verschränkung der Opfer-Täter-Thematik auf komprimierteste Form lebendig ausgeführt. Die Lady Lazarus wird nicht nur innerlich, wie das perspektiverzeugende Medium in „The Moon in the Yew Tree“, sondern auch äußerlich charakterisiert. Ihre Attribute sind: das Alter (30jährig), Geschlecht (weiblich), ihr Aussehen (rothaarig), ihr Beruf (Stripperin), ihr Ziel (Rache), ihre Motivation (das Entlarven von herrschenden unparitätischen Chancen zwischen den Geschlechtern). Zu den Vorlagen/Intertextualität zählen: der Zweite Weltkrieg, genau das Dritte Reich, der Phönixmythos, und die *Heilige Schrift*.

Die Lazaruslegende ist zusammenfassend struktureller Bestandteil der „Lady Lazarus“, die Einverleibung seitens der Frau exklusiver Männerdomänen, die implizite Attacke auf die institutionalisierte Kirche, der explizite Angriff auf das Patriarchat, die Reaktion auf den Zweiten Weltkrieg, der religiöse Synkretismus in der Vermengung vorchristlichen und christlichen Glaubens anhand des Phönixmythos und nicht zuletzt die Auferstehung Lazarus durch Christus, all dies ist Bestandteil des Profils dieses Mediums. Die Charakteristika, welche die Figur der Lady Lazarus mitbestimmen, unterscheiden sich in vielerlei Hinsicht von denjenigen, aus denen sich das Medium in „The Moon and the Yew Tree“ speist, und zwar nicht nur semantisch.

¹⁶⁵ Unter den Gedichten, die direkt oder indirekt in Männerdomäne eindringen, befinden sich u.a.: „Suicide Off Egg Rock“ (SPCP 1982, 115), „The Hanging Man“ (ebd. 141-42), „Insomiac“ (ebd. 163), „Leaving Early“ (ebd. 145-46), „Paralytic“ (ebd. 266-67), „Gigolo“ (ebd. 267-68).

Im folgenden werden in verkürzter Form „Daddy“¹⁶⁶, „Ariel“ und „Edge“ angesprochen, um den bereits vorhanden Grundstock an Erscheinungsformen des perspektiverzeugenden Mediums zu erweitern.

DADDY

1. You do not do, you do not do
2. Any more black shoe
3. In which I have lived like a foot
4. For thirty years, poor and white,
5. Barley daring to breathe or Achoo.

6. Daddy, I have had to kill you.
7. You died before I had time---
8. Marble-heavy, a bag full of God,
9. Ghastly statue with one gray toe
10. Big as a Frisco seal

11. And a head in the freakish Atlantic
12. Where it pours bean green over blue
13. In the water off beautiful Nauset.
14. I used to recover you.
15. Ach, du.

16. In the German tongue, in the Polish town
17. Scraped flat by the roller
18. Of wars, wars, wars.
19. But the name of the town is common.
20. My Polack friend

21. Says there are a dozen or two.
22. So I never could tell where you
23. Put your foot, your root,
24. I never could talk to you.
25. The tongue stuck in my jaw.

26. It stuck in a barb wire snare.
27. Ich, ich, ich, ich,
28. I could hardly speak.
29. I thought every German was you.
30. And the language obscene

31. An engine, an engine
32. Chuffing me off like a Jew.
33. A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen.
34. I began to talk like a Jew.
35. I think I may well be a Jew.

36. The snows of the Tyrol, the clear beer of Vienna
37. Are not very pure or true.
38. With my gypsy ancestress and my weird luck
39. And my Taroc pack and my Taroc pack

¹⁶⁶ Sextons Gedicht „My Friend, my Friend“ (veröffentlicht 1959 in the Antioch Review, siehe Seite) weist Affinitäten mit Plaths Gedicht „Daddy“ auf. Musikalität und Reim erinnern an den rituellen Ton bzw. Babysprache von: „You do not do, you do not do“. „My Friend, my friend“ ist in (5) Quartetten eingeteilt; das Reimschema a b a, mit Ausnahme der letzten Strophe, die eine extra Zeile enthält. Der Refrain dient als rekursives Klangmittel, um den Aussagesinn des Textes bindend zu stärken. Der Titel ist sowohl semantisch als auch phonetisch in der Gestalt der *Geminatio*, d.h. als Wiederholung des Gleichen konstruiert.

40. I may be a bit of a Jew.
41. I have always been scared of you,
42. With your Luftwaffe, your gobbledygoo.
43. And your neat mustache
44. And your Aryan eye, bright blue.
45. Panzer-man, panzer-man, O You—
46. Not God but a swastika
47. So black no sky could squeak through.
48. Every woman adores a Fascist,
49. The boot in the face, the brute
50. Brute heart of a brute like you.
51. You stand at the blackboard, daddy,
52. In the picture I have of you,
53. A cleft in your chin instead of your foot
54. But no less a devil for that, no not
55. Any less the black man who
56. bit my pretty red heart in two.
57. I was ten when they buried you.
58. At twenty I tried to die
59. And get back, back to you.
60. I thought even the bones would do.
61. But they pulled me out of the sack,
62. And they stuck me together with glue.
63. And then I knew what to do.
64. I made a model of you,
65. A man in black with a Meinkampf look
66. And a love of the rack and the screw.
67. And I said I do, I do.
68. So daddy, I'm finally through.
69. The black telephone's off at the root,
70. The voices just can't worm through.
71. If I've killed one man, I've killed two—
72. The vampire who said he was you
73. And drank my blood for a year,
74. Seven years if you want to know.
75. Daddy, you can lie back now.
76. There's a stake in your fat black heart
77. And the villagers never liked you.
78. They are dancing and stamping on you.
79. They always knew it was you.
80. Daddy, daddy, you bastard, I'm through.

12 October 1962

“Daddy” (*SPCP* 1982, 222-24) ist im wahrsten Sinne des Wortes ein komplexes Gedicht. Mehr noch: es ist ein verstörend schwieriges. Einige Literaturkritiker lokalisieren die Daddy-Thematik im Unterbewusstsein, so beispielsweise Malkoff: „The story has been derived from what is ordinarily the unconscious.“ (Malkoff 1977, 128). Doch nicht nur, denn an gleicher Stelle ergänzt er: “The mode of perceiving, of understanding that action

has been derived from the collective experience of the poet's society“ (vergl. auch ebd. S. 126)¹⁶⁷.

„Daddy“, der trochäisch zweisilbige Titel unseres Textes, weist in erster Linie auf die kolloquiale liebevolle Bezeichnung für den Familienvater hin, insbesondere in der Kindersprache. Der Begriff umfasst aber auch andere Bedeutungen wie etwa: „a man, a man in charge, (US, chiefly *Jazz*) a husband, a woman's lover“, und (*slang*) „sugar daddy“ (*SOED*). So wird sich die Phantasie des Lesers zunächst einmal in der Fülle dieser Denotationen sowie in der Tiefe seiner Konnotationen bewegen.

Vordergründig fällt das Klangbild des Textes auf. Bald stellt sich zwischen dem an den Kinderreim erinnerndes Klangschemata (nursery-rhyme rhythm 'The Old Woman who lived in a shoe', see Marsack 1992, 46 ff.) und dem im Gedicht behandelten Stoff eine markante Diskrepanz. Obwohl sich das perspektiverzeugende Medium im „Daddy“ als 30-jährige Frau, die seit 7 Jahren verheiratet ist, selbst ausweist, sind ihre Äußerungen dem nach Klang in Verszeilen wie etwa „You do not do, you do not do“ (Z. 1) einerseits kindlich-launisch, denn sie ahmen lebhaft die schlechte Laune eines kleinen Kindes akustisch und semantisch nach. Andererseits drücken Äußerungen wie „I have always been scared of *you*, / With your Luftwaffe, your gobbledygoo“ (Z. 41/42) ein fundiertes historisches Wissen aus. Plaths Einfall von „gobbledygoo“ zum Beispiel ist eine gelungene Anspielung auf das Dritte Reich (1933-1945) am Beispiel von Hermann Göring (Luftwaffe) und Josef Goebbels, Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, der onomatopoetisch sowohl Goebbels Namen wiedergibt als auch den Mann in seiner Tätigkeit als Demagoge meisterhaft hörbar werden lässt. Deutschlands dunkelster Geschichtsabschnitt dient hier als Hintergrund, um mittels eines außerhalb des Textes dicht gewebten Referenzfeldes die Unterdrückung der Frau durch ein von Männern ersonnenes und verwaltetes ideologisches System plastisch darzustellen. Die Konstruktion dieses Mediums charakterisiert sich durch die vielfältigen Variationen, die die Stimme im Text zum Ausdruck bringt. Das Spektrum reicht von kindlich-launisch, über lyrisch: „Where it pours bean green over blue“ (Z. 12), hasserfüllt: „Daddy I have had to kill you“ (Z. 6), archetypisch: „I began to talk like Jew. / I think I may well be a Jew“ (Z. 34/35), kolloquial: „Any less the black man / Who bit my pretty red heart in two“ (Z. 55/56), jähzornig: „If I've killed one man, I've killed two--“ (Z. 71), rachesüchtig: „I made a model of you“ (Z. 64), über ohnmächtig: „The tongue stuck in my jaw“ (Z. 25), bis zu triumphierend: „Daddy, daddy, you bastard, I'm through“ (Z. 80). Die Fülle dieser äußerst klar charakterisierten Stimme kann in ihrer Einzelheiten näher verfolgt werden, um die Architektonik des hier eingesetzten Mediums genauer zu bestimmen. In den Verszeilen: „Every woman adores a Fascist, / The boot in the face, the brute / Brute heart of a brute like you“ (Z. 48/49/50) zum Beispiel ist anzumerken, dass ein Perspektivenwechsel von einem objektiv-konstatierenden Standpunkt zurück zu der zuvor herrschenden Sicht der Betroffenheit sich vollzieht. In der Zeile 48 hören wir eine Stimme, die in allgemeingültiger Manier eine Behauptung in den Raum stellt; die Tonlage

¹⁶⁷ Für das Zusammenspiel unterschiedlicher Ebenen (interrelation of planes) siehe Malkoff. Die Beschaffenheit der Verbindung zwischen Frauen und Faschismus untersucht Rose (woman and fascism, insb. Rose 1991, 232). Rose zeigt wie zahlreiche Literaturkritiker das gesamte Werk Plaths am Beispiel dieses Gedichtes teleologisch lesen, so dass am Ende die angeblich wahre Plath – ihr genuines Selbst – uns gegenüber steht (Rose 1991, 134; 144). Tim Kendall sieht in diesem Text die *performance*. „Daddy“ and „Lady Lazarus“ emphasise their status as performance by playing to multiple audiences.“ (Kendall 2001, 159). Plaths „Daddy“ erweist Ähnlichkeiten mit Sextons „My Friend“. Ein Vergleich beider Texte bietet u.a. Rose 1991, 217.

dieser Stimme wechselt umgehend und nimmt den bereits angestimmten Duktus der Betroffenheit in den Verszeilen 49 und 50 wieder auf. Ein Vergleich mit den vorher analysierten Texten sowie mit den Beispielen, die noch folgen, unterstreicht das Einzigartige dieser Konstruktion. Vergegenwärtigt man sich Rolle und Funktion dieses Mediums in etwa „Lady Lazarus“ oder „The Colossus“, so fällt dabei auf, wie Marsack es ausdrückt: „If in ‘The Colossus’ the speaker had a housewife’s sturdy vigour, cleaning and mending, here it is a febrile actress’s energy, throwing herself into the part with a manic, total conviction. [...] It is a metaphor that Plath exploits to great effect in ‘Lady Lazarus’ [...]” (Marsack 1992, 46).

Es folgt eine kurze Betrachtung des Gedichts „Ariel“. Hier der Text:

ARIEL

1. Stasis in darkness.
2. Then the substanceless blue
3. Pour of tor and distances.

4. God’s lioness,
5. How one we grow,
6. Pivot of heels and knees!—The furrow

7. Splits and passes, sister to
8. The brown arc
9. Of the neck I cannot catch,

10. Nigger-eye
11. Berries cast dark
12. Hooks —

13. Black sweet blood mouthfuls,
14. Shadows.
15. Something else

16. Hauls me through air —
17. Thighs, hair;
18. Flakes from my heels.

19. White
20. Godiva, I unpeel —
21. Dead hands, dead stringencies.

22. And now I
23. Foam to wheat, a glitter of seas.
24. The child’s cry

25. Melts in the wall.
26. And I
27. Am the arrow,

28. The dew that flies
29. Suicidal, at one with the drive
30. Into the red

31. Eye, the cauldron of morning.

27 October 1962

Der Titel dieses Gedichts ist vieldeutig. Ariel¹⁶⁸ ist einerseits der alte Name Jerusalems, wird auch im Sinne vom Altar auf dem Opfergaben dargebracht werden, verstanden. Die biblische Stadt, die sechs Mal zerstört und wieder aufgebaut wurde, stellt mittels der altägyptischen Phönixsaga eine Parallele zur „Lady Lazarus“ (vgl. Rose 1991, 210). Denn sowohl Lazarus (der Auferstandene) als auch Ariel (Stadt) schließen insofern an das Wunder der Wiederauferstehung an, weil ersterer nach dem Tod, letztere aus den Trümmern wieder zum Leben erweckt werden. Etwas salopp, doch nicht minder gekonnt, verbindet die Autorin diese Ereignisse auch mit der Lebenszähigkeit der Katze: „And like the cat I have nine times to die“ (Z. 21).

Andererseits ist Ariel der Name des Pferds, das sie in Dartmoor, Devonshire zu reiten pflegte (Wagner 1988, 210-1). Plath erlitt dabei, so Wagner an gleicher Stelle, einen Reitunfall. Genau dieses Erlebnis, der Reitunfall, bildet als vorliterarisches Material den Anlass des Gedichts; präziser ausgedrückt: Diese empirische Erfahrung konstituiert eine der Ebenen in der Tiefenstruktur des Textes. Ferner ist Ariel eine Anspielung auf Prosperos Diener, jenen ätherischen Geist, der die Kontrolle seines Herrn über Feuer und Luft, die höhere Sphäre des Universums, in Shakespeares *The Tempest* verkörpert. Ein Topos, den Plath in *The Colossus* in „Full Fathom Five“ (SPCP 1982, 92-3) in Anlehnung an Shakespeares *dirge* „Full Fathom Five Thy Father Lies“ als mythischen Vater (father-sea-god-muse, ebd. 287) hinsichtlich der beängstigenden Macht des Windes bereits ergründet hatte.

Ariel symbolisiert außerdem, in den Worten von Anne Stevenson in *Bitter Fame: A Life of Sylvia Plath*, „the spirit of poetry, the romantic embodiment of inspiration or genius“ (zit. auf der Website: http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/plath/ariel.htm). Eine Metapher, die den gesamten Gedichtband umfasst.

In welcher Form erfolgt die Aufbereitung des Stoffes in diesem Text? Aus welcher Sicht wird die hier dargebotene Begebenheit präsentiert? Welches ist die Leistung und Wirkung dieses Mediums? Die Fortsetzung der Analyse dieses Gedichts sowie der darauffolgenden wird sich auf Wesentliches beschränken. Eine eingehende Erläuterung erübrigt sich nunmehr deshalb, da die zuvor analysierten Texte bereits die Aufgabe erfüllten, die in dieser Arbeit vorgeschlagene Analyseverfahren in aller Ausführlichkeit aufzuzeigen.

Das Gedicht, verfasst in Terzetten, wobei sich in jeder Strophe zwei Verszeilen reimen, kann als Ganzes, wie es David ausdrückt, als „loose terza rima“ (David zit. auf der Website: http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/plath/ariel.htm) eingeordnet werden. Es beginnt, als wäre das Universum kurz vor einem Kollaps in bedrohlicher Dunkelheit stehengeblieben. Der Begriff „stasis“ (Med. Stillstand insbesondere des Blutes)

¹⁶⁸ Jes 29,1: „Wehe dir, Ariel, Ariel, du Stadt, wo David lagert! Zählst noch ein Jahr zu diesem hinzu, die Feste mögen ihren Kreislauf vollenden: Jes 29,2 alsdann will ich den Ariel bedrängen, dass Traurigkeit und Klage entstehen und er mir zum richtigen Gottesaltar wird.“ Jes 29,7: „Also wird die Menge aller Völker, die wider Ariel ausziehen, und aller, die wider ihn und seine Bollwerke Krieg führen und ihn ängstigen, wie ein Traumgesicht sein, das in der Nacht erscheint.“ Und in Hes 43,13ff.: „Und dies sind die Maße des Altars, nach Ellen gerechnet, deren jede eine [gewöhnliche] Elle und eine Handbreite mißt. Seine Grundeinfassung: eine Elle hoch und eine Elle breit; und sein Gesims an seinem Rande ringsum: eine Spanne breit.“ Hier wird Ariel als Altar bezeichnet. Auch Judith Kroll setzt sich mit diesen Allusionen auseinander (Kroll 1978, 180-5). William V. Davis in seinem Artikel „Sylvia Plaths ‚Ariel‘“ bemerkt, dass Ariel auf Hebräisch „God’s lioness“ bedeutet (Davis zitiert auf der Website http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/plath/ariel.htm).

in der 1. Verszeile etabliert sich als Sprungbrett, aus dem sich die Aktion nunmehr unaufhaltsam entfesselt. Und buchstäblich zwingt die Lektüre der ersten Zeile zunächst einmal zum Verweilen; durch Zäsur hält das Gedicht inne, der Textfluss, eigentlich ein ‚Fehlstart‘, zwingt zur Pause, um gleich in zunehmend lebhaftem Tempo schwungvoll fortzufahren. Der aus dem medizinischen Bereich stammende Fachbegriff „stasis“ lässt den Leser auf Grund der hierin zum Ausdruck gebrachten Stauung die Angst spüren, das Gleichgewicht zu verlieren und somit den angespannten inneren Zustand des Mediums nachvollziehen. Eine Stauung, die sich kontrapunktisch löst, indem der Hergang unaufhaltsam fort strömt, wobei die Intensität des Nachempfindens graduell steigt. Die Darbietungsform der Aussage steuert subtil das Empfindungsvermögen des Lesers, verstrickt ihn in die Lage des Mediums; mithin wird hier das Geschehen mittels intersensorischer Eindrücke an den Leser herangetragen. Denn er sieht und spürt: „Stasis in darkness“, hört und sieht: „[...] blue / Pour of tor [...]“, tastet: „Flakes from my heels.“ sowie schmeckt und sieht: „Black sweet blood mouthfuls“ quasi „unverfälscht“. Diese Technik zeigt Parallelen zu „The Moon and the Yew Tree“. Der Sitz der Perspektive in der Darbietungsform „Ariels“ wurde im Vergleich zu „The Moon and the Yew Tree“ jedoch, durch die Addition einer reichen Fülle neuer Elemente, tiefer in den Organismus, in das Innere des Bewusstseins dieses Mediums, und zwar in sein Nervenzentrum verlagert. Somit entsteht die Illusion, die Wahrnehmung des Mediums sei die Wahrnehmung des Lesers. Hierbei spielt die vielfache Anwendung elliptischer Syntax eine wesentliche Rolle. Alle Details - auf der Ebene der Oberflächenstruktur - stammen direkt aus dem momentanen Erlebnisfluss des Geschehens. Das Gedicht besteht aus Schlüsselworten, die bildhaft das Momentane wiedergeben. Am Anfang des Textes verzichtet Plath - auf der Ebene der Tiefenstruktur - auf Verben, benutzt Nominalkonstruktionen: „Stasis in darkness“ (Z. 1), „Then the substanceless blue / Pour of tor and distances“ (Z. 2/3).

Verglichen wir „The Moon and the Yew Tree“ mit „Ariel“, stellten wir fest, dass beide Gedichte Affinitäten aufweisen. Ein scheinbar unpersönliches Medium fungiert in den beiden als perspektiverzeugendes Medium. Auch das Geschehen wird in beiden als Nahaufnahme dargestellt. Die Entfernung zwischen Medium und Stoff (innere Distanz) ist jedoch in „Ariel“ spürbar geringer bis nicht existent als in „The Moon and the Yew Tree“. Die Gestaltung der Darbietungsform in „Ariel“ ist v.a. deshalb augenfällig, weil der Kommunikationsprozess gänzlich ignoriert wird. Bei genauerer Betrachtung beider Texte fällt daher auf, dass die Gestaltung von Perspektive in „Ariel“ anderen Regeln unterliegt.

Bei „Ariel“ handelt es sich um die Technik des „stream of consciousness“. Das Gedicht ist Erlebnis pur. Es treibt Leib und Seele in rasende Erregung. Vom ersten Augenblick an, scheint der Text auf bewusste Gedanken zu verzichten. Das Geschehen strömt unmittelbar aus dem Kontakt mit der Außenwelt als ad-hoc-Reaktion. Wie aus dem Bereich des Prä-verbale, ja wie aus dem Unterbewusstsein des Mediums, werden (scheinbar) unaufbereitet, d.h. im rohen Zustand, eine Reihe von Bildassoziationen etwa: „Nigger-eye / Berries cast dark / Hooks-- /Black sweet blood mouthfuls,“ (Z. 10/11/12/13), „White /Godiva [...]“ (Z.19/20) dargeboten. In „The Moon and the Yew Tree“ hingegen orientiert sich das Medium vorwiegend an den Modalitäten des inneren Monologs, d.h. am introspektiven Prozess der Meditation, der es erlaubt, die Präsentation des Geschehens entsprechend zu organisieren. Ferner scheint sich das Medium in „The Moon and the Yew Tree“ der Anwesenheit seiner Leserschaft zumindestens zuweilen, wie an angegebener Stelle demonstriert, bewusst zu sein. Diesen Eindruck erwecken Äußerungen wie: „I live here.“ Äußerungen, die darauf abzielen, dem Leser die Hoffnungslosigkeit der *Off-Stimme* anhand

der düsteren Topographie in einem visuellen Denk- und Empfindungsvorgang in der Form der Mitteilung laut zu übermitteln. In „Ariel“ dagegen gibt es keine Zeit für eine wie auch immer geartete Mitteilung kommunikativen Charakters. Denn da es sich des *stream of consciousness* als Technik zur Darstellung seines Stoffes bedient, vermeidet es abweichende Einschübe, ablenkende Interventionen oder dergleichen, um die Unversehrtheit des Bildflusses nicht unnötig zu unterbrechen und somit die Illusion des auf diese Art und Weise Hervorgerufenen nicht zu zerstören. Und die Gestaltung der Darbietungsform in „Ariel“, insbesondere seine Perspektivierung, verletzt in der Tat nicht die Integrität dieses Gebots. Der Stoff des Gedichts wird durch ein seismographisch genau wahrnehmendes Medium übermittelt. Die hier wiedergegebene Wirklichkeit zeugt für seine Fähigkeit, ein breites Spektrum an Empfindungen und Eindrücken detailreich, differenziert, treffsicher, und all dies im Gestus des Unaufbereiteten zu präsentieren. Diese hier von Plath auf der Ebene der Tiefenstruktur angewandte Technik versieht das Gedicht mit hochgradiger Intensität. Sowohl die Gefahr verkündende Langsamkeit („stasis in darkness“ Z. 1) als auch die Geschwindigkeit (der Stoff entfaltet sich unaufhaltsam), werden intensiv, authentisch und eindrucksvoll in den Text integriert, in der Absicht, den Leser bewusst oder unbewusst die Fülle so des Dargebotenen in feinsten Nuancierung so rasant wie im Flug nachvollziehen zu lassen. Das Nervenzentrum ist in „Ariel“ bis zum Äußersten für die Aufnahme von Reizen sensibilisiert.

Welche Konsequenzen hat diese Technik für das Gedicht? Im Leseakt bekunden sich die Vorteile der hier angewandten Technik anhand der Wirkungen, die sie im Leser auslöst. Zunächst einmal ist die Aufbereitung des Stoffes gegenüber den vorher behandelten Texten in „Ariel“ direkter. Das heißt, „Ariel“ zielt mit genauer Schärfe unmittelbar aufs Rückenmark und Gehirn ab, weil sein Stoff „roh“ jene Synapsen erreicht, die Informationen im Organismus weiterleiten, die einen wahren Adrenalinausstoß auslösen. Der Leser nimmt das Empfinden des Darstellenden „in actu“ wahr. Überflüssige Elemente wie Kommentar, Erinnerung oder Erklärungen des Mediums bilden keine Interferenz zwischen Geschehen und Leser. Das Dabeisein als Akteur und somit das unmittelbare und intensive Mitempfinden ist hier das intendierte Ziel des Texts. Ein Ziel, welches auch als ästhetisches (Hör)Erlebnis realisiert wird. Weil der Einschub von literarischen Vorlagen wie Shakespeares *The Tempest*, Legenden (Godiva), biblischen Anspielungen (Ariel: Jes 29:7 et. al.) so geschickt in den Fluss integriert sind, lenken sie die Aufmerksamkeit des Lesers von der Führungslinie des Geschehens nicht ab. Der *pun* morning/mourning in „the cauldron of morning“ (Z. 31) bereichert den Text um eine neue Dimension. Denn er straft den Nexus zwischen der zerstörten biblischen Stadt Jerusalem, nunmehr gleich einem Altar, auf dem Menschenopfer dargebracht werden, und der Trauer Jesajas und ihren hinterbliebenen Bewohnern. Der Pfeil, „arrow“ (Z. 27), eine Anspielung auf den Phallus, zusammen mit der runden Sonne, „the cauldron of morning“, verweisen subtil auf die klassischen Geschlechterrollen. Ein Topos, der auch in „The Moon and the Yew Tree“ mitschwingt.

Nähmen wir die spezifische Erscheinungsform des Mediums in „The Moon and the Yew Tree“ und ersetzen diese *Off-Stimme* durch das Medium, das sich im Gedicht „Ariel“ materialisiert, ginge die Intensität des Nachempfindens, die die Zusammensetzung des Mediums in „Ariel“ für den Leser in der Lage zu erzeugen ist, verloren. In diesem Text hat Plath eine Mittelbarkeitsform gefunden, die aufgrund ihrer sprachlich-formalen Konstruktionsweise sowie ihrer inhaltlich-thematischen Beschaffenheit, den Leser quasi als Akteur in den Erlebnisfluss geschickt verwickelt. Denn hier erfährt man dank des

taktischen Kunstgriffs des raschen Wechsels am eigenen Leib, was es heißt, sich auf einmal von der in Dunkelheit getauchten Inertie in einen rasanten Flug der Sonne entgegen zu begeben.

Die Konstruktion dieses Mediums umfasst Intertextualität, Legendengut, Religion sowie eine verifizierbare Erfahrung des empirischen Autors in der Figur des Darstellers. Solche Elemente werden im Gedicht nicht nur beigemischt, sondern, kraft der Gestaltung seines Mediums, organisch ins Erlebnis integriert. Insofern zersprengen sie mittels dieser Amplifikation den Rahmen der persönlichen Erfahrung des empirischen Autors. Die Verwendung solchen Materials erscheint im Gedicht jedoch nicht fremdartig. Im Gegenteil, diese Strategie der Vermengung von Privatem und Öffentlichem unterstützt Effekt und Dynamik des Gedichts. Ferner illustriert das Verfahren der Amplifikation, warum die Verwendung von Perspektive Bestandteil der Gestaltung von Mittelbarkeit ist und wie Mittelbarkeit im Gedicht funktioniert. Denn sie zeigt, dass die Eruiierung von solchen Einschüben wie Intertextualität, Legendengut, Mythen, Märchen oder dergleichen sowie die Ermittlung von biographischen Elementen, nicht allein ausreichend ist, um der vielschichtigen Komplexität des Gedichts Rechnung zu tragen, geschweige seinen Klangkörper zu erfassen.

Dass der Begriff des lyrischen Ich auch in diesem spezifischen Fall keine Anwendung findet, demonstriert die Andersartigkeit der in diesem Text intendierten Fusion von Ich und Welt, welche sich offensichtlich von jenem Verständnis vom Einswerden von Subjekt und Objekt eines romantischen Gedichts abhebt.

Anschließend wird das Gedicht „Edge“ kurz erläutert. Hier der Text:

EDGE

1. The woman is perfected.
2. Her dead

3. Body wears the smile of accomplishment,
4. The illusion of a Greek necessity

5. Flows in the scrolls of her toga,
6. Her bare

7. Feet seem to be saying:
8. We have come so far, it is over.

9. Each dead child coiled, a white serpent,
10. One at each little

11. Pitcher of milk, now empty.
12. She has folded

13. Them back into her body as petals
14. Of a rose close when the garden

15. Stiffens and odors bleed
16. From the sweet, deep throats of the night flower.

17. The moon has nothing to be sad about,
18. Staring from her hood of bone.

19. She is used to this sort of thing.
 20. Her blacks crackle and drag.

(Datiert: 5 February 1963)

„Edge“ gehörte, in Plaths ursprünglicher Konzeption, nicht zum Gedichtband „Ariel“. Will man dem Text und seiner Autorin Gerechtigkeit widerfahren lassen, so muss bei der Analyse dieses Textes diese Tatsache in Betracht gezogen werden. Das kosmologische Verständnis von Welt in der Antike und sein Wirken auf den Menschen, insbesondere im Denken der Stoiker (Zenon von Kiton, 300 v. Ch.) wird anhand der *ananke* (Schicksal/Zwang/Verhängnis) von Robert Langbaum in seinem Buch *The Poetry of Experience* in Anlehnung an Whiteheads *Science and the Modern World* wie folgt erläutert (vergl. Langbaum 1963, 214 ff.). „The mechanism of justice“, sagt Langbaum in seiner Argumentation über die Machtlosigkeit des Menschen gegenüber dem vom Kosmos vorbestimmten Schicksal, „is unmistakably autonomous“ (ebd. 214). Insofern stellt Sophokles *König Ödipus* nach dem aristotelischen System der drei Einheiten ein Beispiel an Perfektion dar: Ödipus kann sich nämlich seinem durch das Orakel Apollons von Delphi prophezeiten Schicksal nicht entziehen. In Plaths Verszeilen „The illusion of a Greek necessity / Flows in the scrolls of her toga“ (Z. 4/5) findet sich ein Echo dieses antiken Denkens wieder: „The moon has nothing to be sad about, / She is used to this sort of thing.“ (Z. 17/19). Das Medium des Gedichts ist ein achtsamer Beobachter, der sich mit größter Sensibilität seinem beobachteten Gegenstand widmet und ihn feinfühlig beschreibt. Der Tod, die letzte Entwicklungsstufe eines Prozesses, wird *en passant* mittels männlicher Kadenz durch das Adjektiv *dead* (Z. 2) am Ende einer *run-on* Verszeile eingeführt. Das Medium in diesem Text präsentiert sich als eine gesichtslose Stimme, die mehr oder minder sachlich ein durch sie erlebtes Geschehen aus der Ich-Sicht wiedergibt. Ein Erlebnis, das wie in „The Moon and the Yew Tree“ zur besseren Darstellbarkeit vom Abstrakten ins Gegenständliche umgewandelt wird. Während die 1. Verszeile in auktorialen Ton lakonisch erfasst: „The woman is perfected“, ergänzen poetische Formulierungen wie „She has folded / them back into her body as petals / Of a rose close when the garden / Stiffens and odors bleed / From the sweet, deep throats of the night flower“ (Z. 12/13/14/15/16) den weiteren Verlauf der Beschreibung. Der Ton wechselt ein letztes Mal wieder in den gleichen allgemeingültigen Gestus, mit dem das Gedicht begann. Im Verlauf der Beschreibung lässt sich der Grad der Sensibilität des hier eingesetzten Mediums näher bestimmen. Die Wortfamilien, aus denen der Text gewoben ist, offenbaren den Maßstab, mit dem das Medium sich an seine Aufgabe heranmacht. Es charakterisiert sich insbesondere durch Empathie und Einfachheit. Eine Blendung, die den Text in seiner Eigenschaft als sprachlich ästhetisches Konstrukt nicht zuletzt dank des hier eingesetzten Mediums abrundet. Die phonetische Ebene unterstreicht die Zartheit, mit der es sich seinem Gegenstand widmet. In der Verszeile „Of a rose close when the garden“ die identische Wiederholung des Klangs in *rose* und *close* verstärkt akustisch den bereits visuell eingeführten Akt des Zurückfaltens. Durch Enjambement zeichnet sich einerseits der feinfühlig Prozess des Erkennens ab. Die sieben im Gedicht strategisch verteilten Schlusszeichen (Punkte) am Ende des Satzes, die im Gegensatz zu den weichen, fließenden Enjambements harte Zäsuren darstellen, organisieren andererseits den in diesem spezifischen Fall besonnenen Akt des Formulierens. Die innere Distanz des Mediums zum Stoff erweist sich hier als das Maß, welches es ihm erlaubt, sich in harmonischer Ausgewogenheit auszudrücken. Das in „Edge“ eingesetzte Medium ist nicht teilnahmslos, auch nicht im hohen Grad emotional involviert, sondern maßvoll in Kontrolle seines Vorhabens, ein klares Bild erscheinen zu lassen. Der Text zeichnet sich durch seine

einfache Wortwahl, seine schlichte Wiedergabe des Wahrgenommenen sowie durch einen minimalen Einsatz von gedichtgenerierenden Mitteln aus.

Da in diesem Kapitel der Gestaltung von Mittelbarkeit in Sylvia Plaths Werk absichtlich viel Aufmerksamkeit geschenkt wurde, wird im folgenden die Gestaltung von Mittelbarkeit in John Berrymans Werk sowie in den Werken Robert Lowells und Anne Sextons nur skizzenhaft und anhand weniger Gedichte ausfallen.

Mittelbarkeitsgestaltung in Berrymans Werk

Berryman thematisiert in *The Dream Songs*¹⁶⁹ das bewegte, krisenreiche Leben Henrys, am Beispiel der Ehe mit Hilfe von Religion, Sex, Macht, Politik und Psychologie u.a., unter Verwendung von Rückblenden in Henrys Kindheit und Jugend (Haffenden *A Critical Commentary* 1980, 40-1). Über die Kohärenz des Werkes ist viel gerätselt worden, die traditionelle epische Struktur, unter anderem *Das Gilgamesch-Epos*, „a series of three oddysseys, psychological and moral“ (Haffenden *A Critical Commentary* 1980, 34) haben häufig als Grundmuster bei Studien gedient, Studien, die sich zur Aufgabe machten, die Grundstruktur des Buches zu entschlüsseln.

The models he turned to most resolutely included Dante's *Divine Comedy*, the liturgical structure of the Bible as explicated by Archbishop Philip Carrington, the categories set out by Joseph Campbell in *The Hero with a Thousand Faces*, and the *Iliad*. (Haffenden 1980, 37)

Im Juni 1962 unterrichtete Berryman an der *Bread Loaf School of English* (Middlebury College, Vermont), so Haffenden, zwei Kurse, „[...] one on „Henry James and Stephen Crane“ and the other called „Deep Form in Minor and Major Poetry“ (Haffenden 1976, 132). Demzufolge ist Ehrenpreis zuzustimmen, wenn er in seinem Buch *The Poetries of America* Berrymans Henry mit der Figur Henry Johnson, einem „Negro hostler“, in Stephen Cranes Geschichte „The Monster“ in Verbindung setzt (Ehrenpreis 140). Denn insbesondere bei der Charakterisierung der Figuren erweisen sich, wie Ehrenpreis im folgenden Zitat demonstriert, Gemeinsamkeiten. „Berryman's Henry is a white man in blackface who speaks at times the dialect of Crane's monster; and the poet presents Henry with the same blend of farce and pathos that Crane uses for Henry Johnson“ (ebd. 141).

¹⁶⁹ John Allyn Berryman (geb. 1914 als John Allyn Smith) veröffentlichte 1969 unter dem Titel *The Dream Songs*, eine Sammlung von Gedichten, die er über eine lange Zeit, nämlich seit 1952 (FP 1976, 329) in Vorbereitung hatte. Dieser 1969 erschienene Gedichtband enthält den 1964 erstmals veröffentlichten Gedichtband 77 *Dream Songs* (Pulitzer Prize winner) sowie *His Toy, His Dream, His Rest* (erstmalig veröff. 1968). Insgesamt enthält *The Dream Songs* 385 Gedichte, die an die Tradition des Sonetts in der Gestalt einer langen Sequenz erinnern. Jedes Sonett besteht aus 3 Strophen, jede Strophe bestehend aus 6 Verszeilen, insgesamt 18 Zeilen in (mehr oder minder) strikt gereimter Form: aabccb, abcabc, oder abcbac. Die dritte und die sechste Zeile der jeweiligen Strophe reimen sich. Das Metrum ist in der Regel 5, 5, 3, 5, 5, 3. Die *songs* erinnern oft an die altnordische Dichtung in der Verwendung des Stabreims (Assonanz, Konsonanz). „Dream Song 1“ möge als Beispiel dienen.

Jack Vincent Barbera gibt in seinem Artikel „Shape and Flow in The Dream Songs“ einen Hinweis auf Berrymans Überlegungen zur Konzeption des Werkes:

An outline dated May 21, 1964, indicates that Berryman considered the themes of the first three Books to be loss, death, and terror (and partial recovery), and he already planned the fourth Book to consist of posthumous Songs. (Manuscript Division of the University of Minnesota Libraries). The first Song centers on a tragic „departure“, and other Songs in the first Book touch on losses as varied as bodily parts, interests, and political standards. Whereas some others are only peripherally related such as Song 24 in India, or Song 47 celebrating St. Mary of Egypt. (Barbera 1976, 150)

Einen engen Nexus zwischen Freuds Id und Berrymans *song* und *dream* erkennt Helen Hennessy Vendler in „II. John Berryman: Freudian Cartoons“ (29-57) in ihrem Buch *The Given and the Made*. Sie, eine unter vielen Literaturkritikern, setzt *The Dream Songs* in Verbindung mit dem Freudianischen Denken.

It was not until Berryman acknowledged to himself what witnesses to his harrowing behaviour in manic-depressive and alcoholic episodes had long known - that within his sophisticated exterior there lived an uncontrollable monster - that he made the great leap in which he invented a Henry-language and Henry-acts, putting Henry's Freudian dream-life into verse. (Vendler 1995, 52).

An gleicher Stelle schlussfolgert sie: „Henry's sole means of utterance is song and his sole medium of appearance is dream“ (Vendler 1995, 52). Ferner bezeichnet sie den Anteil an Trivialem in Berrymans Gedichtband als Freudianische *cartoons* (Vendler 1995, 40 ff). Auch Conarroe in seinem Buch *John Berryman: An Introduction to the Poetry* (1977) versteht das Werk, wie folgendes Zitat belegt, im Kontext der Psychoanalyse:

The reader, willing or not, becomes a participant in this therapeutic process, sitting as silent auditor and monitoring the materials in an effort to discover and understand its mysteries and patterns. He (or she) is likely to be alternately (and sometimes simultaneously) edified, amused, baffled, moved, bored, and spellbound. He is also likely to experience those spasms of impatience that are the lot of anyone, be the analyst, ombudsman, parent, or priest, who is sentenced to long terms of conscientious listening. (Conarroe 1977, 95)

Berrymans Anti-Establishment-Stil charakterisiert sich durch eine große Vielzahl von Elementen aus den unterschiedlichsten Bereichen des täglichen Lebens wie etwa der Media, vermengt mit literarischer Tradition, Geschichte, Theologie und Psychoanalyse u.a., eine wahre Vermengung von Erhabenem und Banalem, die in einer Vielzahl unterschiedlichster Sprachdiktionen¹⁷⁰ einem *patch work* ähnelt. Molesworth fasst es wie folgt zusammen:

Some critics have pointed out how Berryman wrote an extremely literary anti-literature, fitfully trying to outwit culture at its own game of great truth-making by throwing in the *dijecta membra* (scattered members; disjointed portions or parts: applied to fragments of poetry or fragmentary quotations) of language: puns, dialects, allusions to figures from

¹⁷⁰ Vendler fasst in „II. John Berryman: Freudian Cartoons“ in *The Given and the Made* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press) die wichtigsten Charakteristika wie folgt zusammen: „This is not therapy-language as such; rather it is a cartoonish poetic equivalent of the aggression and regression permitted in the analyst's office. It includes baby-talk, childish spite-talk, black talk, Indian talk, Scottish talk, lower-class talk, drunk-talk, archaism and anachronism, megalomaniacal self-aggrandizing images, hysteria and hallucination, spell-casting, superstition, paranoid suspiciousness, slang and primitive syntactic structures of all sorts - sentence-fragments, incorrect grammar, babble, and so on“ (Vendler, in Vendler, , 1995, 40-41).

„current events,“ all creating a sort of mass-media mix, a consciousness as scrambled as the six o'clock news, yet carefully wrought, ultimately upholding artifice as the highest value. (Molesworth 1976, 169)

Berryman, so belegen viele Hinweise hierauf, befasste sich bewusst theoretisch und praktisch mit der Gestaltung der Ichaussprache in der Lyrik. So bemühte er sich, einen Stil zu finden, der jene Aspekte der Persönlichkeit inszenieren konnte, welche aufgrund einer zu stark reglementierten Syntax sowie eines moralisch von der Gesellschaft zu streng zensierten Sprachgebrauchs bis dahin ein Schattendasein fristeten und noch keine Öffentlichkeit fanden. In einem Interview durch Peter Stitt zum Beispiel erinnert er sich an ein Gespräch mit Yeats, genau an die Antwort auf seine an Yeats gerichtete Frage, ob Yeats seine Texte überarbeite. Berryman rekonstruiert Yeats' Respons aus dem Gedächtnis wie folgt: „I revise now [...] in the interests of a more passionate syntax“ (Stitt 1972, 13). Eine Äußerung, die Berryman imponierte, und die er dann in die literarische Praxis umsetzte.

Selbst solche experimentierfreudigen Bewegungen wie die *beat poets* hatten es bis dahin nicht geschafft, formal und thematisch das Ich so facettenreich zu gestalten, wie es ihm gelang. Die Zerrissenheit resp. Heterogenität des Ichs suchte er, mit Hilfe raffinierter Mittel wiederzugeben. Mit Helen Vendler zu sprechen, Berrymans Diktion umfasst „many dialectical influences, from slang to anarchism to baby-talk“ (Vendler *The Given and the Made*, 1995, vergl. 35-56).

Diese äußerst heterogene Diktion wird von der Berrymankritik in vielerlei Hinsicht betrachtet. Ein Beispiel hiervon bietet Folgendes. In ihrer Dissertation schrieb Williams: „The voices in the Dream Songs can be seen as separate masks or characters, though one can view them as aspects of a single speaker, albeit a seemingly schizophrenic speaker“ (Williams 1995, 156). Um eine Vielzahl innerer Vorgänge differenziert zum Ausdruck zu bringen, setzte Berryman sich insbesondere syntaktisch mit der Komposition des Satzes auseinander. So bildet unter anderem der pronominale Apparat in *The Dream Songs*, wie es noch anhand einiger Beispiele zu illustrieren gilt, eine Fundgrube. Er gebraucht oft Satzkonstruktionen, die nach dem allgemeinen Konsens als ungrammatikalisch gelten, und die deswegen als inaptum aus der Lyrik verbannt waren. In diesem Zusammenhang äußerte Martin: “Henry’s enfeebled cry epitomizes a poetic tradition marked by fragmentation, interconnection, lack of closure, loss of meaning, and, most importantly to Henry’s Dream Songs, the collapse of a coherent subjectivity” (Jerold M. Martin “*Things Are Going to Pieces*” 1993, 189).

Aufgrund dieser in *The Dream Songs* verankerten Hinweise entscheiden sich viele Literaturkritiker, das Werk Berrymans vordergründig psychoanalytisch zu betrachten. So behauptet zum Beispiel Martin in seinem Artikel “*Things are Going to Pieces*”: “Structural psychoanalytic theories should provide the most fruitful approaches to Henry’s emotional condition” (Martin 1993, 190). Berrymans Henry setzt in seiner Eigenschaft als Subjekt die neuen Erkenntnisse der Soziologie, Linguistik, Psychologie und Philosophie (Marx, Levi-Strauss, Foucault, Lacan u.a.) über das Ich in die literarische Praxis um. Henrys psychologische Gestalt ergibt sich nämlich aus dem Zusammenspiel zwischen dem Ich und dem Anderen, dem Selbst und seiner Um-Welt. In den 385 *dream songs* werden immer wieder neue Aspekte von Henrys Charakter inszeniert, die die Komplexität der Persönlichkeit eben nicht plakativ vereinfachen, sondern sie in Fülle und Intensität

vervielfältigen. Jeder einzelne dieser Aspekte verselbstständigt sich zuweilen so weit, dass nicht selten der Eindruck entsteht, man habe es mit einer anderen Figur zu tun. Dieses Phänomen hat Martin folgendermaßen zusammengefaßt:

The self, as conceived in its more postmodern sense, is a mere reflection of the multidimensionality or heteroglossia of culture. Henry, in this sense, is a vessel or a field traversed by a plurality of "other" voices and concerns for which he speaks, and his peculiar anxiety stems from his awareness, however vague, that his own unique self is dissipating into those many voices. (Martin "Things are Going to Pieces" 1993, 190)

Anhand der Analyse vom „Song 165“ wird im folgenden die Erscheinungsform des perspektiverzeugenden Mediums in diesem spezifischen Gedicht erläutert, um sogleich Bezug auf andere der in diesem Gedichtband enthaltenen Texte zu nehmen. Dies geschieht in der Absicht, die Komplexität der Henryfigur aufzuzeichnen. Ein Sachverhalt, der sich in doppelter Hinsicht manifestiert, nämlich als geistig-psychische Entität einerseits, als sprachliche Konstruktion andererseits.

Analyse des Gedichts „Dream Song 165“

- 1 An orange moon upon a placid sea
- 2 glistened for criminal Henry's fiery arm
- 3 fractured in the humerus:
- 4 no joke to Henry, nothing humorous
- 5 about his broken, he loved empty
- 6 the rest of his body, warm

- 7 but not too warm, like this delinquent member.
- 8 His fingers wiggle, wiggle too his toes
- 9 like a sound person's.
- 10 He found himself okay, save for dispersings
- 11 of pain across his gross shaft, hard as blows
- 12 that in deep woods fell timber.

- 13 O prostrate body, busy with your break,
- 14 false tissue forming, striving to recover,
- 15 when will you make do like the moon
- 16 cold on a placid sea, with three limbs, take
- 17 the other for a cruise, like an elderly lover
- 18 not expecting much.

(Dream Songs 184)

Die dem *song* vorangestellte Ziffer 165 legt den Verdacht nah, es gebe eine numerisch fortlaufende Verkettung von Ereignissen in der Form von „songs“. Ein Anhaltspunkt, der den Leser signalisiert, dass das unter dieser Ziffer Untergeordnete im Zusammenhang sowohl mit den vorherigen als auch mit den folgenden *dream songs* betrachtet werden muss. Da der Text keinen Titel hat, führt die erste Verszeile direkt in die Situation ein.

Wer spricht in diesem Gedicht? Auf den ersten Blick scheint es, betrachtet man diesen *song* zunächst einmal von den anderen gelöst, ein Medium zu sein, dessen auktoriale Haltung zwischen Allwissenheit und einem eingeschränkten Wissenshorizont pendelt, eine Stimme, die mal im ironischen (humerus/humorous: phonetische Gleichheit, semantische Differenz in der Gestalt der Diaphora), mal in seriösem Ton über Henrys Schicksal berichtet. Eine

Stimme, die als Augenzeuge der Szene *in actu* beiwohnt, sich im deskriptiven Duktus äußert und im wahrsten Sinne des Wortes „gesichtslos“ jedoch, wie bereits erwähnt, nicht teilnahmslos bleibt. Sie gibt vor, Henrys innerste Gedanken und Empfindungen zu kennen. So oder so ähnlich könnte der erste Eindruck sein, der sich bei flüchtiger Lektüre des Gedichts einstellt. Vorausgesetzt die Lektüre dieses Textes habe ohne Berücksichtigung der anderen *songs* stattgefunden.

Die im Text eingebauten Informationen suggerieren, dass die Figur, von der im Gedicht die Rede ist, eine ältere männliche Person verkörpert, Namens Henry, welcher sich aufgrund einer Oberarmfraktur im Genesungsprozess befindet und deshalb seinen gewohnten Tagesablauf unfähig nachzugehen ist. Die aus der Ichperspektive dargebotene Situation scheint, wie oben angedeutet, durch eine Stimme übermittelt zu sein. Doch die Wiedereingliederung des Gedichts in den Gedichtband aus dem es stammt, (ursprünglich *His Toy, His Dream, His Rest: 308 Dream Songs*, später erschienen in *The Dream Songs, Book VI*), zusammen mit Berrymans Äußerungen zur Gestaltung von Mittelbarkeit in der Lyrik eröffnen dem Interpreten, wie es noch nachzuweisen gilt, neue Sichtweisen.

Durch Introspektion wird ein innerer Konflikt (ähnlich wie in Plaths „The Moon and the Yew Tree“) ausfindig gemacht und mit Hilfe einer Armfraktur sowie eines Naturbildes versinnbildlicht. Die Verschränkung von Außen- und Innenwelt erinnert an die Gestaltungstechnik in „The Moon and the Yew Tree“ sowie an die Konstruktion des perspektiverzeugenden Mediums in Sextons „Moon Song, Woman Song“. Dies soll verdeutlichen, wie anhand der hier bereits untersuchten Gedichte ein Verweisgeflecht entstanden ist, das dem Leser eigene Vergleiche anzustellen sowie eigene Schlussfolgerungen zu ziehen ermöglicht.

Henrys innere Unruhe bzw. sein unstetes Wesen werden gegen die Vollkommenheit der Natur ausgespielt und als innerer Konflikt thematisiert. Eine Befindlichkeit, die aus dem Bedürfnis zu stammen scheint, einen Spaziergang in die Natur zu unternehmen und/oder eine Partnerin finden zu wollen. Sein innerer Zustand erhält somit den Anschein eines sexuellen Konflikts. Das Schlüsselwort hierbei ist „cruising“ (: “walk or drive around looking for amusement, a sexual partner, etc.” [*SOED*]). Aus diesem Standpunkt drängt sich der Eindruck auf, die Gelassenheit der Natur im Sinne einer moralischen Instanz stehe in krassem Kontrast zu Henrys Lasterhaftigkeit. Als Illustration dieser Charakterschwäche Henrys sei hier, ein Beispiel unter vielen, auf den „Song 311“: „women, cigarettes, liquor, need, need, need“ (*Dream Songs* 1990, 333, Z. 8) hingewiesen. Somit könnte die so beschriebene Natur wie eine moralische Mahnung zur Besinnung dienen, eine Persönlichkeitsveränderung herbeizuführen, kurzum: ein Streben nach innerer Ausgeglichenheit. Vergleichbar mit dem im Bildungsroman oft angestrebten Reifeprozess.

Die ausgewogene grammatikalische Konstruktion der ersten Verszeile des Gedichtes: „An orange moon upon a placid sea/“ unterstützt den friedlichen Eindruck, den das Bild vermittelt. Die Landschaft lädt zum Entspannen, zum Träumen, zur Romantik ein, zum einen dank des semantischen Inhalts der Deskription, zum anderen dank der syntaktischen Distribution der Wörter: unbestimmter Artikel, Adjektiv, Substantiv, Präposition, unbestimmter Artikel, Adjektiv, Substantiv: „An orange moon upon a placid sea.“ Dieser Eindruck von Harmonie wird ferner in phonetischer Hinsicht verstärkt, dank der wohlproportionierten Verteilung von unbetonten und betonten Silben in der Zeile: fünffüßiger Jambus.

Das perspektiverzeugende Medium in Berrymans Gedicht registriert, Stimmung erzeugend, sowohl den momentanen Farbton des Gestirns „orange“ als auch den augenblicklichen Zustand der See: „placid“. In dieser Verszeile wird Außenwelt aus Außenperspektive dargestellt. Diese Blickrichtung setzt sich ungebrochen in der Gestalt des Possessivpronomens *his* in „his broken“, des Personalpronomens *he* in „he loved“ (5. Zeile), und noch einmal des Possessivpronomens *his* in „his body“ (6. Zeile) weiter fort.

Das Verb „to glisten“ lässt etliche Denotationen zu, nämlich 1.) to reflect a sparkling light, 2.) to reflect a faint intermittent glow, 3.) to shine lustrously. Glow: a light emitted by a substance heated to luminosity; incandescence (*RHD*). Im Kontext des Gedichts fallen insbesondere die Wärme und der Zauber des Glanzes auf, welche das Verb denotativ zum Ausdruck bringt. Denn die Fähigkeit, Glanz zu erzeugen, wird mit dem Gestirn assoziiert. Hiermit entstehen Konnotationen wie: glänzen um zu bezaubern, zu verlocken, zu verblenden, zu verführen. Tätigkeiten, die sofort mit Liebe in Verbindung gebracht werden. Die Gleichsetzung Mond/Frau versteht sich bei dieser Betrachtungsweise beinahe wie von selbst. Die Fähigkeit Wärme zu erzeugen wird in dem Bild des „fiery arm“ kundgetan. Das Verb „to glisten“ verbindet in dieser Art und Weise mittels der Adjektive „fiery“ und „orange“ den Mond mit Henrys Arm. Die geschlechtlichen Konnotationen sind offensichtlich.

Das perspektiverzeugende Medium in „Song 165“ gibt sich als eine mehrfache Spaltung der Persönlichkeit aus. Ein Aspekt, worauf in den *songs* öfters Bezug genommen wird wie zum Beispiel in der Verszeile: „whilst Henry’s parts were fleeing“ in „Op. posth. no. 1“ (*Dream Songs* 1990, 93, Z. 18). Henry betreibt einen Perspektivenwechsel, der unterschiedliche Blickwinkel zutage bringt und welche häufig den Leser verblüffen und ihn sogar in die Irre führen. Strategien, die Berrymans Dichtung nicht selten als schwer zugänglich ausweisen. Die Stimme in diesem Gedicht ist Henrys Stimme, die sich einer Vielzahl von Perspektiven bedient. Was bis zu der ersten Zeile der zweiten Strophe einer Darstellung in der dritten Person glich: nämlich eine Stimme, die über Henry berichtet, entpuppt sich bei genauer Betrachtung der geschickten Anwendung des Demonstrativpronomens *this* in der Aussage *like this delinquent member* (Z. 7) als eine gespaltene/doppelte Persönlichkeit, die über sich selbst mal in der dritten, mal in der ersten Person redet.

Würde beispielsweise ein allwissendes Medium durchgehend über Henrys Malheur berichten, müsste es dann in der Zeile „but not too warm, like this delinquent member.“ (Z. 7) anstatt *this* logischerweise *his* heißen, nämlich „but not too warm, like his delinquent member“ (Z.7). Die geschickte Substitution des Possessivpronomens *his* durch das Demonstrativpronomen *this* führt einen Perspektivenwechsel herbei, der leicht übersehen/hört werden kann. Denn diese Stimme täuscht vor, sogar die Körpertemperatur Henrys zu kennen: „warm but no too warm“. Ginge man davon aus, dass es sich um eine Stimme und die Person Henrys (zwei unterschiedliche Sichtweisen) in diesem Text handele, überlagerten sich die Perspektive des Berichtenden mit Henrys Empfindungen. So betrachtet müsste man dann die Anwendung des Pronomens *this* zusammen mit dem Rest des Satzes also „this delinquent member“ als erlebte Rede deuten. Die Anwendung des Demonstrativpronomens *this* verleiht der Äußerung eine Intimität und eine Vertrautheit als hielte die Stimme das besagte *member* selbst in der Hand.

Der Armbruch bietet Henry Anlass, einen inneren Konflikt zu externalisieren. Um den Armbruch werden durch die Technik der Assoziation andere Themen postiert. Durch die Beschreibung des Mondes z. B. als *orange moon* wird ein Bezug zum *fiery arm* hergestellt, wobei die Farbe *orange* an Leidenschaft erinnert, welche wiederum das *warm delinquent member* per Analogie einschließt. Der Mond mit seiner runden Form suggeriert Weiblichkeit und wird somit zum Partner des an Phallus erinnernden *fiery arm*. Die so subtil, oft durch *pars pro toto*, erzeugten sexuellen Konnotationen werden in der ersten Zeile der zweiten Strophe noch deutlicher, in der der Arm als *too warm delinquent member* beschrieben wird. Das Substantiv *member* bezeichnet primär ein *limb, arm* oder *leg*, lässt aber in der Gestalt des Euphemismus phantasievollere Assoziationen zu. Das Verb *glisten* verstärkt diesen Verdacht. Die letzte Strophe gibt anhand der Vokabeln *cruise* und *elderly lover* die sexuelle Dimension des Textes offenkundig preis.

Berryman gestaltet in seinem Werk ein perspektiverzeugendes Medium, welches innerhalb eines einzelnen Gedichtes eine mehrfache Spaltung der Persönlichkeit durchlebt, ein Medium, das ohne Vorwarnung den Standpunkt plötzlich und häufig wechselt und Zwiesprache mit sich hält. Der Leser wird gleich am Anfang des Gedichtbands damit konfrontiert. „Song 1“ bedient sich beispielsweise drei unterschiedlicher Stimmen. Erstens eine Stimme, die im Gestus des sachlichen Erzählers mit den einleitenden Worten: „What he has now to say is a long“ den Leser anspricht. Zweitens die Stimme Henrys: „Once in a sycamore I was glad“. Drittens eine Stimme, die sich wegen der Art der Konstruktion sowie der Implikationen des Gesagten als allgemeingültig und universell gibt: „Hard on the land wears the strong sea / and empty grows every bed“ (*Dream Songs* 1990, Z. 13, 15, 17/18). Das Ergebnis ist oft ein vielfacher nicht selten unzusammenhängender, teilweise widersprüchlicher, und von Zeit zu Zeit sogar unverständlicher doch nicht selten humoristischer *Diskurs*. Durch tonale Disposition werden diese verschiedenen Stimmen charakterisiert. In der Soziolinguistik kennt man „5 levels of formality: frozen, formal, consultative, casual and intimate. The intimate is characterized by the use of slang and its elliptical syntax.“ (Wales, 1989, S. 186). Berrymans Anwendung von Tonfall, Babysprache, Dialektismen, Slang, Umgangssprache, Latinismen usw. lassen diese unterschiedlichen Stimmen differenziert hörbar werden. Auch die Syntax dient im hohen Maß der Charakterisierung dieses Mediums, wie etwa Subjekt-Prädikat-Inkongruenzen wie: „you strikes me as ornery“ („Song 13“) oder Slang-Floskeln wie: „if you be cares to say.“ („Song 26“) und insbesondere die bewusste Verwendung der Pronomen. Zu seiner Verteidigung äußerte Berryman einmal im Hinblick auf die Konfusion zwischen ihm und Henry, wie am Anfang dieser Untersuchung zitiert wurde: „Henry talks about himself sometimes in the first person, sometimes in the third, sometimes even in the second“ (*Dream Songs* 1990, Note vi) und fügte hinzu: „and that’s not simple. But my whole self-respect is based on my administration of pronouns. I understand the pronoun better than any other writer. However, it’s troublesome for the receiving brain of the good-natured helpless reader“ (In: *Recovering Berryman*, P. Stütt, S. 231). Hinzu erläuterte er in seinem Buch *The Freedom of the Poet* den hohen Stellenwert, den er dem Pronomen in seinem Werk zuschrieb:

A pronoun may seem a small matter, but she matters, he matters, it matters, they matter. Without this invention [...] I could not have written either of the two long poems that constitute the bulk of my work so far. If I were making a grandiose claim, I might pretend to know more about the administration of pronouns than any other living poet writing in English or American. (Berryman, *The Freedom of the Poet* 1976, 327)

Im Hinblick auf die Rezeptionsästhetik zeichnen sich vielfältige Konsequenzen für Leseakt und Lesergewohnheiten ab. Einen interessanten Aspekt bildet hierunter der Einsatz von Sonderzeichen wie das *ampersand* sowie die ungewöhnlichen Spazien (*spaces*), die in einer Verszeile den Fluss des Satzes unterbrechen. Die typographisch hervorgehobenen Zäsuren (s. u. „Song 26“, Z. 5, Z. 18) sind Bestandteil der Berrymanschen Poetik.

Analyse des Gedichts „Song 26“

SONG 26

1. The glories of the world struck me, made me aria, once.
2. -What happen then, Mr Bones?
3. if be you cares to say.
4. -Henry. Henry became interested in women’s bodies,
5. his lions were & were the scene of stupendous achievement.
6. Stupor. Knees, dear. Pray.

7. All the knobs & softness of, my God,
8. the ducking & trouble it swarm on Henry,
9. at one time.
10. -What happen then, Mr Bones?
11. you seems excited-like.
12. -Fell Henry back into the original crime: art, rime

13. besides a sense of other, my God, my God,
14. and a jealousy for the honour (alive) of his country,
15. what can get more odd?
16. and discontent with the thriving gangs & pride.
17. -What happen then, Mr Bones?
18. -I had a most marvellous piece of luck. I died.

Wer spricht in diesem Gedicht? Auf dem ersten Blick scheinen es zwei Figuren zu sein. Sie werden durch die jeweils eigene Diktion charakterisiert. Der Text - hier repräsentativ für die Gesamtkonzeption des Gedichtbands - ist als ein in der Tradition der *minstrel show*¹⁷¹ gestalteter Dialog, wobei als Intermezzo zwei Akteure, ein weißer und ein schwarzgeschminkter Mann, jeweils an einem Ende einer Theaterbühne stehend, das Publikum auf humoristischer Weise unterhalten, während der nächste Akt des Vaudevilles hinter dem zugezogenen Vorhang vorbereitet wird.

Die Entfaltung des Stoffes wird einerseits durch Spannung dank der Erzählweise des Sprechers als auch durch das bekundete Interesse seitens des hier eingesetzten Hörers vorangetrieben. Henrys Diktion ist zum einen phantasievoll: „The glories of the world [...] made me aria“ (Z. 1). Die Verwendung des Substantivs *aria* in dieser eigenwilligen, syntaktischen Konstruktion signalisiert einen idiosynkratischen Gebrauch der Sprache, den Henry auf ganz individuelle Art und Weise charakterisiert. Die bildliche Transformation

¹⁷¹ Mehr dazu in William Wasserstrom „On ‚Negro Minstrelsy‘ in *The Dream Songs*“ in *Centennial Review* (1968), auf der Website: http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/a_f/berryman/minstrel.htm sowie W. Wasserstrom “Cagey John. Berryman as Medicine Man” in Thomas 1988, 167-85. Vendler erläutert dieses Genre folgendermassen: “The end men were white actors in exaggerated blackface, who told jokes in an exaggerated Negro dialect, one acting the taciturn ‘straight man’ to the buffoonery of the other. They addressed each other by nicknames such as ‘Tambo’ or ‘Mr Bones’ (the latter a name referring to dice).” Helen Vendler *The Given and the Made* 1995, 35-36.

von Mensch zum Vogel, die Henry aufgrund der Wunder, die ihm die Natur bietet und ihn wie ein Vogel zum Singen einst anstimmte, bereitet den Leser vor, sich in die Gedankenwelt des hier Sprechenden hineinzuversetzen. Ein Bild, das, betrachtet man diesen *song* im Kontext des Gedichtbandes, bereits im „Song 1“: „Once in a sycamore I was glad / all at the top, and I sang“ (*Dream Songs*, 3; Z. 15/16) angekündigt war. Henry benutzt im hier besprochenen Song zum anderen sexuelle Konnotationen, die der Entfaltung des Stoffes eine Wende verleihen. Ein Topos, der uns in dem obig analysierten *song* bereits begegnet war. Dadurch gestaltet er seinen Gesprächsstoff für seinen Hörer unterhaltsam. Das hier zum Einsatz gebrachte perspektiverzeugende Medium erweist sich als ein kaleidoskopartig Geformtes, so dass fächerartig eine Vielzahl von Ichkonstruktionen, neben den zahlreichen literarischen und politischen Figuren, *The Dream Songs* bevölkern; Ichkonstruktionen, die ein und demselben Henry eigen sind.

Mittels Sonderzeichen (*ampersand*) verleiht Berryman als Autor auf der Ebene der Tiefenstruktur Henrys Äußerungen auf der Ebene der Oberflächenstruktur Nachdruck und Lebhaftigkeit. So beabsichtigt beispielsweise die Wiederholung des Verbs *to be* in der Figur der *Geminatio*: *were, were*, miteinander verbunden durch &, in der Verszeile „his loins were & were the scene of stupendous achievement“ (Z. 5) der hier angesprochenen Leistung (*achievement*), quantifizierbare Temporalität zu verleihen. Außerdem erhöht der darauffolgende typographisch gestaltete Leerraum in der so komponierten Zeile die Spannung, indem er die Phantasie des Hörers (Lesers) beflügelt. Das Ganze zielt darauf ab, die Aufmerksamkeit des Hörers (und implizit des Lesers) zu fesseln.

Mittels der rhetorischen Figur der Metonymie, *knobs* für Brüste bzw. Brustwarzen, werden weibliche Körperteile angesprochen. Henrys Euphorie wird mit Floskeln wie: „my God“ sowie den Einsatz von Verben wie *swarm* in der Verszeile 8 („trouble it swarm on Henry“) veranschaulicht. Der Grad der Aufregung, die seine Erzählweise mit sich bringt, verdeutlicht die Bemerkung: „you seems excited-like“. Der Einsatz von Satzzeichen wie dem Gedankenstrich trägt in diesem *song* nicht zur Klärung der Frage bei, wer in welchem Moment was sagt. Die Verszeilen: „--What happen then Mr Bones? / you seems excited-like. /--Fell Henry back into the original crime: art, rime“ möge diesen Sachverhalt illustrieren. Was die von zahlreichen Literaturkritikern angesprochene Konfusion in *The Dream Songs* angeht, äußerte sich Berryman wie folgt: „Many opinions and errors in the Songs are to be referred not to the character Henry, still less to the author, but to the title of the work“ (77 *Dream Songs*, [New York: Farrar, Straus and Giroux, 1964], p. viii, zitiert nach Malkoff 1977, 133). Das perspektiverzeugende Medium in Berrymans Werk erweist sich als komplexes Konstrukt, das sich unterschiedlicher Formmittel bedient. Bereits 1977 fasste Malkoff die Beschaffenheit dieses Mediums folgendermaßen zusammen: “We have already mentioned the use of several voices in the Songs, all of which seem to be component parts of Berryman, if not of Henry, and Henry’s own frequent use of blackface to express the multiplicity and discontinuity of his personality” (Malkoff 1977, 137). Eine Erkenntnis, welche im Laufe der Zeit dazu beitrug, *The Dream Songs* als innovativ innerhalb der Lyrikproduktion zu etablieren.

Dass über die Aspekte, die Bestandteile der Konstruktion des perspektiverzeugenden Mediums in Berrymans Werk sind, nicht in aller Ausführlichkeit berichtet wurde, rechtfertigt an dieser Stelle die Tatsache, dass am Beispiel Plaths Oeuvre bereits eine detaillierte Analyse mit Vorzeigefunktion, wie am Anfang dieses Kapitels angekündigt, stattfand. Nun gehen wir über zum poetischen Werk Robert Lowells.

Mittelbarkeitsgestaltung in Lowells Werk

Der Gedichtband *Life Studies* (*Pulitzer Prize* und *National Book Award* Gewinner) wird von Robert Lowell (geb. 1917 als Robert Traill Spence Lowell, Jr.) selbst, so Hamilton, als „one poem“ verstanden (Hamilton 1983, 264). Es ist in vier Sektionen eingeteilt. Die im Band verwendeten Darbietungsperspektiven lassen stufenweise - allerdings nicht immer in chronologischer Ordnung - die verschiedenen Entwicklungsstadien des Betrachter-Protagonisten sichtbar werden, und zwar von der Kindheit, über das Erwachsenwerden, den Verlust durch Tod von Verwandten, das Scheitern der Ehe, die gesellschaftspolitische Distanziertheit bis zur persönlichen Isolation. Obwohl viele dieser Texte unzählige Anspielungen unter anderem an historische, theologische und mythologische Themen aufweisen, verraten die immer wiederkehrenden Textich/Autor-Korrespondenzen Intimes, oder genauer genommen vermeintlich Intimes, über den persönlichen Werdegang Robert Lowells. Daher wurden viele Literaturkritiker angehalten, das Werk der *Confessionals* vordergründig aus psychoanalytischer Sicht zu betrachten. In diesem Zusammenhang äußerste zum Beispiel Helen Vendler:

I have chosen Berryman because like Lowell, he was notably original in his Freudian inventions, and because his *Dream Songs*, like Lowells *Life Studies*, is a sequence drawing, I think, on the successivity - one hour a week, every week - of therapeutic interviews, with their small anecdotal narratives. Berryman, like Lowell, had a good deal of experience with breakdowns and psychotherapeutic intervention; both poets were intellectuals who had read widely in Freud; both broke an earlier intellectual verse style to invent a far more colloquial and quotidian sort of poetry (influenced, I believed, by the primal sort of conversation that takes place in therapy). Vendler 1995 31-32.

Die zahlreichen Sprachmittel, die Lowell zur Anfertigung dieses sog. autobiographischen Modus verwendet, bieten nicht nur Einblick in die hier angewandte psychoanalytisch angereicherte Herangehensweise, sondern auch in den Gestaltungsprozess der Mittelbarkeit. Denn sie veranschaulichen die Konstruktionsweisen der hier zum Einsatz gebrachten Ichs. So lässt sich ihr Endprodukt, das heißt das perspektiverzeugende Medium, als eine artifizielle und nicht selten höchst kunstvolle Durchformung des hierin behandelten Stoffes betrachten. Lowells Praxis, sogar bereits veröffentlichte Gedichte für eine nächste Publikation zu überarbeiten, liefert wertvolles Material, das aufgrund der am Text strukturell durchgeführten Änderungen Aufschluss über diesen Veränderungsvorgang gibt. „To Speak of Woe That is in Marriage“ (*RLLS* 201987, 88¹⁷²) beispielsweise wurde ursprünglich in der ersten Person Singular verfasst, um später in die dritte Person umformuliert zu werden (Hamilton 1983, 265).

In seinem Buch *A Reader's Guide to Robert Lowell* referiert Hobsbaum, dass Rosenthal das Gedicht „A Mad Negro Soldier Confined at Munich“ - dessen Protagonist er als ein „embattled and alienated spirit“ versteht - als Verbindungsglied zum dritten Teil des Gedichtbands erfasst. Der dritte Teil des Bandes beinhaltet Dichterportraits, Dichter mit denen sich Lowell identifiziert (Hobsbaum 1988, 76). Es gibt zahlreiche Äußerungen von Literaturkritikern, die in Anlehnung an etwa Booths Begriff des impliziten Autors Gedicht-Ich und Robert Lowell in Verbindung zu einander setzen, ohne für den Leser einen

¹⁷² Robert Lowell, *Life Studies and For the Union Dead* (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 201987). Im folgenden zitiert als *RLLS*.

Überblick zu verschaffen, dass dem Text ein ihm innewohnendes Medium zugrunde liegt, welches sich in seiner Architektur klar von seinem Urheber abhebt. Insofern bleibt auch hier die Gestaltung von Mittelbarkeit in ihrer Eigenschaft als sprachlich-stilistische Ebene häufig unberücksichtigt.

Das Gedicht „Skunk Hour“ (RLLS 201987, 89) stellt in Zusammenhang der vorher erwähnten autobiographischen Herangehensweise durch die Literaturkritik keine Ausnahme dar. Es wurde am Beispiel von Elizabeth Bishops „Armadillo“ geformt (Hamilton 1983, 267). In Hamiltons Worten ist es „the most nakedly desperate piece in the book“ (Hamilton 266). An gleicher Stelle (ebd. 267) berichtet Hamilton, wie sich Lowell daran erinnert, eine Passage entweder von Camus oder Sartre im Gedächtnis gehabt zu haben, in der der Selbstmord erst dann zum freien Akt werden darf, wenn der entfernteste Punkt in der Dunkelheit erreicht wurde. Äußerungen, die sich nicht nur in Bezug auf die empirische Person Lowells begreifen lassen, sondern auch, wie folgende Beispiele aus dem Gedicht erläutern, einen in seiner Konstruktionsweise und strategischen Platzierung entlang des Gedichts wohlüberlegten Dialog zwischen Text und damaliger sozialer Wirklichkeit effektiv in Gang setzen.

Der Voyeurismus in der Verszeile „I watched for love-cars“ veranschaulicht die emotionale Einsamkeit des Ich, ein Zustand, der in „My ill-spirit sob in each blood cell, // [...] I myself am Hell¹⁷³“ in persönliche Isolation kulminiert. Auf diese Weise wird die am Anfang des Gedichts angesprochene veränderte Wirklichkeit zum einen in historischer Hinsicht in den Verszeilen „Thirsting for / the hierarchic privacy / of Queen Victoria’s century“ und zum anderen wirtschaftlich in der Verszeile „His [the summer millionaire’s] nine-knot yawl // was auctioned off to lobester-men.“ überzeugend untermauert. Zwischen Individuum und Gesellschaft tut sich ein Abgrund auf, der nunmehr nur mit Hilfe der Tierwelt zu konfrontieren ist. Den Kern der Metapher bildet hier die Darstellung der Skunkfamilie: „a mother skunk with her column of kittens [...] / She jabs her wedge-head in a cup [...] / and will not scare“. Die obig erwähnte veränderte historische Wirklichkeit erzeugt im Ich ein unerträgliches Gefühl des Alleinseins („nobody’s here“). Die ansonsten vertrauenerweckende Empfindung der Gruppenzugehörigkeit wandelt sich in der neuen Gesellschaftsordnung in schmerzliche existentielle Marginalisierung. Wie die Mutterskunk um das Überleben bemüht ist, so kämpft jetzt das isolierte Ich darum, sich (unter Berufung seines Instinkts) in einer Wirklichkeit zurecht zu finden, die es nicht mehr zu verstehen und kontrollieren vermag.

Diese allerdings nur stichwortartige Sichtung des Gedichts „Skunk Hour“ möge als Einstieg in die Analyse der folgenden Texte dienen.

Analyse des Gedichts „Beyond the Alps“

Beyond the Alps

(On the train from Rome to Paris. 1950, the year Pius XII defined the dogma of Mary’s bodily assumption.)

1. Reading how even the Swiss had thrown the sponge

¹⁷³ Diese Verszeile ruft u.a. Satans Worte in Milton’s *Paradise Lost*, IV, 75: „Which way I fly is hell; // myself am hell.“ hervor. Auch an G. M. Hopkins Sonett “I wake and feel the fell of Dark” lässt sie denken.

2. in once again and Everest was still
3. unscaled, I watched our Paris pullman lunge
4. mooning across the fallow Alpine snow.
5. O bella Roma! I saw our stewards go
6. forward on tiptoe banging on their gongs.
7. Life changed to landscape. Much against my will
8. I left the City of God where it belongs.
9. There the skirt-mad Mussolini unfurled
10. the eagle of Caesar. He was one of us
11. only, pure prose. I envy the conspicuous
12. waste of our grandparents on their grand tours—
13. long-haired Victorian sages accepted the universe,
14. while breezing on their trust funds through the world.

15. When the Vatican made Mary's Assumption dogma,
16. the crowds at San Pietro screamed Papa.
17. The Holy Father dropped his shaving glass,
18. and listened. His electric razor purred,
19. his pet canary chirped on his left hand.
20. The lights of science couldn't hold a candle
21. to Mary risen—at one miraculous stroke,
22. angel-wing'd, gorgeous as a jungle bird!
23. But who believed this? Who could understand?
24. Pilgrims still kissed Saint Peter's brazen sandal.
25. The Duce's lynched, bare, booted skull still spoke.
26. God herded his people to the coup de grâce—
27. the costumed Switzers sloped their pikes to push,
28. O Pius, through the monstrous human crush....

29. Our mountain-climbing train had come to earth.
30. Tired of the querulous hush-hush of the wheels,
31. the blear-eyed ego kicking in my berth
32. lay still, and saw Apollo plant his heels
33. on terra firma through the morning's thigh...
34. each backward, wasted Alp, a Parthenon,
35. fire-branded socket of the Cyclops' eye.
36. There were no tickets for that altitude
37. once held by Hellas, when the Goddess
38. stood, prince, pope, philosopher and golden bough,
39. pure mind and murder at the scything prow—
40. Minerva, the miscarriage of the brain.

41. Now Paris, our black classic, breaking up
42. like killer kings on an Etruscan cup.

Aus: Robert Lowell, *Life Studies and For the Union Dead*, (New York: Farrar, Strauß and Giroux, ²⁰1987, 3-4; vergl. auch die längere, leicht überarbeitete Fassung, 55-57).

Das Gedicht „Beyond the Alps“ existiert in zwei voneinander leicht differierenden Fassungen. Die eine stammt aus dem Gedichtband *Life Studies*, die andere aus *For the Union Dead*. Der hier verwendeten, aus dem Gedichtband *Life Studies*, fehlt ein Zitat, nämlich: „Au delà les Alps est l'Italie,“ welches der längeren Fassung vorangestellt wurde, und ist um eine ganze 14-zeilige Strophe kürzer. Ein Literaturkritiker bezeichnete das Gedicht als „a valediction to Roman Catholicism“ (Hobsbaum 1988, 74 ff.) Der längeren Fassung des Gedichts ist, wie bereits erwähnt, eine Aussage Napoleons im Jahre 1797 auf Französisch vorangestellt, als er im Februar 1797 gegen den Willen der französischen

Nationalversammlung Frieden mit dem Papst schloss¹⁷⁴. Dieses Zitat ist im Zusammenhang mit der Rolle des Vatikans in der Figur des Papstes, der Regierungsform Mussolinis und Napoleons Handlung zu sehen. Denn beiden Fassungen ist in Klammern gleich unter dem Titel eine einführende Erläuterung gesetzt, über die von Pius XII. zum Dogma erhobene Mariä Himmelfahrt im Jahre 1950 sowie über die im Text beschriebene Zugfahrt von Rom nach Paris.

Das Medium in diesem Gedicht zeichnet sich durch seinen Erzählgestus aus. Der Text beginnt mit einem Präsenspartizip, das kraft der hierin im Augenblick stattfindenden geistigen Tätigkeit sogleich den Stoff mit mäßiger Lebendigkeit versieht, nämlich intellektueller Aktivität. Bald geht das Tempus ins Perfekt über, den Eindruck einer Nacherzählung erweckend. Das Ausrufezeichen in „*O bella Roma!*“ (Z. 5) lässt die Präsenz des Mediums im gleichen temporalen Gestus des *nunc* deutlich hörbar werden. Aufgrund des auf der Ebene der Tiefenstruktur erwirkten Tempusapparats kristallisiert sich auf der Ebene der Oberflächenstruktur eine Wechselbeziehung zwischen Damals und Jetzt.

Im halbawachen Zustand drückt sich das Ich, indem es seinen Sprechduktus stufenweise verändert, wie folgt aus: *colloquial*: „even the Swiss had thrown the sponge in“ (Z. 1), *casual*: „I watched our pullman lunge, / mooning across [...]“ (Z. 3/4). Ferner benutzt es tradierte Klischees wie die Angabe über die Schweizer als Bergsteigervolk *par excellence*, blasphemische Bezeichnungen wie das Bild des Heiligen Geistes als Kanarienvogel „[...] his pet canary chirped on his right hand.“ (Z. 19), Ironie in der Form des Asteismus: „[...] I envy the conspicuous / waste of our grandparents [...]“ (Z. 11/12) und als kompositen Tropus, nämlich Asteismus und Exclamatio: Marias Himmelfahrt als „[...] Mary risen, gorgeous as a jungle bird!“ (Z. 21). Äußerungen, die einen abwertenden Ton erkennen lassen, Bilder, die mehr über seinen Sprecher aussagen, als über den von ihm behandelten Sachverhalt. Aussagen, die den hier gemeinten Stoff insofern tendenziös wiedergeben, als sie rhetorisch zu den Stil Kategorien der Tropen, genau in den Bereich der Widerlegung (*Refutatio*) mit Hilfe der Ironie gehören. Solche Bilder drücken daher in der Diskrepanz des Vergleichs die Idiosynkrasie des Mediums aus. Zwischen behandeltem Thema und der Art seiner verbalen Artikulation erwächst demzufolge eine zu lösende Spannung, die den Leser samt den ihm eigenen Fähigkeiten, wie historischem, theologischem, politischem Wissen, Lesekompetenz, usw. direkt involviert. Der Ton des Mediums deckt das Spektrum von der wie oben zitierten urbanen Ironie bis zum bissigen Sarkasmus: „The Duce’s lynched, bare, booted skull still spoke“ (Z. 25). Zum einen wird die Macht des Papstes innerhalb der katholischen Gemeinschaft in Verbindung mit Mussolinis weltlicher Macht gebracht. Insofern zeichnet sich hier eine Parallele zwischen Katholizismus und Mussolinis Faschismus ab. Zum anderen entsteht der Eindruck, dass Überbleibsel von Mussolinis Gedankengut im italienischen Volk vorhanden sind. Sowohl dem Dogma als auch den Worten des Diktators ist Folge zu leisten.

Die Bahn in „Beyond the Alps“, das Transportmittel, das die Insassen physisch von Rom nach Paris befördert, ist zugleich das Mittel, das rhetorische Mittel der Metapher, die den im Schlafwagen Reisenden in die Vergangenheit bringt. Die Müdigkeit, die sich bei so einer langen Zugreise einstellt, lässt den halbawachen Zustand, in dem sich dieses Ich befindet

¹⁷⁴ Hierzu sehe Richard Nürnberger „Das Zeitalter der französischen Revolution und Napoleons“ in Golo Mann, Alfred Heuß et. al., hg. *Propyläen-Weltgeschichte. Eine Universalgeschichte*. Digitale Bibliothek Bd. 14 (Berlin: Directmedia 1999), 11.749ff. In der gedruckten Ausgabe der PWG entspricht dies dem Bd. 8, 110ff.

und mitteilt durchaus glaubwürdig erscheinen. Kraft des Gerundiums „moonning“ wird der Zug in seinem menschenähnlichen ziellosen Herumschweifen anthropomorphisiert.

Die Bahnreise als eine Metapher für eine Bewusstseinsumwälzung wird mit Hilfe von Geschichte, Mythologie und Religion realisiert. Welche Rolle spielt bei der Wiedergabe der im Augenblick betrachtenden sowie der bereits erlebten Welt die physische Erschöpfung des Ichs? Ist das Ergebnis seiner Reflexionen plausibel?

Die rhetorischen Fragen: „But who believed this? Who could understand?“ zielen darauf ab, den Intellekt des Lesers, ja die Ratio, unmittelbar anzusprechen. Die Verben *believe* und *understand* stehen sich, wie zwei sich ausschließende Geisteshaltungen, blockartig gegenüber.

Die Strapazen der langen Bahnreise schlagen sich in die Erschöpfung des Ichs nieder. Das vortragende Ich kann vor Anstrengung die Augen nicht gänzlich öffnen. Die erschöpften Augen: „the blear-eyed ego kicking in my berth“ (Z. 31), das Sinnorgan der Perzeption schlechthin, verweisen subtil auf verminderte geistige Fähigkeiten wie Erkennen, Kombinieren, Klardenken. In der Freudschen Terminologie ist das Ich der Vermittler zwischen Es und Überich, jener Teil der Persönlichkeit, der sich mit der Bewältigung der externen Wirklichkeit befasst¹⁷⁵. Eine Dimension, die den Text scheinbar nur unterschwellig begleitet, die sich aber in Bildern, die ans Traumartige (Traum/Tagtraum) gekoppelt sind, wie etwa: „saw Apollo“ (Z. 32), Jungle: „[...] jungle bird!“ (Z. 22), in der Mischung der exotischen, historischen, geographischen, theologischen und nicht zuletzt metaphysischen Landschaft, sowie in der Juxtaposition von Mythologie und Sexualität: „on terra firma through the morning’s thigh--“, (Z. 33) deutlich manifestiert. Womit wird dieser Eindruck erweckt? Spiegelt sich dieser Erschöpfungszustand in der Gestaltung des Ichs wider, konkreter: in der Art und Weise, in der dieses Ich syntaktisch gebaut ist, prosodisch, in seinem Sprechduktus? Die lange Reise rechtfertigt den Zustand des Mediums. Augenfällig ist die Präsenz der 1. Person Singular in der ersten Strophe: „I watched“ (Z. 3), ihr gänzlich zurücktreten in der ichlosen zweiten Strophe in der Form eines unsichtbaren Beschreibers sowie ihr Wiedererscheinen in der dritten Strophe, doch diesmal in der 1. Person Plural: „our mounting-climbing train“ (Z. 29) als Mitglied jener Gruppe von Reisenden und Zugpersonal, die uns in der 1. Strophe bereits begegnet war. Die letzten Verszeilen dieser Strophe werden (aus der Ichperspektive) in der 3. Person narriert: „The blear-eyed ego [...] lay still, and saw Apollo“ (Z. 31/32). Das abschließende *couplet* leitet wieder die 1. Person Plural ein.

Sowohl das Italien Mussolinis als auch der Vatikan werden durch den Schädel des Duce sowie durch die Sandale Sankt Peters metonymisch geschildert, Devotionalien, welche mal von dem einen, mal von dem anderen in Ehren gehalten bzw. ihm zugehört („[...] booted skull still spoke“, Z. 25) wurden und werden. Ein Motiv, das an eine Szene, ca. 16 Jahre

¹⁷⁵ „Die psychoanalytische Theorie benützt das »Drei-Instanzenmodell« (Es-Ich-Überich), wenn sie im Rahmen ihrer Strukturtheorie (Freud, 1923/1969; Hartmann, 1964/1972; Arlow/Brenner, 1964/1976) psychische Konflikte und deren neurotische Ausgestaltungen zu erklären versucht. Dem Ich als psychischer Instanz ist im Rahmen dieser Modellvorstellungen die Aufgabe übertragen, zwischen den Anforderungen der triebhaften Seite der Persönlichkeit (sexuelle und aggressive Wünsche, das Es) und der moralisch-ethischen Leitaspekte (das Über-Ich) ebenso zu vermitteln, wie es die Außenwelt angemessen berücksichtigen muß (Adaptation)“. [Neurose (Peter Schuster): *Handwörterbuch Psychologie*, S. 2197, auf CD-ROM, Digitale Bibliothek (vgl. HWB Psych., S. 484) (c) Psychologie Verlags Union].

später, in Ken Russells Kultfilm „Tommy“ (1975) erinnert, in dem das Ritual der katholischen Messe parodiert und anstelle der Jungfrau Maria ein überlebensgroßes Plakat von Marilyn Monroe von den Teilnehmern dieser Pseudomesse wie eine Heilige verehrt wird. Paris, die Stadt des Lichts und Nachtlebens schlechthin, wird in der Farbe Schwarz präsentiert, während die mit Schnee bedeckten Alpen für Italien stehen. Die Zusammenstellung dieser Farben bildet eine binäre Opposition, die Reinheit und Sünde suggeriert¹⁷⁶.

Das Oxymoron „[...] monstrous human crush...“ (Z. 28) weist mit beißendem Sarkasmus auf die hinter den Kulissen verborgene Maschinerie hin, die die von Gott getriebenen Massen auf den Sankt Petersplatz erst euphorisch stimmt, dann auch auf welche Weise die Schweizergarde dieses Menschengedränge zum Schweigen bringt: „sloped their pikes to push, / O Pius [...]“ (Z. 27/28), und nicht zuletzt auf die hypnotisch charismatische Erscheinung Pius' XII als surrend farbenfrohe Parodie (Z. 17/18/19). Der enge Nexus zwischen Ungeheuer und Mensch provoziert aufgrund des hier bewusst enthaltenen Widerspruchs.

Das geistige Erlebnis, welches einer Nacherzählung im Gestus der Rede angereichert durch den Einsatz von salopp-kultivierter Ironie ähnelt, wird überwiegend aus dem Gedächtnis anhand von historischen, theologischen und mythologischen Allusionen zusammengesetzt. Das „Ich“ bedient sich, um den Stoff zu präsentieren, der Vergangenheit; es fertigt, aus dem Fenster eines fahrenden Pullmanwagens beobachtend, einen panoramischen Bericht an, während der temporalen und geographischen Überfahrt, zwischen der Abreise in Rom und der Ankunft in Paris. Die mit blassbräunlichem Schnee bedeckten Alpen weisen ironisch auf die vermeintliche Makellosigkeit des Vatikans hin. Denn im Adjektiv *fallow* ertönen die weltweiten politischen Verstrickungen des einflussreichen Vatikans. Man denke an die Beziehungen zwischen dem Dritten Reich und dem Italien Mussolinis. Erst vor weniger als 5 Jahren wurde der Zweite Weltkrieg beendet. Die historischen Implikationen kreisen die im Text dargestellte sozial-politische Wirklichkeit mal als direkte historische Allusion (Duce), mal als Metapher (rötlich-brauner Schnee) ein. Die Farbskala suggeriert die Farbschattierungen, mit denen sich die politischen Parteien selbst identifizieren bzw. beschrieben werden.

Der Tempuswechsel in das Perfekt in den Verszeilen „the blear-eyed ego“ (Z. 31) „lay still and saw Apollo“ (Z. 32) stellt die im Text dominante Erinnerungsebene dieser Beschreibung wieder her. Die Nacht ist vorbei und am Horizont erscheint in strahlender Pracht die virile Sonne. Die sexuellen Konnotationen dieser Personifizierung vergegenwärtigen die menschenähnliche Lebensführung der olympischen Götter. Das Bild beschreibt den Inzest zwischen Apollo und Eos, der Morgenröte: „Apollo plant his heels /on terra firma through the morning's thigh...“ (Z. 32/33). Die erzählte Beschreibung kontrastiert die Welt der Spiritualität des römischen Katholizismus mit den in vielerlei Hinsicht menschenverwandten Figuren der griechischen Mythologie, die mit ihrer weltlich zugewandten Sicht auf das Leben wiederum der Lebensauffassung der Pariser ähnelt.

Phonetische Wiederholungen wie etwa in der Form des Reims in „sponge“ (Z. 1) und „lunge“ (Z. 3), kurze i-Vokale wie etwa in „still“ (Z. 2) und „will“ (Z. 7), identische Reime

¹⁷⁶ Bezüglich des Vergleichs Rom (weiß) / Paris (schwarz) siehe Hamilton 1983, 260.

wie etwa „gongs“ (Z. 6) und „belongs“ (Z. 8), Alliteration „Paris pullman“ (Z. 3), Phoneme, die ins nächste übergehen: „Life change to landscape“ (Z. 7; K. v. V.) werden in unterschiedlichen Abständen entlang des Textes plaziert. Dadurch entsteht ein klanglicher Parallelismus, der mittels der Wiederaufnahme der gleichen Phoneme die Textaussage entweder im Sinne der Korrespondenz oder der Divergenz unterstreicht. „[U]nfulled“ (Z. 9) und „world“ (Z. 14) verdeutlichen den Weltzustand zur Zeit der Diktatur Mussolinis gegenüber der angenehmen, bequemen Vergangenheit der „long-haired Victorian sages“ (Z. 13). So werden, aus der Sicht des Mediums, in der Figur der Diaphora zwei historisch unterschiedliche Zeitabschnitte kontrastierend in Verbindung zueinander gebracht. „Conspicuous“ (Z. 11) und „universe“ (Z. 13), ein allerdings unreiner Reim, lässt in seiner klanglicher Entsprechung die Transparenz des Alls als Hinnehmen des Weltzustands aus den Augen der naiven „Victorian sages“ in Erscheinung treten. Der *Homoiooteleuton* „Hand“ (Z. 19) und „understand?“ (Z. 23) bringt kraft seiner phonetischen Homogenität eine deutliche Diskrepanz überraschend zum Vorschein, und zwar deshalb, weil hier Konkretes (*hand*) und Abstraktes (understand), eine kognitive Fähigkeit, auf einander bezogen werden. Das Fragezeichen in der rhetorisch postulierten Frage: „Who could understand?“ verstärkt weiterhin den hier intendierten Effekt. Die Wende von 19. zum 20. Jahrhundert offenbart sich. Spondeisch wird in „lynched, bare, booted skull still spoke“ (Z. 25) die Bedeutung dieser Aussage in ihrer ganzen Tragweite als die Szenerie der Mussolinidiktatur hörbar. Härte, Gewalttätigkeit, Despotismus hallen lange nach seinem Tod aus dem Grab nach.

Das Gedicht lässt im Großen und Ganzen kein regelmäßiges Metrum erkennen. Im Text verteilt tauchen u.a. fünffüßige jambische Verszeilen auf wie zum Beispiel: „Our mountain-climbing train had come to earth.“ (Z. 29). Seine klangliche Textur ist jedoch sehr elaboriert. Onomatopoetisch beispielsweise ahmen oft die Phoneme den Klang des durch sie erfassten Begriffs bzw. Handlung nach. Die Verszeilen „The Holy Father dropped his shaving glass, / and listened. His electric razor purred, his canary chirped on his left hand“ (Z. 17/18) stellen hierfür ein einleuchtendes Beispiel dar. Der surrende Akt des Rasierens vor dem Hintergrund eines erschrockenen, piependen Kanarienvogels wird zu einem komischen Hörerlebnis. Ebenso: „Pilgrims still kissed Saint Peter’s brazen sandal“ (Z. 24), eine Verszeile, deren klangliche Komposition mit ihrem alliterierenden stimmhaften wie stimmlosen *s* die Schar frommer Pilger der Reihe nach ihre Ehrerbietung zeigend parodiert.

Mittels der Erinnerung wird ein kaleidoskopartiges Gefüge unterschiedlicher Eindrücke während einer Bahnreise in einem Pullmanwagen von Rom nach Paris rekonstruiert. Lesend, wie es die Schweizer zum wiederholten Male aufgegeben hatten, den höchsten Berg der Welt, den Everest, zu erklimmen, leitet der Protagonist den Text in einer anscheinend unbekümmerten Art ein.

In „Beyond the Alps“ wird in verquickter Form eine historische Wirklichkeit geschildert, die, in ihrer sprachlich-formalen Konstruktion wie auch in ihrer inhaltlich-thematischen Beschaffenheit, aufklärerisch zu wirken sucht. Inhaltlich besteht die im Gedicht gestaltete Wirklichkeit aus Bereichen, die überwiegend mit Hilfe einer schrill parodierenden Bildlichkeit übermittelt werden, Bilder, die dem vor sich hin dämmernden Text-Ich während einer nächtlichen Fahrt erscheinen. Das müde Ich mit entzündeten Augen stellt nicht mehr das Maß aller Dinge dar, vielmehr scheint es ein Element mehr unter vielen zu sein. Seine brüchige Weltauffassung kontrastiert mit der einheitlichen Lebensauffassung der viktorianischen Großeltern.

Die in Kursivschrift hervorgehobene Exklamation: „*O bella Roma!*“ verleiht der Diktion des Textes Lebendigkeit, denn sie erweckt den Eindruck, das erinnernde Ich erlebe augenblicklich in der Gestalt der Rückblende die Stadt Rom in ihrer ganzen Pracht. Ähnlich verhält es sich, doch diesmal ohne Ausrufezeichen, mit dem in der 2. Zeile der 2. Strophe in Kursiv gesetzten Schrei (erlebte Rede) *Papa*. „O Pius, through the monstrous human crush...“ kann gleichfalls als erlebte Rede verstanden werden. Diese Strategie bewirkt das Zurücktreten des beschreibenden Ichs, um die anderen Akteure, Lebendigkeit erzeugend, in den Vordergrund zu befördern. Einerseits beinhaltet das Gedicht eine individuell gestaltete Stimme, die von persönlichen Wünschen berichtet: „Much against my will / I left the City of God“ (Z. 8/7), oder kritisch-ironisch Stellungnahme zum Verhalten der älteren Generation in der Zeile: „I envy the conspicuous / waste of our parents“ (Z. 23) bezieht. Andererseits ertönt eine Stimme, die sich in der Figur der rhetorischen Frage eher im Gestus sachlicher Objektivität äußert: „But who believed this? Who could understand?“

Der zeitliche Abstand des perspektiverzeugenden Mediums zu dem im Text dargebotenen Stoff ist groß. Die Vorgänge werden, wenn nicht direkt in rational-sachlichem Ton wiedergegeben, so doch in nachdenklich personaler Selektion geordnet. Gefühlsmäßig wirkt das Medium seinem Stoff gegenüber eher reserviert. Tatsächlich beinhaltet das Gedicht, mit Ausnahme der zweimaligen Verwendung des Ausrufezeichens sowie des zweimaligen Einsatzes der rhetorischen Frage keine hervorstechenden Gefühlsausbrüche. Andererseits lässt die Provenienz der Wörter, aus denen die Bilder gemacht sind, welche die institutionalisierte katholische Kirche zu erfassen suchen, einen hohen Gehalt an Pathos erkennen. Von der Komik bis in den bitteren Sarkasmus reicht hier das breite Spektrum. Ein Eindruck, der sich erst richtig entfaltet, wenn man diese Bilder aus ihrer ursprünglichen Konfiguration löst und sie in neue Muster eingliedert. In diesem Sinne entstünde beispielsweise ein vielsagender Nexus zwischen Pius XII. und Mussolini. Das Bewusstsein, das wir hier vorfinden, selektiert, prüft, entscheidet, fügt zusammen, ganz nach seinem Gusto. Die Teile können im Leseakt hin und her bewegt werden. Der zeitliche und emotionale Abstand zwischen dem Geschehen und dessen Niederschrift ermöglicht es, die darin enthaltenen Begebenheiten in einer dem Ziel des Textes dienenden Weise umzusetzen. Das Besondere und das Allgemeine vereinen sich zur klaren Illustration einer kritischen Position gegenüber Gesellschaft und Römischen Katholizismus. Die hier verwendete Art der Beschaffenheit der inneren Distanz weist auf den großzügigen Spielraum hin, der dem Leser beim Verstehen der im Text beschriebenen Zusammenhänge eingeräumt wird. Kaleidoskopartig konfiguriert sich das im Text dargestellte Weltbild immer wieder aufs neue. Eine Qualität, die sich problemlos aus dem traumartigen Zustand ableiten lässt, in dem sich das Ich befindet. Diese besondere Gestaltung eines perspektiverzeugenden Mediums stellt ein Novum in der *Confessional Poetry* dar.

Außenwelt wird aus Außenperspektive beschrieben. Nur selten erlaubt sich das Ich, Welt aus Innensicht mitzuteilen. Daher gilt es zu erkunden, warum dem so ist.

Das perspektiverzeugende Medium stellt, unter Berücksichtigung geschichtlicher und kultureller Kriterien, ein Segment des Lebens aus der Ichperspektive dar. Dieser historisch-panoramische Überblick ist in erster Linie das, was das „Ich“ weiß, was es während der Reise wahrnimmt und nicht zuletzt das, was es schließlich bewusst selektiert. Hierdurch entsteht sein Standpunkt. Das Leben reduziert sich auf eine ad-hoc historische

Zusammenfassung aus der Vogelperspektive, ein aus folgenden Bereichen bestehendes Resümee:

- 1) als persönlicher Glaubenskampf aufbereitetes Christentum in der Gestalt der Travestie: Papst, Mariä (Urwaldvogel), Heiliger Geist (Kanarienvogel), die Koimesis (Karikatur eines Dogmas), Idolatrie (Devotionalien: Peters Sandale, Mussonlinis Schädel), die Masse auf dem Petersplatz (das „unkritische“ Volk).
- 2) Klischees: Schweizer als Bergsteigervolk (Hobby, Nationalsport, metaphysisches Streben).
- 3) Geschichte a) Faschismus: Mussolini (1922-1945), Schürzenjäger; Reste seiner Ideologie im Volk noch deutlich spürbar. b) Caesar brillanter Stratege, c) Viktorianismus: Weise, hier ironisch verwendet (= unkritisch-naive Haltung), die das Universum nicht in Frage stellen und es leichtgläubig akzeptieren. Zwischen den verblüfften Wissenschaftlern des 20. Jh.s und den viktorianischen unbekümmerten, geldverschwenderischen Großeltern entsteht ein vieldeutiger Kontrast.
- 4) Mythologie: Hellas (alter Name Griechenlands), Minerva (römische Göttin der Weisheit/Künste = Pallas Athene), Apollo (Gott des Lichtes, der Symmetrie, der Poesie), Eos (Apollos Schwester: die rosenfingrige Aurora; Inzest), einäugiger Zyklop (Polyphem in *Odyssens*), Parthenon (Athenes Tempel auf der Akropolis). *Ilias* Paris (Priamos und Hecuba, Könige Troias).
- 5) Das perspektiverzeugende Medium als Ich mit viktorianischen Vorfahren (europäischen Hintergrund).

Die Darbietung der im Text gestalteten Wirklichkeit gehorcht nicht mehr einem chronologisch oder gar kausal linearen Plan, vielmehr wirkt sie unzusammenhängend, zerstreut, ohne ein vereinigendes Zentrum, welches die Lebenserfahrungen sinnstiftend bündelt. Subtil wird der Leser aufgefordert, diesen etwas willkürlich zusammengesetzten Erlebnisfluss nach seiner Fassung sinnstiftend zu ordnen. In diesem Sinne stellt das hier zum Einsatz gebrachte perspektiverzeugende Medium eine besondere Art der Leerstelle dar. Denn die Aufmerksamkeit des Lesers wird somit nicht auf die Charakterisierung des Ichs gelenkt, sondern auf das von ihm Dargebotene. Die Art und Weise der Zusammenstellung des Stoffes erlaubt es, das hier so geschilderte Dasein der Dinge immer wieder in neue Zusammenhänge zu stellen. Ein Vorgang, der ständig zu anderen Sehweisen führt. Das 1. Personalpronomen I kommt in seiner reinen Form, d.h. unflektiert drei Mal in den Verszeilen 3, 5 und 11 in der 1. Strophe vor. In der gleichen Strophe erscheint es als Possessivpronomen „my“ (Z. 7) und letztendlich als Possessivpronomen „our“ (Z. 3) sowie als Objekt der Präposition „us“ (Z. 10). Die zweite Strophe kommt ohne Bezug auf die Ichdeixis aus. Die dritte Strophe greift auf das 1. Personalpronomen des Plurals der 1. Strophe zurück (Z. 29). Danach spaltet sich das Ich redet von sich in der 3. Person „the blear-eyed ego“ (31). Dieses sparsam gefüllte Ich-Deixisgeflecht verstärkt den Eindruck eines peripheren Ichs.

Das 1. Personalpronomen des Singulars erscheint in seiner unflektierten Form „I“ nur in der 1. Strophe und insgesamt nur drei Mal. Ebenfalls in der 1. Strophe tauchen einmal als Possessivpronomen der 1. Person Plural „our Paris pullman“, einmal das Possessivpronomen der 1. Person Singular „my“ sowie auch nur einmal „us“ als Objekt der Präposition. Die zweite Strophe kommt kunstvoll ohne die Ichdeixis oder einer ihrer Flexionen aus. Hier verschwindet das Ich gänzlich hinter seiner Deskription. Die dritte Strophe beinhaltet einmal das Possessivpronomen der 1. Person Plural „our“ sowie auch

nur ein einziges Mal das Possessivpronomen der 1. Person Singular „my“. Gegenüber diesem eher bescheidenen Ich-Deixisgeflecht steht ein reichhaltiges Referenznetz, das die Bedeutung von Politik, Geschichte, Mythologie und Theologie spielerisch mit einander verbindet und in den Mittelpunkt stellt.

Der Sprechduktus des Ichs macht eine klare Aussage aus über sich selbst. Nach seiner ungewollten Abkehr („Much against my will [...]“) von der sakralen Welt wird es in die Freiheit Paris entlassen, in die Stadt der Kunst/der Laster. Es verlässt die Höhen des Olymps, wo einst Zeus und Pallas Athene herrschten und tritt ins irdische Leben zurück. Das enge Korsett des erstickenden Katholizismus wird zurückgelassen, um Paris, die Inkarnation der Sünde: „our black classic“ (Z. 41), „like killer kings on an Etruscan cup“ (Z. 42) im Sturm zu nehmen.

Die enttäuschende Diskrepanz zwischen Ideal und empirisch-pragmatischer Leistung des Individuums begleitet leitmotivisch den Text. Der Zusammenhang zwischen Religion und Geschichte wird hinsichtlich des jeweiligen Anspruchs auf Hegemonie (Mussonline und der Vatikan) parodierend entlarvt.

Abschließend kann hinsichtlich der Konstruktion des Mediums in „Beyond the Alps“ Folgendes gesagt werden. Das Gedicht wird von einem perspektiverzeugenden Medium vorgetragen, welches in der 1. Pers. Sing. als „I“ Gestalt annimmt. Ein „Ich“, das sich, aufgrund seiner Stellung in der von ihm geschaffenen Textwirklichkeit, als peripheres erzähl-erlebendes perspektiverzeugendes Medium zeigt. Ein kultiviertes Ich, welches abgesehen von den entzündeten Augen keine bezeichnenden physiognomischen Attribute aufweist und sich eher als Nadelöhr der von ihm bemühten Themen präsentiert. Der geographische Übergang dient temporal als Verbindung, um Geschichte ungeordnet im Zeitraffer Revue passieren zu lassen; das durchreisende Ich stellt das Bindeglied zwischen dem Vatikan und Paris dar. Die Gegenüberstellung: Rom als Gottesstadt vs. Paris als Stadt der Kunst/Sünde greift auf das Bild „Life changed to landscape“ (Z. 7) zurück, leitet die im Couplet erblickte vitale Transformationskraft ein, die sich in der etruskischen Vase manifestiert. Dieses Ich ist so konstruiert, dass sich weder seine Person noch seine individuelle Weltsicht zur Hauptaussage des Textes etabliert, sondern das, was es beschreibend darbietet. „Minerva, the miscarriage of the brain“, eine kühne Allusion an die Art und Weise, in der Pallas Athene, die griechische Göttin der Weisheit, aus Zeus Hirn aufgrund unerträglicher Kopfschmerzen entsprang, stellt einen verstörenden Zusammenhang zum „blear-eyed ego“ (Z. 31) her. Ein subtiler Verweis auf das, was der Gedichtband als Ganzes darstellt: Gegenüberstellung von Individuum und Gesellschaft mit der Folge einer aussichtslosen Isolation aufgrund von Tod („My Last Afternoon with Uncle Devereux Winslow“), Eheauflösung („To Speak of Woe That is in Marriage“) bis zum Nervenzusammenbruch („Skunk Hour“).

Analyse des Gedichts „My Last Afternoon with Uncle Devereux Winslow“

Die Technik, die Lowell bei der Abfassung dieses Textes benutzte, fußt, nach den Recherchen von Hobsbaum, auf Henry James' *What Maisie Knew* sowie auf dem autobiographischen Stück *A Small Boy and Others* (Hobsbaum 78). Der Text zählt innerhalb des Kontexts von *Life Studies* zu den Gedichten, die sich mit dem Thema Verlust befassen und daher einen elegischen Charakter erweisen. Es wurde unter anderem deshalb zur Analyse ausgewählt, da es sich sowohl thematisch als auch aufgrund der Konstruktion

seines perspektiverzeugenden Mediums zum Vergleich mit Plaths „The Moon and the Yew Tree“ und „Daddy“ eignet.

My Last Afternoon with
Uncle Devereux Winslow

1922: the stone porch of my Grandfather's summer house

I

"I won't go with you. I want to stay with Grandpa!"
That's how I threw cold water
on my Mother and Father's
watery martini pipe dreams at Sunday dinner.
. . . Fontainebleau, Mattapoissett, Puget Sound. . . .
Nowhere was anywhere after a summer
at my Grandfather's farm.
Diamond-pointed, athirst and Norman,
its alley of poplars paraded from Grandmother's rose garden
to a scarey stand of virgin pine,
scrub, and paths forever pioneering.

One afternoon in 1922,
I sat on the stone porch, looking through
screens as black-grained as drifting coal.
Tockytock, tockytock
clumped our Alpine, Edwardian cuckoo clock,
slung with strangled, wooden game.
Our farmer was cementing a root-house under the hill.
One of my hands was cool on a pile
of black earth, the other warm
on a pile of lime. All about me
were the works of my Grandfather's hands:
snapshots of his Liberty Bell silver mine;
his high school at Stukkert am Neckar;
stogie-brown beams; fools'-gold nuggets;
octagonal red tiles,
sweaty with a secret dank, crummy with ant-stale;
a Rocky Mountain chaise longue,
its legs, shellacked saplings.
A pastel-pale Huckleberry Finn
fished with a broom straw in a basin
hollowed out of a millstone.
Like my Grandfather, the décor
was manly, comfortable,
overbearing, disproportioned.

What were those sunflowers? Pumpkins floating shoulder-high?
It was sunset, Sadie and Nellie
bearing pitchers of ice-tea,
oranges, lemons, mint, and peppermints,
and the jug of shandygaff,
which Grandpa made by blending half and half
yeasty, wheezing homemade sarsaparilla with beer.
The farm, entitled *Char-de-sa*
in the Social Register, was named for my Grandfather's children:
Charlotte, Devereux, and Sarah.
No one had died there in my lifetime. . . .
Only Cinder, our Scottie puppy
paralysed from gobbling toads.
I sat mixing black earth and lime.

II

I was five and a half.
My formal pearl gray shorts
had been worn for three minutes.
My perfection was the Olympian
poise of my models in the imperishable autumn
display windows of Rogers Peet's boys' store below the State House
in Boston. Distorting drops of water
pinpricked my face in the basin's mirror.
I was a stuffed toucan
with a bibulous, multicolored beak.

III

Up in the air
by the lakeview window in the billiards-room,
lurid in the doldrums of the sunset hour,
my Great Aunt Sarah
was learning Samson and Delilah.
She thundered on the keyboard of her dummy piano,
with gauze curtains like a boudoir table,
accordionlike yet soundless.
It had been bought to spare the nerves
of my Grandmother,
tone-deaf, quick as a cricket,
now needing a fourth for "Auction,"
and casting a thirsty eye
on Aunt Sarah, risen like the phoenix
from her bed of troublesome snacks and Tauchnitz classics.
Forty years earlier,
twenty, auburn headed,
grasshopper notes of genius!
Family gossip says Aunt Sarah
tilted her archaic Athenian nose
and jilted an Astor.
Each morning she practiced
on the grand piano at Symphony Hall,
deathlike in the off-season summer—
its naked Greek statues draped with purple
like the saints in Holy Week. . . .
On the recital day, she failed to appear.

IV

I picked with a clean finger nail at the blue anchor
on my sailor blouse washed white as a spinnaker.
What in the world was I wishing?
. . . A sail-colored horse browsing in the bullrushes . . .
A fluff of the west wind puffing
my blouse, kiting me over our seven chimneys,
troubling the waters. . . .
As small as sapphires were the ponds: Quittacus, Snippituit,
and Assawompset, halved by "the Island,"
where my Uncle's duck blind
floated in a barrage of smoke-clouds.
Double-barrelled shotguns
stuck out like bundles of baby crow-bars.
A single sculler in a camouflaged kayak
was quacking to the decoys. . . .
At the cabin between the waters,
the nearest windows were already boarded.

Uncle Devereux was closing camp for the winter.
 As if posed for "the engagement photograph,"
 he was wearing his severe
 war-uniform of a volunteer Canadian officer.
 Daylight from the doorway riddled his student posters,
 tacked helter-skelter on walls as raw as a board-walk.
 Mr. Punch, a water melon in hockey tights,
 was tossing off a decanter of Scotch.
 La Belle France in a red, white and blue toga
 was accepting the arm of her "protector,"
 the ingenu and porcine Edward VII.
 The pre-war music hall belles
 had goose necks, glorious signatures, beauty-moles,
 and coils of hair like rooster tails.
 The finest poster was two or three young men in khaki kilts
 being bushwhacked on the veldt—
 They were almost life-size. . . .

My Uncle was dying at twenty-nine.
 "You are behaving like children,"
 said my Grandfather,
 when my Uncle and Aunt left their three baby daughters,
 and sailed for Europe on a last honeymoon . . .
 I cowered in terror.
 I wasn't a child at all—
 unseen and all-seeing, I was Agrippina
 in the Golden House of Nero. . . .
 Near me was the white measuring-door
 my Grandfather had pencilled with my Uncle's heights.
 In 1911, he had stopped growing at just six feet.
 While I sat on the tiles,
 and dug at the anchor on my sailor blouse,
 Uncle Devereux stood behind me.
 He was as brushed as Bayard, our riding horse.
 His face was putty.
 His blue coat and white trousers
 grew sharper and straighter.
 His coat was a blue jay's tail,
 his trousers were solid cream from the top of the bottle.
 He was animated, hierarchical,
 like a ginger snap man in a clothes-press.
 He was dying of the incurable Hodgkin's disease...
 My hands were warm, then cool, on the piles
 of earth and lime,
 a black pile and a white pile....
 Come winter,
 Uncle Devereux would blend to the one color.

(*RLLS* 201987, 59-64)

Eine Gruppe von Gedichten in *Lifes Studies* widmet sich der Beschreibung der Familie aus der Perspektive eines Kindes, hierzu gehören: „My Last Afternoon with Uncle Devereux Winslow“, „Dunbarton“, „Grandparents“, und „Commander Lowell“ (Hamilton 263). Das Prosastück „91 Revere Street“ (*RLLS* 1987, 11-46), welches den 2. Teil des Gedichtbandes allein beansprucht, dient dank seiner strategischen Platzierung als erläuternde Informationsquelle. Stillschweigend bietet sich seine Lektüre als Voraussetzung zur Ergänzung der im Band dargestellten Zeit- und Familiengeschichte. Äußerungen wie: „Bailey-Mason-Myers! Easy-going, Empire State patricians, these relatives of my Grandmother Lowell seemed to have given my father his character.“ („91 Revere Street“ 12) oder: „In 1924 people still lived in cities. Late that summer, we bought the 91 Revere

house...“ (ebda. 14) verstärken den Eindruck, *Life Studies* erzähle Robert Lowells Leben in direkter autobiographischer Manier.

In ihrem Buch *Robert Lowell's Language of the Self* liefert Wallingford ein Beispiel mehr von einem Literaturkritiker, der Gedicht-Ich und empirischer Autor in unkritischer Weise gleichsetzt. Das Zitat lautet: „Speaking of *Life Studies*, Lawrence Kramer relates „the speaker's volatility of voice“ with his [Lowell's] „volatility of ego, which is otherwise represented by his [Lowell's] incessant identifications. Repudiating any single voice; and instead of adding these up into a unified persona or personality, he [Lowell] defines himself as the indeterminate space that envelops them, the unspeaking voice that articulates those that speak“ (in: Wallingford 1988, 95).

Plaths Technik, den Stoff ihres Gedichts „Daddy“ mal anhand der Stimme eines unschuldigen Kindes, mal in der Figur des archetypischen Juden, mal in der Rolle einer sich rächenden erwachsenen Frau darzustellen, kann im Hinblick auf die hier verwendete Wandelbarkeit des Mediums mit Lowells „My Last Afternoon with Uncle Devereux Winslow“ verglichen werden. Beide Texte bedienen sich nämlich familiärer und historischer Begebenheiten, um die jeweilige Welt- und Ichversion zu erzeugen. Die Anordnung des Dargestellten, der narrative Rahmen, das Tempus, die innere Distanz, all dies Bestandteile des perspektiverzeugenden Mediums, tragen in beiden Texten dazu bei, den Stoff in einer für das jeweilige Gedicht intendierten Art und Weise zu modellieren. Indem einerseits Gemeinsamkeiten erkannt und benannt werden, tauchen andererseits Unterschiede auf. So bietet der Vergleich ein verkürztes Verfahren, um die Konstruktion des jeweiligen Mediums zu ergründen. Lebendigkeit, Distanz, Bühnenartiges bei Plath usw.; Agrippina und Nero (historische Referenz zum goldenen Käfig), die historische Referenz, Persönliches und Historisches bei Lowell.

Das Medium in „My Last Afternoon“ nimmt mal die Gestalt eines Erwachsenen, mal die eines Kindes an, so ist dieses wandlungsfähige Medium in der Lage, sich mittels der Erinnerung in seine Kindheit zu versetzen und in einer Mischung aus diesen beiden Altersgruppen überzeugend seine Version der Wirklichkeit darzustellen. Die hieraus resultierende Doppelsicht stattet den Text mit Lebendigkeit aus. Das Gedicht beginnt in *medias res*, indem das Kind den Eltern eine dezidierte Abfuhr erteilt. Die aus der Erinnerung des Erwachsenen zitierten Worte des Kindes zielen darauf ab, den Text mit Dramaturgie zu versehen. Die Reise in die Vergangenheit wird durch die Metapher „looking through/ screens as black-grained as drifting coal“ plausibel eingeleitet. *Screens as black-grained* suggeriert kraft des Vergleichs mit der schwarzen Kohle die Justierung des geistigen Auges in der Dunkelheit vor der Reise in die Vergangenheit - gleich dem Augenblick, bevor ein Film auf die Leinwand projiziert wird. Die eingangs erzeugte Illusion des *hic et nunc* wird in der zweiten Zeile des Textes jedoch durch die Erläuterung der Abweisung zerstört. Hierdurch wird der Kommunikationsprozess zwischen Gedichtlich und Leser aktiviert; konspiratorisch lädt diese so gemachte Konstruktion den Leser ein, einen Bund mit dem Sprecher einzugehen. In der Gestalt kindlicher Unschuld (doch aus der Perspektive des Lesers deutlich denunziatorisch) wird auf den Mangel an Sensibilität einer Gesellschaftsschicht hingewiesen, die nie gelernt hat, Signifikantes und Elementares im sozialen Verhalten zu erkennen und entsprechend einzuordnen. Die Eltern, die im Text nur durch den bewertenden und fühlenden Geist des sprechenden Protagonisten (mal das Kind, mal der erwachsene Mann) beschrieben werden, nehmen anhand ihrer Gewohnheiten: Alkoholkonsum, ihrer Träume (*pipe dreams*) und Reiseziele (Fontainebleau,

Mattapoissett, Puget Sound) Gestalt an. Der Alkoholkonsum wird zum einen als salonfähiger mondäner Habitus präsentiert, zum anderen sozialkritisch entlarvt: Wie kommt man in den Besitz alkoholischer Getränke, wenn zwischen 1920 und 1930 in den USA ein gesetzliches Verbot von Herstellung, Transport und Verkauf von alkoholischen Getränken, „Prohibition“ genannt, herrschte? Die drei in Auslassungspunkten angeführten Orte charakterisieren weiter die Vorlieben der hier angesprochenen Gesellschaftsschicht. Der Großvater, der in Stuttgart am Neckar sein Abitur ablegte („All about me // were the works of my Grandfather's hand: snapshots of his *Liberty Bell* silver mine // his high school at *Stukekert am Neckar*“), wird aus der Sicht des Enkelkinds wegen seiner Unfähigkeit den Namen der Stadt richtig auszusprechen, „belächelt“. Auf der Tiefenstruktur des Textes bei der Gestaltung der Perspektive des Kindes springt diese Stelle als Bruch ins Auge. Phonetisch wird das falsche Klangbild kursiv zitiert. Der Bauernhof wird aus der Sicht des Kindes als der Ort beschrieben, der das Kind von Last und Sorgen befreit: „Nowhere was anywhere after a summer/ at my Grandfather's farm.“ Zum anderen wird der Haushalt, der in vielerlei Hinsicht den Großvater charakterisiert, als erdrückend erlebt. Und so offenbart sich das Verhältnis des Enkelkinds zu seinem Großvater als ambivalent: Opa wird einerseits entlarvt, andererseits bewundert. Die Bewunderung stammt vom Kind, die kritische Reflektion vom Erwachsenen. Der Leser wird in die Komplexität der zwischenmenschlichen Beziehungen am Beispiel einer einflussreichen Familie eingeweiht¹⁷⁷.

Was im Text geschieht, behauptet oder assoziativ suggeriert wird (Leerstellen/Unbestimmtheitsstellen), wird im Rahmen einer literarischen Konvention anhand familiärer Begebenheiten ergänzt, Gebiete, die der Leser dann zu dekodieren hat. Die Jahresangabe 1922 beispielsweise versetzt uns, in der Absicht, dem Text historische Authentizität zu verleihen, in einen bestimmten Zeitabschnitt. Das Situationshafte entsteht mit Hilfe von linguistischen, perspektivbildenden, historischen und kulturellen Formmitteln. Die Requisiten sind grotesk und wirken an Betrachtung der desolaten Wirtschaftslage der Nation zurecht befremdend: wie etwa die aus den Alpen sowie aus der Zeit von König Edward dem VII. stammende Uhr („*Tockytock, tockytock* // clumped our Alpine, Edwardian cuckoo clock,“) - ein Zeitabschnitt, der nicht selten mit Opulenz und Selbstzufriedenheit gleichgesetzt wird¹⁷⁸. Hier hallen die Worte aus „91 Revere Street“ wider: „Major Mordecai Myers' portrait has been mislaid past finding, but out of my memories I often come on it in the setting of our Revere Street house, a setting now fixed in the mind, where it survives all the distortions of fantasy, all the blank befogging of forgetfulness. There, the vast number of remembered *things* remains rocklike. Each is in its place, each has its function, its history, its drama.“ („91 Revere street“ 13; Kursives i. O.). Der Text verdichtet sich vor diesem Hintergrund zu einem eng verflochtenen Gewebe von Biographie, Familienchronik, Landes- und Weltgeschichte. Die scharfe Fokussierung der Vergangenheit versucht kunstvoll, die Erinnerungslücken zu verwischen. Eine Strategie, die Bestandteil des Textes ist.

Die Umgebung und das Mobiliar werden als männlich, bequem, unproportioniert,

¹⁷⁷ Vgl. Greimas syntagmas *contract and performance* in: Bradford 1993, 104.

¹⁷⁸ „Albert Edward, b. Nov. 9, 1841, London; d. May 6, 1910, London. He succeeded to the throne as **Edward VII** following Victoria's death on Jan. 22, 1901, and was crowned on Aug. 9, 1902. His reign did much to restore lustre to a monarchy that had shone somewhat dimly during Victoria's long seclusion as a widow“ (*Encyclopaedia Britannica* 2001 Deluxe auf CD-ROM).

tyrannisch, empfunden („Like my Grandfather, the décor // was manly, comfortable, // overbearing, disproportioned“). Aus der Perspektive und in der Tonlage und Diktion des kleinen Kindes (tonale Disposition) werden die Sonnenblumen als schulterhoch wahrgenommen („What were those sunflowers? Pumpkins floating shoulder-high?“). Gleich am Anfang des zweiten Teils erfahren wir, dass dieses Kind fünfeinhalb Jahre alt ist („I was five and half“). Es nimmt seine Großtante als ein vergeistigtes Wesen wahr, das einen Verehrer namens Astor abwies („family gossip says Aunt Sarah // tilted her archaic Athenian nose // and jilted an Astor“) und während des Tages in der Dunkelheit des Billardzimmers, das einem Boudoir ähnelt, auf dem stimmlosen Klavier Saint-Saëns *Samson and Delilah* übt. Zu ihrer Habe gehören Tauchnitz-Ausgaben¹⁷⁹, Requisiten, die sie mit Europa und dem vergangenen Jahrhundert verbinden. Die Details, die hier zur Charakterisierung der Großtante bemüht werden, setzen ein beachtliches Wissen der erfassten Wirklichkeit voraus. Die Stelle verweist den Leser stillschweigend auf das Prosastück „91 Revere Street“, in der es heißt: „[...] accompanied by the throb of my Great Aunt Sarah playing his leitmotif in the released manner taught her by the Abbé Liszt.“ (18). Vor diesem Hintergrund wird deutlich, wie das Gedicht mit Hilfe der Erinnerung mal aus der Perspektive eines kleinen Kindes, mal aus der Perspektive eines Erwachsenen die Welt schildert.

Warum ist es von Bedeutung, den Hergang in dieser Art und Weise darzustellen? Was für eine Atmosphäre schafft der Text? Zu welchem Zweck? Wie? Wird die Doppelsicht mittels der tonalen Disposition hörbar? Welche Rolle spielen hierbei die Anführungszeichen? Stören sie, weil sie den Leser zu offensichtlich auf einen Bruch in der Darstellungsweise (Perspektive des Erwachsenen) hinweisen? Wie löst Plath den Übergang von der einen in die andere Stimmlage in „Daddy“? Lowells Text beginnt in *medias res*. Der Protagonist des Textes, ein 5-jähriges Kind, erteilt seinen Eltern eine Zurückweisung in direkter Rede. In „Daddy“ bedient sich Plath ebenfalls der Doppelperspektive jedoch ohne die Anwendung von Anführungszeichen. Insofern ist ihr Text flüssiger. Insgeheim lässt das kleine Kind den Leser erfahren, welche Strategie er in seiner Kindheit an den Tag legte, um seinen Eltern, die repräsentativ für die *upper class* stehen, ihre „watery martini pipe dreams“ beim „Sonntagsabendessen“ zu verderben. Die in der Aussage verborgene leichte Ironie „Sunday dinner“ charakterisiert weiterhin die hier angesprochene Gesellschaft und ihre Angewohnheiten. Des Kindes Abneigung gegen „Sunday dinners“ geht aus folgender Äußerung hervor: „New England winters are long. Sunday mornings are long. Ours were often made tedious by preparations for dinner guests. Mother would start airing at nine.“ („91 Revere Street“, 31ff.). Die Polarisierung beider Welten wird ferner anhand der Beschreibung der Farm des Großvaters konturiert. Die Struktur des Textes macht den Leser, wie bereits erwähnt, zum Komplizen. Die hier beschriebene Welt suggeriert Verlogenheit, Ignoranz, Eitelkeit sowie leeren Materialismus. Es ist eine Welt, in der das Ich sich nicht gänzlich heimisch fühlt. Zwischen den Generationen klafft aus der Sicht des Kindes ein Abgrund, der aus der Sicht des erwachsenen Mannes nicht mehr zu schließen ist. Anhand einer unschuldigen Handlung beschreibt der erwachsene Protagonist, wie er an einem Nachmittag am Portal sitzend, sich an das Familienleben erinnert. Spiegelt sich diese gefühlsmäßige Ambivalenz im Text wider? Das Kind am steinernen Toreingang versteckt

¹⁷⁹ Tauchnitz: “The name of Christian Bernhard, Baron von Tauchnitz (1816-95), publisher of Leipzig, used attrib. and absol. with reference to volumes in the Collection of British and American Authors, a series begun by him in 1841 for sale on the continent”. (Entry printed from *Oxford English Dictionary Online*, Copyright © Oxford University Press, 2008)

eine Hand in der kühlen, schwarzen Erde, die andere ist im Freien auf der klebrigen Erdmasse. Ihm ist in seinem zarten Alter die Vergänglichkeit, diesen Eindruck präsentiert das Bild suggestiv, bewusst geworden.

Die zitierten Worte des Kindes als Eröffnung des Textes verleihen dem Gedicht Lebendigkeit. Die direkt ausgesprochene Abweisung versetzt die Handlung ins Hier und Jetzt, einerseits. Die in Anführungszeichen gesetzte Aussage zerstört andererseits die durch das Tempus erzeugte Illusion der Gegenwart. Die zweite Zeile legt einen Perspektivwechsel fest, danach wird sich die Handlung temporal auf einer anderen Ebene weiter entfalten. Strategisch wird der Leser auf die Plausibilität des Dargestellten vorbereitet.

Indem sich das 5-jährige Kind an den Tod seines Onkels erinnert, vergegenwärtigt das Gedicht den gesellschaftlichen Hintergrund, in dem sich diese Menschen bewegten. Wie Hobsbaum erläutert:

This appears especially in the longest poem of the book, "My Last Afternoon with Uncle Devereux Winslow". The character thus named does not appear until the fourth and last - section of the piece. The whole poem, however, is an evocation of his doomed culture; and this context is at least as important as the man himself. The scene is presented as observed by the five-year-old Robert Lowell in the significant year, 1922. The technique of involving an innocent spectator relates to the Henry James of *What Maisie Knew* and of the autobiographical volume, *A Small Boy and Others*. So impressionistic an approach to narrative further relates to Ford's *It Was the Nightingale*. (Mazzaro 1965, 105 in Hobsbaum 1978, 78-80)

Lowells Strategie, Persönliches und Öffentliches ineinander fließen zu lassen, ergibt einen kunstvoll erarbeiteten Text, den man nicht unter der Bezeichnung *confessional* allein subsumieren kann, ohne dieser wohlausgewogenen Vertextung Gewalt anzutun. Abschließend widmen wir uns der Gestaltung von Mittelbarkeit im Werk Anne Sextons.

Mittelbarkeitsgestaltung in Sextons Werk

Dass Sextons Dichtung sich aus dem psychoanalytischen Gedankengut sowie aus dessen klinischer Praxis speist, soll anhand der später folgenden Analyse ihres Gedichts "Said the Poet to the Analyst" deutlich werden. Dass zur Erstellung dieses Textes mehr als nur dieses Gebiet gehört, sucht die sprachliche Auseinandersetzung mit dem Text zu demonstrieren. Hinblicklich der Konstruktion von Gedichten des konfessionalistischen Modus stellt McClatchy ganz im Sinne dieser Arbeit fest: Erfahrungen, die "even as they shape the art that describes them, so too they are modified by that very art"¹⁸⁰. Sexton selbst versuchte den Modus, in dem sie Gedichte schrieb, mit folgender These zu rechtfertigen: "poems of the inner life can reach the inner lives of readers in a way that anti-war poems can never stop a war." (Ebd. /sexton/about.htm). Sie untermauerte die Legitimität des autobiographischen Stils ihrer Gedichte mit einem Vergleich mit Walt Whitman's „attempt, from first to last, to put a Person, a human being (myself [...]) freely, fully, and truly on record.“ (Ebd. /sexton/about.htm).

¹⁸⁰ "Anne Sexton: Somehow to Endure." In: Anne Sexton: *The Artist and Her Critics*. Ed. J. D. McClatchy. Copyright © 1978 by J. D. McClatchy. Auf der Website: *Modern American Poetry* About Anne Sexton, http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/s_z/sexton/about.htm.

Sigmund Freuds Verständnis neurotischer Symptomatik mag auch den *Confessionals* als Grund gedient haben, ihre Texte nicht nur als persönliche Bekenntnisse zu betrachten, sondern als Illustrationen eines allgemein anerkannten Phänomens. Nach Freud kann ein Gefühl der Abneigung in uns entstehen, welches zweifelsohne aus jenen Mauern erwächst, die zwischen jedem einzelnen Ego und den anderen existieren. Daraus erwachsen Schutzmechanismen wie: Repression (Unterdrückung), Suppression (Zurückhaltung/Verbote), Verfremdung, Einblendung, Fusion/Komprimierung, Projektion usw. Diese Spannungen, die sich als neurotische Symptome zeigen und das Ich letzten Endes verdunkeln, schlagen sich im Werk der *Confessionals* häufig in Allusionen, Paradoxa, Ambiguität, in elliptischem Stil, *wit*/Kühnheit/Scharfsinnigkeit usw. nieder.

Analyse des Gedichts „Moon Song, Woman Song“

Das Gedicht „Moon Song, Woman Song“ erschien in Sextons¹⁸¹ 1969 veröffentlichtem Gedichtband *Love Poems*. Die Gedichte in diesem Band befassen sich mit unterschiedlichen Ausdrucksformen der Liebe, Facetten eines Gefühls, die aus unterschiedlichen Perspektiven anhand einer Reihe von Figuren, die sich charakterlich von einander deutlich absetzen, wie etwa die Ehefrau, die Liebhaberin, die Ehebrecherin etc. dargestellt werden. *Love Poems* wird von folgendem Zitat aus einem Essay von W. B. Yeats eingeleitet:

One should say before sleeping, „I have lived many lives. I have been a slave and a prince. Many a beloved has sat upon my knees and I have sat upon the knees of many a beloved. Everything that has been shall be again. (CP 172)

Sextons Behandlung des Mondmotivs in „Moon Song, Woman Song“ eignet sich als Vergleich zu Plaths „The Moon and the Yew Tree“. Der Mond als Emblem weiblicher Identität evoziert, ähnlich wie in Plaths Text, eine uns bereits verloren gegangene Zeit, in der der Mond als Göttin regierte, eine Zeit, die beide Dichterinnen, jede auf ihrer eigenen Art, mit Hilfe unterschiedlicher Elemente in die Gegenwart zurückholen. Hier der Text:

Moon Song, Woman Song

1. I am alive at night.
2. I am dead in the morning,
3. an old vessel who used up her oil,
4. bleak and paled boned.
5. No miracle. No dazzle.
6. I'm out of repair
7. but you are tall in your battle dress
8. and I must arrange for your journey.
9. I was always a virgin,
10. old and pitted.
11. Before the world was, I was.

12. I have been orangine and fat,
13. carrot colored, gaped at,
14. allowing my cracked o's to drop in the sea
15. near Venice and Mombasa.
16. Over Maine I have rested.
17. I have fallen like a jet into the Pacific.
18. I have committed perjury over Japan.
19. I have dangled my pendulum,

¹⁸¹ Geboren 1928 als Anne Gray Harvey.

20. my fat bag, my gold, gold,
21. blinkedy light
22. over you all.

23. So if you must inquire, do so.
24. After all I am not artificial.
25. I looked long upon you,
26. love-bellied and empty,
27. flipping my endless display
28. for you, you my cold, cold
29. coverall man.

30. You need only request
31. and I will grant it.
32. It is virtually guaranteed
33. that you will walk into me like a barracks.
34. So come cruising, come cruising,
35. you of the blast off,
36. you of the bastion,
37. you of the scheme.
38. I will shut my fat eye down,
39. headquarters of an area,
40. house of dream.

Der Titel „Moon Song, Woman Song“, eine Zusammensetzung aus vier Substantiven, steckt den Bereich ab, in dem sich die Vorstellungskraft des Lesers zunächst einmal entfalten soll. Das vieldeutige Substantiv *song* ist das Bindeglied in der philosophisch dialektischen Dichotomie von Subjekt „*woman*“ und Objekt „*moon*“. (Später wird auf diese Dichotomie im Hinblick auf die Konstruktion von Mittelbarkeit im Text ausführlicher eingegangen.) Die durch das Fehlen von Zeitverweisen im Titel bewirkte A-Temporalität begleitet vom Anbeginn die Entfaltung des Themas, und es ist diese bereits im Titel geschickt angekündigte Illusion von Zeitlosigkeit, die dem im Gedicht dargestellten Frauen/Mond-Selbstportrait in die Sphäre des Ewigen und Rätselhaften hinausträgt.

Der in der ersten Strophe überwiegend verwendete Nominalstil bewirkt strukturell durch eine allmähliche Anhäufung disjunktiver Attribute (*alive/dead, night/morning, bleak and pale boned/my gold blinkedy light* etc.) eine Fülle von sanften Pinselstrichen, welche, als Portrait betrachtet, zunächst einmal den Eindruck majestätischer Souveränität und absoluter Gelassenheit vermitteln. Die Konstruktion dieses Effektes ist sowohl syntaktisch als auch semantisch nachweisbar. Die Identität, die daraus entsteht, überzeugt durch ein selbstsicheres Auftreten, welches von einem gesunden Selbstwertgefühl zeugt. Das auf diese Weise erzeugte Licht-und-Schatten-Spiel unterstreicht den Eindruck einer ausgewogenen selbstbewussten mit dunklen und hellen Seiten vollendeten Persönlichkeit.

Die erste Strophe bedient sich mit Ausnahme des Partizips Perfekt in dem Nebensatz „who used up“ (3. Zeile) und des Modalverbs „must arrange“ (8. Zeile) überwiegend des Verbs „to be“ als Kopula in Präsens und Präteritum, wobei das empirische Zeitgefühl aufgehoben zu sein scheint, die Mond-Frau-Figur in den ewigen Fluss des Kosmos inkorporierend. Der Mangel an Kinetik manifestiert sich in zweierlei Hinsicht: zum einen durch die Bewegungslosigkeit der Verben, zum anderen durch den Eindruck von Immutabilität, den die Autodeskription erzeugt.

Durch die Wiederholung des im Titel enthaltenen Substantivs *song* entsteht zwischen Mond und Frau ein Parallelismus, der beide Nomen auf die gleiche Ebene setzt, ein Parallelismus,

der auf Identifikation abzielt. Eine Identifikation, die in der Gestalt einer erweiterten Metapher, also der Allegorie, die Wesensbestimmung des Weiblichen verständlich zu machen sucht. Durch ein Frauen/Mond-Selbstportrait, das sich weder zeitlich noch räumlich abgrenzen lässt, hinterlässt die Mond/Fraufigur den Eindruck ewiger Omnipräsenz: „*Before the world was, I was.*“ Nicht nur temporal, sondern auch örtlich ist die Mondfigur allgegenwärtig; denn geographisch erfasst sie mittels der rhetorischen Figur des *pars pro toto* nicht weniger als vier Kontinente: Europa, Afrika, Amerika und Asien, nämlich Venedig, Mombasa, Maine und Japan. Diese Allgegenwart suggeriert eine holistische Repräsentation von Frauen auf dem gesamten Globus, evoziert Weibliches in seiner Essenz und zelebriert sich selbst in dem Attribut *song*. Zieht man Sextons „*In Celebration of my Uterus*“ in diesem Zusammenhang in Erwägung, so wird die Nähe zu Walt Whitmans „*Song of Myself*“ erkennbar.

Die Bezeichnung Lied stellt nicht nur den Bezug zum literarischen Genre¹⁸² her, sie läutet im wahrsten Sinne des Wortes den Gesang ein, der der Frau in der Gestalt des Mondes gezollt wird. Das Gestirn wird in der Gestalt der Prosopopöie beseelt und somit in die Lage versetzt, sich selbst zu beschreiben. Das perspektiverzeugende Medium in „*Moon Song, Woman Song*“ ist das Produkt der Anthropomorphisierung eines Naturphänomens mit dem Ziel, eine eigene Definition seiner Wesensart kundzutun. Mithin wird der Rolle der Frau im Zusammenleben der Geschlechter ein größerer Spielraum gewährt.

Die Wortfelder, aus denen sich das perspektiverzeugende Medium eines Textes zusammensetzt, liefern in der Regel nützliche Informationen zur Auffächerung seiner Beschaffenheit. Zwei Bereiche spielen bei der Komposition des Textes eine entscheidende Rolle, zum einen die Eroberung des Mondes durch die Amerikaner, zum anderen das Thema Liebe unter Berücksichtigung der Geschlechterbeziehung anhand einiger ihrer Aspekte. Zur Ehrung der Mondlandung von Apollo 11 im Jahre 1969 wurde Sexton aufgefordert, ein Gedicht zu schreiben (Middlebrook 1991, 320). Zu diesem Anlass schrieb sie „*Moon Song, Woman Song*“. Es wurde in den amerikanischen Zeitschriften *New York Times* und *Esquire* veröffentlicht. Es ist, so die Autorin, ein Liebesgedicht und erschien, wie bereits erwähnt, in dem Band *Love Poems*.

Die innere und äußere Beschreibung der Frau umfasst all jene Attribute, die den Mond in seiner archetypischen Erscheinungsform seit vorchristlichen Zeiten ausweisen, Attribute, die jene weibliche Figuren der Antike Ishtar, Astarte, und Hekate charakterisieren und die

¹⁸² Lied, das: lyrische Form aus sangbaren Strophen (*Strophe: eine Einheit von Verszeilen*), die meist gleich gebaut und gereimt (*Reim: Gleichklang von Wörtern ab dem letzten betonten Vokal am Zeilenende*) sind. Differenzierbar u.a. in Volkslied und Kunstlied, geistliches und weltliches Lied. Die untrennbare Verbindung von Musik und Text, wie sie noch heute für Volks- und Kirchenlied (Gemeindegesang) gilt, war Kennzeichen der gesamten mittelalterlichen Lyrik (Minnesang, Spruchdichtung), wobei mit dem Begriff *liet* eine Strophe bzw. ein 1-strophiges Lied bezeichnet wurde. Erst im 17. Jh. (Opitz, Dach, Fleming, Spee, Gerhardt) wird aus dem Lied eine unabhängige literarische Form, dessen Vertonung möglich, aber nicht zwingend war. In der Mitte des 18. Jh.s entdeckt man das Volkslied als adaptierbares Vorbild der Kunstlyrik wieder (Claudius, Bürger); in der Romantik bestimmen inhaltliche und formale Aspekte des Volkslieds die literarische Gattung Lied sogar maßgeblich: Reflexe auf Volksliedsammlungen und -bearbeitungen (Brentano/Arnim, *Des Knaben Wunderhorn*) finden sich allenthalben in den liedhaft-gesanglichen, emotional und formal kunstvoll-schlichten Gedichten Eichendorffs, Brentanos, Uhlands und anderer Romantiker. Gedichte dieser Autoren hat die Literaturwissenschaft nicht selten zu Prototypen des Lyrischen schlechthin ernannt. Als Lieder eingepägt haben sich die romantischen Texte dem Publikum oft durch die Kompositionen Schuberts, Schumanns und anderer. Im 20. Jh. wird die Gattung Lied modifiziert z.B. zum Bänkelsang (Wedekind) und Chanson als populäre Form oftmals politischen Zwecken dienstbar gemacht (Brecht). Dietmar Jaegle, Hrsg. *Geschichte der deutschen Lyrik*. CD-ROM, Band 3, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996.

im Laufe der Jahrhunderte durch die zunehmende Beschleunigung technischen Fortschritts mehr und mehr in Vergessenheit gerieten.

Aus heutiger Sicht sondert sich dieses Frauen/Mond-Selbstportrait von jenem Bild der Frau ab, das in den amerikanischen Medien der 50er Jahre so oft propagiert wurde. Hier wird anstatt dessen ein Frauenbild entworfen, das sich an dem archetypischen Wesen einer ursprünglichen Mondgottheit orientiert, ein Wesen, dessen innere Beschaffenheit sich von dem geläufigen Modell kulturbedingter Weiblichkeit deutlich distanziert. Attribute wie z. B. Nettigkeit, Zurückhaltung, puppenhafte Schönheit charakterisieren diese Frau nicht mehr. Diese Haltung weist hinsichtlich der Darstellung von Weiblichkeit Ähnlichkeiten auf mit Plaths Gedicht „The Moon and the Yew Tree“. Der Mond setzt sich im Laufe seiner Deskription mit der Frau gleich, um am Ende der zweiten Strophe das Thema Mann/Frau-Beziehung wiederaufzunehmen.

Der Text umfasst eine Dimension, die den Gestirnen im Laufe der Kulturgeschichte wieder und wieder zugeschrieben worden ist: die Weissagung. In unserem Text sagt die Mond-Frau-Figur: „I have dangled my pendulum [...]“ (8. Zeile, 2. Strophe). Ein mythologischer Topos (man denke etwa an Cassandra oder Elektra), der an die Macht der Gestirne anhand des Zodiakus und auch an den Urwunsch des Menschen, die Zukunft zu erfahren, erinnert. Die 8. Zeile der 4. Strophe, „you of the scheme“ (laut RHD bedeutet scheme: an astrological diagram of the heavens), evoziert die Zugehörigkeit des Menschen zu einem von den Sternen gesteuerten Universum als astrologisches Diagramm, ein Universum, das die Zukunft in sich trägt. „You need only request/ and I will grant it“ (1. und 2. Zeilen der 4. Strophe) lassen die göttähnliche Allmacht evident werden.

Die Sprache des Gedichts ist eine Mischung aus Martialischem, Mythischem und Häuslichem; sein Duktus ab der zweiten Strophe kriegerisch. Das Gedicht vermittelt den Eindruck von Anfang, Mitte und Ende. Dieser Eindruck wird u.a. mit Hilfe des geschickten Einsatzes von Tempora hervorgerufen. Die Verwendung des Verbs *to be* in seiner kopulativen Form in der ersten Strophe, also eine Art von immerwährender Untätigkeit (I am, I was) erzeugend, nimmt ab der zweiten Strophe die Form des *present perfect* an, den Eindruck des langsamen Fortschreitens hervorbringend, und kulminiert in der Vitalität des Imperativischen „So come cruising, come cruising“ in *present participle*. Eine Formel, die sich mittels *Geminatio* der eindringlichen Wirkung dient und sich daher als Herausforderung zum Geschlechterduell interpretieren lässt. Es ist eben dieser Einsatz des grammatikalischen Imperativs, der dem Gedicht einen dialogischen Charakter verleiht. Somit entsteht der Eindruck, der Text würde sich, unterstützt durch die Stropheneinteilung, vom Gestus der Selbstbeschreibung in die Attitüde der Kampfbereitschaft phasenweise entfalten.

Das perspektiverzeugende Medium ist in diesem Gedicht wie auch in „The Moon and the Yew Tree“ darum bemüht, sowohl externe Begebenheiten (Raumfahrt, Rollenverteilung) als auch interne (ichbezogene) Veränderungen zu registrieren, diese auf einander zu beziehen und deren Ergebnisse nicht als persönliches Bekenntnis, sondern als allgemeingültiges Verdikt darzustellen. Durch den geschickten Einsatz von Syntax und Tempus entsteht die Illusion von Allgemeingültigkeit. Beide haben die Verwendung mythologischer, religiöser, kultureller und sozial kritischer Vorlagen gemeinsam, wodurch sie letztendlich auf Universalität pochen.

Der beseelte Mond setzt sich im Laufe seiner Selbstschilderung mit der Frau gleich, um am Ende der zweiten Strophe die zunächst nur leicht angedeutete Mann/Frau-Thematik (Zeilen 7 und 8 der 1. Strophe „but *you* are tall in *your* battle dress/ and I must arrange for *your* journey“⁶) wiederaufzunehmen. Dieses aus der 7. Zeile stammende *you* erscheint erneut in der 11. Zeile der zweiten Strophe weiter als Leerdeixis, die jetzt jedoch nicht nur das individuelle, einzelne *you* der 7. Zeile der ersten Strophe in seinem martialischen Kampfanzug ausweist, sondern eine Gruppe zu verkörpern vorgibt, nämlich „I have dangled my pendulum,/my fat bag, my gold, gold/blinkedy light/over *you* all.“ Diese „you-Deixis“ wird dann in der 4. Zeile der 3. Strophe als ebenbürtiger (Duell-)Partner angesehen und herausgefordert: „So come cruising, come cruising“.

Das Gedicht beginnt mit der Behauptung, das Gestirn sei nur des Nachts am Leben. Die binäre Opposition Tag/Nacht wird dann durch die Beschreibung des Mondes als *vessel* (Schiff: im Christentum das Symbol für die Lebensfahrt) bzw. Öllampe¹⁸³, die tagsüber keinen Brennstoff mehr hat, fortgesetzt. Diese Bipolarität wird durch die korrelierenden Adjektive *alive* und *dead* ergänzt. *Ex negativo* nähert sich das Medium seiner Wesensart, den Leser auffordernd, sich selbst das wundersame Naturereignis des goldschimmernden Gestirns am Firmament, mnemonisch zu rekonstruieren. Die hier angewandte Strategie zielt darauf ab, Gestalt und Funktion des Gestirns beim jeweiligen Leser individuell imaginativ vorzuführen. Der Binnenreim *alive* und *night* in der Zeile „I am alive at night“ trägt zur Verstärkung dieser Darstellungsstrategie bei, indem die Reiteration des Diphthongs „i“ den Gehörsinn in der Zeile zu verweilen zwingt, dem Bild zusätzliche Aufmerksamkeit widmend.

Das Mond-Frauenbild entsteht u.a. aus der geschickten Zusammenführung von Kontrasten. Bereits der Titel zeugt für das behutsame Einflechten disjunktiver Attribute, wobei das Substantiv „*song*“ das Bindeglied in der philosophisch dialektischen Dichotomie von Subjekt und Objekt bildet: Moon/Objekt gegenüber woman/Subjekt, ein subtil verwendeter Gegensatz, der bei der Lektüre leicht unbemerkt bleibt. Dieses Spiel mit Kontrasten kommt im Laufe des Textes anhand binärer Oppositionen wie der von Tag/Nacht am Anfang des Gedichts deutlicher zum Vorschein. Die Verszeilen „I am alive at night// I am dead in the morning,“⁶ verdrehen den habituellen menschlichen Lebenszyklus, potenzieren diese Gegensätzlichkeit. Der Tag wird zum Friedhof, die Nacht zum Lebensraum. Diese Umkehrung des menschlichen Habitats beherbergt etwas Gotisches, das die Atmosphäre des Gedichts zuweilen färbt (ähnlich wie in Plaths „The Moon and the Yew Tree“ „her blue garments unloose small bats and owls“⁶), erinnert an die Attribute einer primordialen Mondgottheit. In meist negativen Bestimmungen nähert sich das Medium taktisch der Essenz seines Wesens. Die ersten zwei Verszeilen illustrieren das dialektische Vorgehen. Indem das Gedicht den einen Pol als Vorlage liefert, zwingt es den Leser gekonnt, den fehlenden zu beschaffen. Denn das Bild des Mondes als bewundernswertes Naturereignis entsteht nicht aus dem, was der Mond im Gedicht über sich selbst behauptet: „I am dead in the morning,// an old vessel who used up all her oil,// bleak and pale boned,// No miracle. No dazzle.“⁶, sondern aus dem Nichtgesagten.

¹⁸³ Die Öllampe ist zum einen ein klassisches Symbol zur Erhellung aller erdenklicher Dunkelheit, der irdischen als auch der geistigen, und nicht allein der Nacht. Zum anderen wird in einem Märchen der Gebrüder Grimm betitelt „Der Mond“ das Gestirn als Öllampe beschrieben. Da viele der Gedichte in Sextons Band *Transformations* die Märchenwelt der Gebrüder Grimm als Vorlage haben, wäre anzunehmen, dass sie hier den Anstoß fand, um das Bild der Öllampe in ihren Gedicht „Moon Song, Woman Song“ nachzubilden. Vgl. hierzu *Grimms Märchen. Gesamtausgabe mit Illustrationen von Ludwig Richter* (Wiesbaden: Gondrom Verlag, 1992), S. 542.

Hierdurch wird nämlich der Leser geschickt aufgefordert, sich aus eigener Vorstellungskraft das Schauspiel zu vergegenwärtigen, welches der Mond als glänzendes Gestirn des Nachts am dunklen Firmament bietet. Eine geschickte Strategie, die subtil die Phantasie des Lesers stimuliert. Der Mond liefert ein eigenes Selbstbildnis, nicht ohne dem Rezipienten, genug Spielraum für eigene Ergänzungen zu lassen. Dieses Prinzip durchzieht mal deutlicher, mal diffuser den Darbietungsfluss des Stoffes. Eine Strategie, die auf die binäre Opposition von Tag / Nacht am Anfang des Gedichts verweist, eine Dichotomie, die sich aber gleichsam als Einheit erfassen lässt. Die Technik Licht-und-Schatten (so wie man sie aus der Malerei oder der Photographie kennt) dient strukturstiftend der Gestaltung von Mittelbarkeit in „Moon Song, Woman Song“. Die Mond-Frau-Figur bleibt denn aus der Sicht des im Gedicht auftretenden *you* in seinem Kampfanzug zum einen die vertraute Kaserne: „headquarters of an area“ zum anderen jedoch ein unergründbarer Traum: „house of dream“. Der in dieser Art und Weise dargebotene Stoff unterstreicht sowohl semantisch als auch syntaktisch das Geheimnisvolle der im Gedicht selbst beschriebenen Entität. Der Text ist in der Gestalt der Allegorie abgefasst, eine Stilfigur, die den ängstlichen Charakter der Selbstdarbietung formal unterstreicht, da sie sich zur Darstellung von Rätselhaftigkeit hervorragend eignet.

Es ist für den im Text behandelten Stoff bezeichnend, dass das Gedicht in der ersten Person Singular und nicht in der dritten geschrieben wurde. Die hier angewandte Ich-Perspektive verleiht der Selbstdarstellung in erster Linie Authentizität. Das Ich im Text ist weder um Stilisierung noch euphemistische Beschönigung, sondern um Wahrhaftigkeit bemüht: „I am out of repair// [...] „old and pitted“ behauptet es schonungslos von sich selbst. Denn das Medium, das Sexton für diesen Text schuf, strebt danach, sich in seiner Essenz zu offenbaren. Die Mond/Frau lässt nicht zu, dass ein Dritter sie entweder äußerlich oder innerlich beschreibt. Die Bilder, aus denen der Text konstruiert ist, sind die Emanationen einer im Text verankerten weiblichen Sensibilität, sie sind die Auswertung eigener Erfahrungen, Erfahrungen mit Anderen und mit der Um-Welt aber vor allem die Auswertung männlicher Blicke auf die Frau. Anhand von Kontrasten werden Bereiche wie Mythologie, biblische Anspielungen und Geschichte zu einer Einheit verwoben. „Before the world was, I was.“ evoziert die Schöpfung nach der *Heiligen Schrift*. In diesem Fall aber der Ordnung der Schöpfung nicht folgend. Denn das „kleine Licht“ (1. Mose 14, d.h. der Mond) existierte, laut der *Genesis*, nicht vor der Welt, sondern wurde erst am vierten Tag geschaffen. Diese Verszeile zielt darauf ab, den ursprünglichen Rang des Mondes als Herrscherin des Universums in vorchristlicher Zeit ins Gedächtnis zu rufen. Dieser Sachverhalt wird durch die Aussage „I was always a virgin,/“ unterstrichen. Die Blasphemie der Aussage erhält dann ihre volle Wirkung, wenn man die intendierte Gleichsetzung von Gott und Frau in einem christlichen Rahmen bedenkt.

Die Mond/Frau ist sich dessen bewusst (wie die Figur in Plaths „Lady Lazarus“), was sie ist, was sie darstellt und für was sie gehalten wird: „I have been orangine and fat,/ carrot colored, gaped at,/“. Der Reim „fat“ und „at“ scheint eine Anspielung auf die weiblichen Rundungen zu sein. Sie hat Leid erfahren „allowing my cracked o’s to drop in the sea“, („With the O-gape of complete despair“ sagt uns Plath) mit ihrem Unterleib voller Liebe hat sie ohne Erfüllung geduldig gewartet „I looked long upon you, love-bellied and empty/“ und hat sich um die Aufmerksamkeit eines zweideutigen Partners bemüht: „flipping my endless display/ for you, you my cold, cold/ coverall man.“/„I was always a virgin,/ old and pitted. Before the world was, I was.“ All diese Attribute charakterisieren die Mond-Frau.

Der „cold, cold coverall man“ ist die heroische Figur, die uns am Anfang des Gedichts in seiner Kampf- bzw. Astronautenausrüstung begegnete. Die anaphorische Wiederholung des Personalpronomens „you“ in der 6., 7. und 8. Zeile der letzten Strophe „You of the blast off/You of the bastion/You of the scheme“ ähnelt einer magischen Beschwörungsformel in der Zauberei, der Fürbitte im Gebet, dem Aufbau eines Fluches. Der Sprachduktus charakterisiert das perspektiverzeugende Medium (man denke an die Attribute, die dem Mond in der Antike zugeschrieben wurden). Die martialische Sprache, die den Mann in der 7. Zeile der ersten Strophe ritterlich anhand des veralteten Adjektivs *tall* beschreibt, wird später mit moderner Terminologie fortgesetzt: Barackenlager, Startschub der Rakete („you of the blast off“, Z. 35): eine Anspielung an die tatsächliche Eroberung des Mondes durch amerikanische Astronauten. Somit wird die Differenzierung der Geschlechterbeziehung im Text fortgesetzt. Die Einstellung der Mond-Frau-Figur gegenüber dem Mann kündigt eine Wandlung des Weltbildes an, ein neues Bewusstsein im wahrsten Sinne des Wortes einleitend: Der Mond wurde erobert!?

Im Hinblick auf die Gestaltung von Mittelbarkeit in Sextons „Said the Poet to the Analyst“ wird untersucht, wie das perspektiverzeugende Medium beschaffen, wie es in den Text integriert ist, sowie welche Funktion es im Text übernimmt, und schließlich, was für ein Gewinn dieser textimmanente Ansatz für das Verstehen desselben bringt. Hier der Text:

Analyse des Gedichts „Said the Poet to the Analyst“

Said the Poet to the Analyst

1. My business is words. Words are like labels,
2. or coins, or better, like swarming bees.
3. I confess I am only broken by the sources of things;
4. as if words were counted like dead bees in the attic,
5. unbuckled from their yellow eyes and their dry wings.
6. I must always forget how one word is able to pick
7. out another, to manner another, until I have got
8. something I might have said...
9. but did not.

10. Your business is watching my words. But I
11. admit nothing. I work with my best, for instance,
12. when I can write my praise for a nickel machine,
13. that one night in Nevada: telling how the magic jackpot
14. came clacking three bells out, over the lucky screen.
15. But if you should say this is something it is not,
16. then I grow weak, remembering how my hands felt funny
17. and ridiculous and crowded with all
18. the believing money.

Das Gedicht ist in zwei Strophen á jeweils 9 Zeilen geschrieben. Die unterschiedliche Handhabung des Mediums Sprache (Thema) wird argumentativ anhand des psychoanalytischen Diskurses bzw. der Beichte erläutert und zur Weiterentwicklung der Persönlichkeit als therapeutisches Mittel postuliert. *‘Flat* oder *round* Ich? Eine Sprachreflexion, die von einem phantasievollen, teils unsicheren, teils selbstbewussten Ich, nämlich dem Dichter, vorgetragen und mit Hilfe der erlebten Rede gestaltet wird. Wie verändert sich dieses Ich und zu welchem Ergebnis?

Der Titel des Gedichts „Said the Poet to the Analyst“ vermittelt Informationen, die zum besseren Verstehen des Dargebotenen, zur Dekodierung seiner sprachlichen Konstruktion, sowie zur semantischen Vermehrung seiner Interpretationsmöglichkeiten beitragen. Das im Titel enthaltene Präteritum „said“ z. B. besagt, dass die im Gedicht berichtete Situation bereits stattgefunden hat. Die syntaktische Konstruktion dieses Satzes erinnert etwa an: „...sagte der Igel zum Hasen“, nämlich an die aus der Fabel entlehene Formel, die sich als Lehre, Warnung, Ratschlag oder Moral erfassen lässt. Der im Gedicht dargebotene Hergang, der zur Verlebendigung seiner Darstellung im epischen Präsens stattfindet, ist eine Rekapitulation aus der Erinnerung des Dichters, nämlich die Rekapitulation dessen, was sich zwischen Dichter und Analytiker ereignete. Es ist ein Bericht aus der Ichperspektive, in dem bezeichnenderweise ausschließlich aus der Sicht des Dichters zwei unterschiedliche Meinungen über ein und denselben Gegenstand, die Sprache, dargeboten werden. Das epische Präsens dient strategisch, indem es den Hergang aus seinem präterialen Zustand in eine fiktionale Gegenwart transportiert, dazu, dem Leser zum Augenzeugen der Szene *in actu* werden zu lassen, genauer: dem Leser den Sachverhalt im Jetzt und Hier vor Augen zu führen.

Die Ansichten des Dichters beanspruchen die erste Strophe. Die zweite und letzte, auch 9-zeilige Strophe des Gedichts enthält anschließend den vermeintlich authentischen Standpunkt des Analytikers. Demnach zeichnet sich im Laufe der Lektüre das Muster eines Disputs, wie man ihn etwa vom Gericht kennt, ab. Aufgrund der Abwesenheit eines der Kontrahenten (Angeklagten) gerät der unter normalen Umständen unparteiische Werdegang des „Gerichtsprozesses“ jedoch von vornherein aus dem Gleichgewicht: Denn der Leser erfährt die Meinung des Analytikers aus zweiter Hand. Somit verschafft sich der Dichter (das perspektiverzeugende Medium in diesem Gedicht) eine günstige Ausgangsposition vs. seinem Kontrahenten. Diese Strategie verfolgt zweifelsohne ein Ziel. Das Muster Recht vs. Unrecht wird hierbei verdoppelt. Der Dichter klagt den Analytiker an (Recht vs. Unrecht); aufgrund seiner Abwesenheit kann sich der Analytiker jedoch in eigener Person nicht zur Wehr setzen, d. h. indem nur der Dichter den Fall aus seiner Warte vorträgt, verletzt er das juristische Gebot der Unparteilichkeit, tut dem Angeklagten eindeutig Unrecht. Es ist ein ungleich geführter Prozess. So könnte eingangs die Situation im Text erfasst werden. Doch die Lösung des Streits hängt nicht allein von der Beweisführung des Klägers, sondern und letztendlich von der Scharfsinnigkeit des Rezipienten ab. Denn dieser wird, mittels Hinweise, die in der Struktur des Textes verankert sind, stillschweigend berufen, zur Klärung des Sachverhalts als neutraler Richter (um weiterhin in der Sprache der Rechtsprechung zu bleiben) aufzutreten. Somit stünde die Glaubwürdigkeit des perspektiverzeugenden Mediums auf dem Spiel. Einen anderen Hinweis, der unser Augenmerk auf die Beschaffenheit des Mediums richtet, bieten die Zeilen: „Words are like labels, / or coins, or better like swarming bees.“ Denn der Gestus des Sichvorantastenden bei der Suche nach dem passenden Begriff lässt einen gewissen Grad an Unzuverlässigkeit deutlich werden.

„Said the Poet to the Analyst“ thematisiert das Verhältnis Beobachter/Beobachteter. Der Analytiker als Beobachter, der Dichter als Beobachteter. Der vom Dichter erlebte Mangel an Verständnis in einem Kommunikationsprozess, der bezeichnenderweise im Gedicht weder formal (die strophische Einteilung des Textes ist nur eine optische Täuschung) noch zwischen den Beteiligten physisch stattfindet, ist der Auslöser der Anklage an den Analytiker. Zwei Arten des Umgangs mit Sprache werden hier aus einer einzelnen

Perspektive dargeboten, der Ich-Perspektive des Dichters. Die Differenz, die sich zwischen dem ausgesprochenen Wort durch den Beobachteten und dem, was der Beobachtete schriftlich oder auditiv wahrnimmt, konstituiert dann den Streitgegenstand, den Anlass dieses Disputs. Dieser Bereich wird dem Analytiker, nämlich dem Beobachtenden anhand einer metaphorischen Sprache vor Augen geführt, in der Absicht, ihm eine Dimension der Sprache (genauer: eine Dimension der Persönlichkeit, die sich in diesem spezifischen Fall in Sprache kristallisiert) zu zeigen, die er, so die Überzeugung des Dichters, noch nicht erkannt hat, nicht erkennen kann oder erkennen will. Eine Dimension des Geistes, deren Erfassung in Sprache zweifelsohne ein komplexer Prozess ist und somit eine Herausforderung darstellt. Sprache in ihrer Doppelnatur als Bezeichnung (Name) und Bezeichnetes (Ding). Hier wird der Versuch unternommen, metaphorisch zu zeigen, dass die Bezeichnung mit dem durch sie Bezeichneten nicht deckungsgleich ist, dass Wörter nicht alle Aspekte dessen, was sie bezeichnen, erfassen.

Words - Wörter/Worte - werden zunächst mit Etiketten, dann mit Münzen und anschließend mit schwärmenden Bienen in einem sich-vorwärts-tastenden Gestus mit deutlich hörbaren stimmhaften s-Alliteration verglichen. Ein Gestus, der einerseits Besonnenheit, andererseits einen gewissen Grad an Unsicherheit/Verwirrung des Sprechenden bei der Bestimmung des Gegenstandes erkennen lässt. Ein Merkmal, welches auf die Sensibilität des Sprechers hinweist. Eine Personencharakterisierung, die sich in der darauf folgenden Wortwahl explizit kundtut. Denn der Vergleich setzt eine Reihe von Assoziationen frei, nämlich: Wörter als Etiketten: *labels*, als Zahlungsmittel Mittel: *coins*, als lebendige, fleißige, organisationsbewusste Wesen: *bees*. Etiketten, die als solche kennzeichnen, denn sie lassen etwas von der Natur/Beschaffenheit dessen was sie bezeichnen, erkennbar werden, doch in ihrer Bemühung etwas auszusondern beschränken sie gleichzeitig, denn sie klassifizieren und kategorisieren. Münzen, die zweite Designierung, erinnern an das Edelmetall, an die merkantile Kraft des Geldes, an das wenig werte Kleingeld (*nickel machine/ ridiculous believing money*) und nicht zuletzt an die zwei Seiten der Medaille. *Swarming bees*, die dritte und letzte Wahl, ist ein irritierendes Bild, das die größte Aufmerksamkeit in der Strophe verdient.

Das Tun beider Akteure im Gedicht wird als Geschäft/Beschäftigung (*habitual occupation, profession, trade*) bezeichnet. Diese Bezeichnung lässt beide Tätigkeiten, nämlich die des Dichtens und die des Analysierens, sowohl als Beruf/Berufung als auch als Broterwerb in Erscheinung treten. Der Vergleich Worte mit Münzen (Geld) amplifiziert paradigmatisch das Bild des Geschäftemachens „My business is words.“ Ein Bild, das in dem vom Dichter eingeführten Beispiel des Spielautomaten seine Kulmination erreicht. Wie wird der Analytiker das hier vom Dichter bewusst eingesetzte symbolische Bild des Glücksspiels auffassen? Das Bild suggeriert provokatorisch ein Suchtverhalten, dessen Ursache zu ergründen Anlass gibt. Trägt dieses Bild dazu bei, dem Rezipienten die Einfältigkeit des Analytikers zu entblößen? Auf jeden Fall erzielt diese Strategie, den Leser wohlwollend gegenüber dem Dichter zu stimmen. Der Spielautomat, die Integration von Pop-Art-Elementen in das Gedicht, ist in der lyrischen Gattung ein Inaptum, verstößt gegen den guten Ton der Dichtung, erzeugt provokativ einen Schockeffekt. Solche Elemente tauchen immer wieder in Sextons Werk auf und definieren sie als „Kind ihrer Zeit“.

Das Gedicht kann auch anders betrachtet werden. Am Anfang dieser Analyse wurde festgestellt, dass die Bezeichnung *analyst* durch sich vieldeutig sei, eine in der Natur des Wortes verankerte Polysemie, die in diesem spezifischen Kontext sowohl als Psycho-

analytiker wie auch als Literaturkritiker verstanden werden kann. Denn beide befassen sich mit der Ergründung von Sprache. Auf diese Weise setzt sich das Gedicht mit dem Problem einer einseitigen bzw. fehlgeleiteten Texterschließung auseinander. Hierbei werden dann eine Reihe von Bereichen indirekt angesprochen wie die Textdeutung, die Literaturkritik, die Polysemie im Text, der schöpferische Akt des Schreibens und nicht zuletzt das breite Feld der Sprachreflexion (Semiotik). Mit anderen Worten: der Akt des Verstehens literarischer Vorlagen als Vorstufe der Interpretation. So beinhaltet der Text Hinweise zur Verfeinerung der Lesekompetenz und gesellt sich mithin zu jenem Fundus poetischer Texte, die eine Reflexion über Funktion und Wesen der Gattung selbst bieten.

Das Gedicht bietet einen anderen Zugang. Nehme man an, dass der im Titel enthaltene Analytiker den Psychoanalytiker bezeichnet, entstünde eine etwas andere Situation. In diesem Fall manifestiert sich dann der Akt des Dichtens als eines der therapeutischen Mittel, dessen die Psychoanalyse sich bedient, um Patienten zur psychischen Stabilität zu verhelfen. Gedicht als Vorlage für die Symptomatik bzw. Überwindung einer psychischen Erkrankung seitens des Analytikers, ein Verfahren, welches der Dichter-Patient kategorisch ablehnt. Der Dichter schreibt, was er empfindet ein Gedicht zu sein, der Analytiker bemüht sich darum, eine Pathologie zu diagnostizieren.

Der Titel, eine aus der Fabel entlehene feststehende Formel: *Said the Poet to the Analyst*, ist im Hinblick auf die Intentionalität seiner Anwendung im Text wert näher betrachtet zu werden. Die Formel in der Fabel zielt auf Belehrung, dient oft als Warnung, und vor allem lehrt sie uns ein strategisch geschicktes Vorgehen am Beispiel des instinktiven, richtigen Verhaltens der Tiere. Die Belehrung kann in der Pointe verborgen sein oder explizit als Lehrsatz am Ende des Textes erscheinen. Nun zurück zum Gedicht.

Der Dichter bemüht sich im vorantastenden Gestus, Sprache als etwas Wandelbares ja Lebendiges: „swarming bees“ hinzustellen. Dieses Verständnis kontrastiert mit der Aufgabe des Analytikers als Beobachter und eben nicht als Erzeuger der lebendigen Worte/Wörter, so der Dichter. Was, mit welchen Mitteln und zu welchem Zweck der Dichter dem Analytiker hier zu erklären sucht, schlägt sich apodiktisch im lebendigen Bild der Bienen nieder. Demnach erscheint Sprache als ein Reflex unter vielen auf ein Geschehen bzw. Reflex eines Geschehens (the sources of things), wobei das Geschehen (die Quelle) Auslöser, Angelpunkt und Konkretisation der Reflexion bildet, d.h. Reflexion auch im Sinne der sprachlichen Konkretisation, die das wahre Geschehen hinter den vielschichtigen Worten (swarming bees) nicht gänzlich offenlegt. Demzufolge wird hier die Doppelnatur der Sprache sichtbar.

Der Titel des Textes situiert den Leser als heimlichen Zeugen dessen, was ein Beteiligter dem anderen hinsichtlich ihrem gemeinsamen Arbeitsmedium: Sprache zu sagen hat. Abweichend von der Realität des Gerichtssaals, in der sowohl Kläger als auch Angeklagter zu Wort kommen, ist das Gedicht in der Form eines Monologs aufgebaut, in direkter Rede, mit Zitaten ohne Anführungszeichen. Die strophische Konstruktion des Textes erweckt optisch den Eindruck, Kläger und Angeklagter können sich paritätisch verteidigen. Die Strophen täuschen vor, jeweils einen der Kontrahenten zu Wort kommen zu lassen, die 9 Verszeilen jeder Strophe die gerechte Verteilung der jeweiligen Intervention, das heißt, auf den ersten Blick eine ausgewogene, faire Verhandlung. Der Titel lässt sich ohne Schwierigkeiten als Schlusszeile des Gedichts verschieben, nämlich als Lehrsatz wie in der Fabel: *Said the Poet to the Analyst*.

Die erste Verszeile des Gedicht wird im selbstbewussten Ton vorgetragen: „My business is words.“ Die harte Zäsur in der Mitte der Verszeile führt eine bedeutungsvolle Handlungsänderung herbei. Nunmehr wird die Argumentation in unsicher sich langsam herantastenden Gestus entfaltet: „Words are like / or / or better (Z. 2). Die syntaktische Konstruktion dieser Zeile spiegelt anhand der disjunktiven Konjunktion *or* die Anstrengung des Mediums bei der Wahl der passenden Begriffe wider. Die kurzen durch das Komma hervorgerufenen Unterbrechungen verdeutlichen die Pausen im Denkprozess, schlagen sich im abgehackten Sprechfluss nieder. In der rhetorischen Figur der *Similitudo*, nämlich „like swarming bees“ gewinnt der Sprechduktus wieder an Geschmeidigkeit. Durch *tertium comparationis* gestützt auf ein Partizip Präsens fließt wieder die Rede.

Nach der harten Zäsur der ersten Verszeile folgt ein erweiterter Vergleich. In der Form der *Acumulatio* wird das Verständnis von Sprache seitens des Dichters ergänzt. Die Feststellung A ist B in „My business is words“ (Z.1) bildet als definitorische Metapher den Schwerpunkt der Auseinandersetzung. Aus dieser Position heraus wird eine philosophische Reflexion über Wesen und Funktion von Sprache angedeutet, eine Reflexion, die jedoch, weil das Verständnis von Sprache auf nur zwei Berufssparten bezogen bleibt, der Text nicht einlöst. Dieser Eindruck stellt sich insbesondere dort ein, wo der Dichter im nahezu kapitulierenden Ton dem Analytiker seine Unsicherheit eingesteht: „then I grow weak, remembering how my hands felt funny // and ridiculous and crowded with all // the believing money“ (Z. 16/17/18).

Obwohl der Titel des Gedichts die Situation in der Vergangenheit deutlich platziert, wird dessen Stoff beinahe durchgehend im Präsens gehalten. Die Konstruktion des Präsens zeichnet sich durch die Verwendung des Kopulativs *to be*, den Einsatz von Modalverben wie *must*, *can*, und *should* sowie des Partizip Präsens. Als Ganzes wird uns ein Bild dargeboten, das sich durch Gegenwärtigkeit auszeichnet. Diese Strategie unterstreicht die Bedeutung, die der Dichter der Argumentation beimisst. Im Ganzen stellt sich dann die Situation so dar, als wäre sie nicht eine vereinzelte Erfahrung, sondern die Regel.

Das Thema beinhaltet ein Potenzial, das die Dichterin bei der Ausführung des Stoffes nicht erschöpft. Wäre etwa der Stoff durch zwei Stimmen vs. eine einzelne vorgetragen, hätte das Gedicht zum einem an Spannung gewonnen. Denn die Charakterisierung zweier unterschiedlicher Stimmen böte dem Leser ein Spannungsfeld und somit einen größeren Spielraum zur Bildung seiner eigenen Meinung bzw. zum besseren Verstehen beider Positionen. Wäre der Stoff in dramatischer Form präsentiert, entstünde nicht der Verdacht der Voreingenommenheit. Der dramatisch-mimetische Modus hätte der hier vorgestellten Sprachreflexion Klarheit verliehen und dem Gedicht den matten Schleier genommen, der sich entlang der Argumentationsentfaltung einstellt. Als unfertig, d.h. als Experiment ist dieser Text durchaus interessant.

Das Gedicht handelt von zwei Personen, die ihren Lebensunterhalt mit dem Medium *Sprache* bestreiten. Anhand der Darstellung zweier antagonistischer Positionen, nämlich einmal in der Person des Analytikers, einmal in der Person des Dichters, sucht der Text, die Vielschichtigkeit des Mediums Sprache zu beleuchten. Die Konstruktion des Gedichts erinnert zuweilen, wie vorherig dargelegt, an eine Verteidigung. Ein Spannungsfeld, in dem bekanntlich Kräfte gemessen werden, könnte der Frame dieses Gedichts gewesen sein. Denn Aussagen wie: „I admit nothing“ oder „I confess“ lassen sich ohne große Mühe in

den Duktus einer a) Gerichtsverhandlung, b) einer Beichte, c) einer Sitzung beim Psychoanalytiker einordnen. Es sind stark ritualisierte bzw. klar gegliederte Akte, die Handlungen vorschreiben.

Als Vorlage kann sich die Praxis einer fremden Disziplin als Aufbauprinzip, nämlich eben die judiziale Gattung (*genus iudiciale*, Plett 15) verbergen. Ein Prozess, dessen Prämissen in der Realisierung des Textablaufs zu Gunsten des Klägers manipuliert wurden. Eine Deviation von der juristischen Praxis, die sich in der Transformation, der die Vorlage (in diesem Fall der gerichtliche Prozess) unterzogen wurde, erfassen lässt. Eine Strategie, die verwendet wird, um einen zielgerichteten Effekt zu erreichen, nämlich die Zustimmung des Lesers.

Wie wird der Sachverhalt im Gedicht thematisiert und sprachlich-formal dargeboten? Das Gedicht besteht aus einer Reihe von sprachlich-formalen Elementen. Sie stiften in ihrer Summe und Anordnung den Ablauf des Textes mit Kohärenz. D.h. das Gedicht bildet aus der Sicht eines Ichs ein geschlossenes System, ein System, das seine eigenen Referenzpunkte (Deiktika) enthält. Verszeilen wie „my business is words“ (1. Zeile, 1. Strophe); „Your business is ...“ (1. Zeile, 1. Strophe) bieten hierfür das repräsentativste Beispiel. Der zur Betrachtung gestellte Gegenstand des Gedichts ist das gemeinsame Medium zweier Berufe: Sprache und deren unterschiedliche Handhabung und Definition. Einerseits wird der Wirkungsbereich des Schriftstellers durch die Figur des Dichters bereits im Titel näher bestimmt, andererseits erzeugt die Bezeichnung „Analytist“ aufgrund ihrer Polysemie Ambiguität: Psychoanalytiker oder Literaturkritiker oder einfach Analytiker?

Der Abstand des Dichters zu seiner Aussage ist gering. Seine emotionale Involvierung wird insbesondere dort augenfällig, wo er in Schwierigkeiten gerät, seine Gedanken in klarer Form zu erfassen. Auch die Macht des Analytikers gegenüber dem Dichter wird in den durch Unsicherheit charakterisierten Äußerungen des Dichters offensichtlich. Denn ein einziges Wort/Urteil aus dem Mund des Analytikers genügt, den Dichter aufzuwühlen.

In den Verszeilen: „As if words were counted like dead bees in the attic, / unbuckled from their yellow eyes and their dry wings“ (Z. 4/5) wird im Irrealis die swarming-bees-Metapher bis zum äußersten gedehnt, um eine Missdeutung dessen, was Sprache leistet, oder genauer einen Missbrauch von Sprache aufzuzeigen.

Warum der Analytiker nur aus der Perspektive des Dichters präsentiert wird, kann auf der Ebene der Tiefenstruktur als Unterstreichung der Absicht der Autorin verstanden werden, ein unsicheres Ich realistisch darzustellen. Denn in Ermangelung einer soliden Basis erscheint dieses Ich von Zweifeln und Ängsten, die im Text nicht thematisiert werden, geplagt zu sein. Ein Hintergrund, den das Gedicht nicht vorgibt, der sich nur aus seinem Subtext erahnen lässt.

Im Text kommen ein Ich und ein Du vor. Die Ichdeixis beherrscht den Sprechduktus. Die Argumentation wird aus der Ichhaltung des Dichters gänzlich aufgerollt. Das Du kommt nur indirekt vor, und zwar im Potentialis: „But if you should say this is something it is not“ (Z. 15). Hierin zeichnet sich ein Machtverhältnis deutlich ab. Der Grad der Voreingenommenheit des Dichters lässt sich an der Tatsache ablesen, dass der Analytiker nicht am Gespräch beteiligt ist.

Oft bedienen sich die *Confessionals* mythologischer Motive, Archetypen oder religiöser Glaubenssätze (etwa Nächstenliebe in Plaths „The Moon and the Yew Tree“), Themen, deren herkömmliche Wertigkeit sie bewusst umkehren, um die kulturelle Konditionierung des Individuums in Frage zu stellen. Diese „Sicht“ wird mit Hilfe sprachlicher Mittel gemacht, ungeachtet dessen ob bewusst oder unbewusst. Anne Sexton ist hierfür mit ihrer Überarbeitung der Märchen der Gebrüder Grimm sowie ihrer Behandlung religiöser Themen aus einer personalisierten Perspektive ein gutes Beispiel.

Schlussfolgerung

Die Relevanz von Mittelbarkeit in der Lyrik für die interpretatorische Praxis von Gedichten sollte am Beispiel der hier analysierten Texte deutlich geworden sein. Denn die Art und Weise, in der das perspektiverzeugende Medium sein Verständnis von Ich und Wirklichkeit kundgibt, ist engstens an die sprachliche Vertextung gebunden, in der sich sein Diskurs manifestiert. Für das Verstehen eines Gedichts ist ein Eindringen in diesen vielschichtigen Herstellungsprozess wesentlich, weil durch die genaue Analyse der Gestaltung von Mittelbarkeit im Gedicht Aspekte seiner Konstruktion sichtbar werden, die andere Interpretationsmethoden oft teilweise ungewollt außer Acht lassen. Um Einblick in die Konstruktion der so oder so bewusst geformten Bedeutung eines Textes zu gewinnen, empfiehlt sich eine fein nuancierte Zerlegung seines perspektiverzeugenden Mediums, und zwar deswegen, weil dies über die üblich philosophisch-semantische Auseinandersetzung mit dem Inhalt hinausführt zu einer genaueren Betrachtung jener Elemente, die sprachtechnisch das Skelett dieses Inhalts bilden. Was das perspektiverzeugende Medium als Ergebnis der Auswertung einer nur ihm vertrauten Situation empfindet, muss der Leser nicht unbedingt teilen. Ist man sich im Klaren über die Konstruktion eines solchen Sachverhalts, so wird verständlich, warum sich ein Verdikt wie etwa die Sentenz in „The Moon and the Yew Tree“ als das Produkt einer Idiosynkrasie bzw. einer persönlichen Einstellung einstufen lässt. Was nicht bedeutet, dass man sie nicht teilen muss. Die Durchformung des Stoffes bezweckt mit Hilfe verschiedener Techniken, den Leser an solche Situationen emotional zu binden. So sollten dann die Zusammensetzung der Weltanschauung etwa einer meditierenden Instanz, d.h. ihre perspektivische Fokussierung und Auswertung sowohl der inneren als auch der sie umgebenden äußeren Wirklichkeit anhand einer nur ihr innewohnenden Gefühls- und Gedankenwelt, auch zum Untersuchungsgegenstand der Texterschließung dienen. Mit Hilfe des hier bemühten Instrumentariums lassen sich Herstellung und Grad der Anwesenheit des perspektiverzeugenden Mediums segmentweise im Gedicht erkennen und seine Funktion präzise definieren. Ein sogenannter Transponierungsversuch (Stanzel) ist zu diesem Zweck, wie die Praxis gezeigt hat, nicht nur effektiv, sondern auch lohnenswert.

Denn ein Transponierungsversuch ist ein wertvolles Instrument, das sich bei der Ermittlung und Funktion des perspektiverzeugenden Mediums im Gedicht bewährt hat. Es handelt sich hierbei, wie wir gesehen haben, um ein Vergleichsverfahren, welches nach dem Prinzip der Substitution, die den Anwesenheitsgrad, die Rolle des Mediums im Text sowie seine Wirkung auf den Leser zu veranschaulichen hilft. So hat der Transponierungsversuch dazu beigetragen, die vielschichtige Art der Gestaltung von Ich bzw. Figur und Wirklichkeit in ihrer gegebenen Einzigartigkeit besser zu verstehen. Das Ersetzen eines perspektiverzeugenden Mediums durch ein anderes hat dazu beigetragen, deutlicher herauszukehren, welche Form, Wirkung und Leistung dieses Konstrukt für seinen Text übernimmt. Darüber hinaus hat dieses Verfahren Auskunft darüber geliefert, inwiefern der

Autor das Potential der Kategorie des perspektiverzeugenden Mediums zu erschöpfen wusste sowie inwiefern uns dieses Verfahren half, die Qualität des Textes differenzierter zu betrachten und demnach sachgerechter zu bewerten. Denn seine Anwendung gilt, analog der medizinischen Praxis im Hinblick auf den Einsatz von Kontrastmitteln, nicht der Verfälschung, sondern der besseren Erkennung der sprachlichen Architektonik des Gedichts.

Die systematische Aufschlüsselung des im jeweilig untersuchten Text vorhandenen perspektiverzeugenden Mediums hat gezeigt, dass sich über seine Beschaffenheit ein deutliches Gestaltungsprofil ermitteln lässt. Um Einblick in seine Vertextung und Kontextualisierung zu gewinnen, wurde diese komplexe Einheit in einen Merkmalkatalog umgewandelt. Die systematische Beobachtung der Anzahl von Merkmalen, die ihrerseits durch unterschiedliche Strategien und Techniken im Text miteinander verbunden sind, erlaubt es, den Fokus in Augenschein zu nehmen, welcher den Text im weitesten Sinne des Wortes in seiner Eigenschaft als Sinngefüge semantische, sprachliche und stilistische Kohärenz verleiht. Auf dieser Grundlage lässt sich Genaueres über seine kunstvolle Konstruktion, seine ästhetische Dimension und letztendlich über seine Funktion im Gedicht sowie seine Wirkung auf den Leser erkennen. Das in dieser Untersuchung zusammengetragene Instrumentarium dient - so die Hoffnung - nicht nur der Ermittlung der Gestaltung von Mittelbarkeit in Gedichten des konfessionalistischen Modus, sondern in lyrischen Texten unterschiedlicher Epochen und Bewegungen sowie aus verschiedenen Sprach- und Kulturkreisen. Ein Instrumentarium, das sich zum Zwecke von Texterschließung, Textdeutung und Textgenuss ertragbringend anwenden lässt. Somit wurden bezüglich der Gestaltung von Mittelbarkeit in den hier analysierten Gedichten strukturell und literar-ästhetische Gemeinsamkeiten, Unterschiede, Regelmäßigkeiten sowie Normabweichungen identifiziert, wonach sich eine erläuternde, allgemeine Übersicht herauskristallisierte, die es ermöglichte, die Bandbreite dieses Phänomens in Augenschein zu nehmen.

Mittels eines Vergleichs zweier unterschiedlicher poetischer Bewegungen miteinander können uns die mit Hilfe dieses Modells erarbeiteten Ergebnisse einen genaueren Einblick darüber verschaffen, inwiefern die Gedichte des konfessionalistischen Modus Neues im Hinblick auf die Gestaltung von Mittelbarkeit innerhalb der lyrischen Gattung liefern. In diesem Sinne wird das hier erarbeitete Typenschema des perspektiverzeugenden Mediums der Lyrikforschung als Grundbestand zur Verfügung gestellt, in der Hoffnung, dieser Bereich werde zukünftig weiterhin ergänzt, genauer erfasst, korrigiert, um so der immer wieder wachsenden Lyrikproduktion und den damit verbundenen neu entstandenen Manifestationen von Mittelbarkeit im Gedicht gerecht zu werden.

Diese Untersuchung bemühte sich zu demonstrieren, wie ein selten erforschtes Terrain, nämlich die Gestaltung von Mittelbarkeit im Gedicht, sowohl in der Theorie der Lyrik als auch auf dem Gebiet der interpretatorischen Praxis von Gedichten den Zugang zum lyrischen Text um ein Vielfaches erweitert. Die theoretische Auseinandersetzung zeigte, wie viele Dimensionen das perspektiverzeugende Medium umfasst. Philosophische, soziologische, kulturelle, psychologische und sogar psychoanalytische Aspekte sind oft fester Bestandteil des Gedichts einerseits, andererseits befasst sich diese Herangehensweise konkret mit der ästhetischen Konstruktion des poetischen Textes. Die praktische Analyse der Texte verdeutlichte, inwiefern die Trennung von Autor und Gedicht-Ich von wahrlichem Gewinn ist. Die Monopolstellung, die der Begriff des lyrischen Ichs in Theorie

und Praxis in der Lyrik international okkupiert, konnte aufgrund des hier entwickelten Systems gebrochen werden. Durch nähere Beleuchtung seiner Definition sowie seiner realen Erscheinungsform wurde klar, dass es sich um *eine* der Erscheinungsformen des perspektiverzeugenden Mediums handelt, die auch ihre Berechtigung behält, wenn es die Anforderungen erfüllt, die es ätiologisch definieren.

Absichtlich verzichtete diese Studie weitgehendst auf das Heranziehen von autorbiographischen Angaben, um zu demonstrieren, dass die Kategorie des perspektiverzeugenden Mediums fast nur werkimmanent zur Erhellung des Textes sowohl in seiner vielschichtigen Konstruktion als auch in seiner semantischen Beschaffenheit erfolgreich beiträgt.

Abschließend lässt sich feststellen, dass das Phänomen der Mittelbarkeit nicht nur in der Narrativik - ein Irrtum, dem die Literaturkritik lange unterlag -, sondern auch auf dem Gebiet der Lyrik über eine reiche Tradition verfügt, gleichwohl sie in deren Theorie nicht immer Beachtung gefunden hat. Am Beispiel der vielfältigen Fülle lyrischer Texte lässt sich jedoch ein reicher Fundus an Realerscheinungsformen festmachen, aus dem sich Lyriker bei der Abfassung von Texten bewusst oder unbewusst bedienen bzw. orientieren.

Ohne dem Gedicht seine Fähigkeit abzuspochen, Subjektivität virtuos inszenieren zu können, muss hier konträr zum althergebrachten Zweifeln festgehalten werden, dass nicht nur in der Prosa, sondern auch in der Lyrik sich die Gestaltung von Ich bzw. Figuren und Wirklichkeit systematisieren lässt. Ein Verfahren, das sich mit Hilfe von allgemein überprüfbareren Kriterien bewerkstelligen lässt und die Art und Weise der Vertextung des Stoffes mit einem hohen Grad an Objektivität ermittelt. Objektiv deshalb, weil das hierfür bemühte Instrumentarium den Lyrikinterpreten dazu stimuliert, sich rational-analytisch mit der sprachlichen Konstruktion des Gedichtes auseinanderzusetzen. Unbestritten ist, dass auch der Gelegenheitsdichter sein Handwerk gut kennen muss, um Texte zu produzieren, die als Gedicht erkannt werden wollen. In der Literaturwissenschaft herrscht darüber Einigkeit, dass vor allem die Lyrik aufgrund ihrer Komprimiertheit kein Überflüssiges duldet. In diesem Sinne offenbaren ihre Konstruktionsweisen nicht selten einen hohen Grad an Artifizialität – Reim, Rhythmus, Strophenbau, graphisches Bild, und nicht zuletzt die komplexe Konstruktion eines perspektiverzeugenden Mediums. Dass zur Erstellung von Gedichten auch eine beachtliche Portion an Einfallsreichtum, ein Phänomen, das üblich mit dem Begriff Kreativität erfasst wird, und dass sich deren Beschaffenheit mit rationalen Mitteln allein nicht restlos ergründen lässt, wird hier nicht in Frage gestellt.

LITERATURVERZEICHNIS

I. Primärliteratur

John Berryman

Collected Poems 1937-1971. London and Boston: Faber & Faber, 1989.

Selected Poems 1938-1968. London and Boston: Faber & Faber, 1977.

The Dream Songs [1969]. London und Boston: Faber & Faber, 1990.

The Freedom of the Poet. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1976.

Robert Lowell

Life Studies and For the Union Dead [1956]. New York: Farrar, Straus and Giroux, ²⁰1987.

Sylvia Plath

Johnny Panic and the Bible of Dreams. New York: Harper & Row, 1979.

Letters Home: Correspondence, 1950-1963. Selected and edited with a commentary by Aurelia Schober Plath. New York: Harper & Row, 1975.

Sylvia Plath. Collected Poems. Ed. with an introd. by Ted Hughes. Rpr. New York: Harper & Row, 1982.

The Bell Jar. New York: Harper & Row, 1971.

The Journals of Sylvia Plath. Ted Hughes, Consulting Editor, Frances McCullough, Editor. New York: Dial, 1982.

Anne Sexton

Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters. Ed. by Linda Gray Sexton, and Lois Ames. Boston: Houghton and Mifflin Company, 1979.

The Complete Poems of Anne Sexton. Ed. by Linda Gray Sexton with a foreword by Maxine Kumin. Boston: Houghton Mifflin, 1981.

II. Sekundärliteratur

- Abraham, Ulf, und Matthis Kesper. *Literaturdidaktik Deutsch. Eine Einführung*. 2., durchgesehene Aufl. Grundlagen der Germanistik 42. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2006.
- Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. London, New York, Tokyo [u.a.]: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1993.
- Adorno, Theodor W. „Rede über Lyrik und Gesellschaft“. *Noten zur Literatur I: Gesammelte Schriften*. Band 11 Digitale Bibliothek Bd. 97. Berlin: Directmedia, 2003. (vgl. GS 11, S. 57-68)
- Alcoff, Linda. „Cultural Feminism versus Post-Structuralism: The Identity Crisis in Feminist Theory“. *Signs* 13: 3 (Spring 1988): 405-36.
- Alvarez, A. *Der grausame Gott: Eine Studie über den Selbstmord*. Übs. Maria Dessauer. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1980.
- Andreotti, Mario. *Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textanalyse. Einführung Epik und Lyrik*. 2., überarbeitete Aufl. UTB 127 Bern und Stuttgart: Paul Haupt Verlag, 1990.
- Asanger, Roland und Gerd Wenninger, Hg. *Handwörterbuch der Psychologie*. Digitale Bibliothek Bd. 23. Berlin: Directmedia, 1999.
- Ashe, Marie. „The Bell Jar and the Ghost of Ethel Rosenberg“. In: *Secret Agents: The Rosenberg Case, McCarthyism, and Fifties America*. Ed. by Marjorie Garber and Rebecca L. Walkowicz. New York and London: Routledge, 1995. 215-231.
- Axelrod, Steven Gould, ed. *The Critical Response to Robert Lowell*. Westport, Connecticut, and London: Greenwood Press, 1999.
- Axelrod, Steven Gould. „Plath's Literary Relations: An Essay and an Index to the *Journals and Letters Home*“. *Resources for American Literary Study* 14: 2-3 (Spring and Autumn 1984): 59-84.
- Axelrod, Steven Gould, and Helen Deese. *Robert Lowell: A Reference Guide*. A Reference Guide to Literature. Boston, Mass.: G. K. Hall & Co., 1982.
- Baechler, Lea. „A 'Deeper--Deepest--Acquaintance' with the Elegy: John Berryman and 'Wash Far Away'“. In: *Recovering Berryman: Essays on a Poet*. Ed. by Richard J. Kelly, and Allan K. Lathrop. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993. 125-140.
- Baechler, Lea. „John Berryman, Theodore Roethke, and the Elegy“. In: *The Columbia History of American Poetry*. Ed. and introduced by Jay Parini and Brett C Millier. New York: Columbia UP, 1993. 605-631
- Barbera, Jack Vincent. „Shape and Flow in *The Dream Songs*“. *Twentieth Century Literature: A scholarly and Critical Journal*. 22: 2 (May 1976): 146-162.
- Barnard Hall, Caroline King. *Sylvia Plath, Revised*. New York: Twayne Publishers, 1998.
- Bartenschlager, Klaus. *Die Situation des Sprechers im Gedicht: Wyatt, Sidney, Spenser. Ein historisch-typographischer Versuch*. Diss. München: Kurfürstendruck, 1970.
- Bassnett, Susan. *Sylvia Plath*. Rpr. London: Macmillan Education LTD, 1988.
- Beauvoir, Simone, de. *The Second Sex*. Trans. by H. M. Parshley. 1953; reprint. New York: Bantam, 1970.
- Berkenkotter, Carol Ann. *Sylvia Plath: Poet and Persona*. Iowa: University of Iowa, 1977.
- Bernhart, Walter. „Überlegungen zur Lyriktheorie aus erzähltheoretischer Sicht.“ In: *Tales and "their telling difference". Zur Theorie und Geschichte der Narrativik. Festschrift zum 70. Geburtstag von Franz K. Stanzel*. Hg. Herbert Foltinek, Wolfgang Riehle, und Waldemar Zacharsiewicz. Anglistische Forschungen 221. Heidelberg: Carl Winter, 1993. 359-375.

- Berryman, John. "Despondency and Madness: On Lowell's 'Skunk Hour'". In: *The Freedom of the Poet*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1976. 316-331.
- Best, Otto F. *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1982.
- Biermann, Wolfgang. "Das habe ich ihm reingeschoben" *Der Spiegel* 42 (1. 10. 2003): 182-186.
- Bixler, Francis, ed. *Original Essays on the Poetry of Anne Sexton*. University of Central Arkansas Press, 1988.
- Bloom, Harold, Ed. and Introd. *Robert Lowell*. New York and New Haven: Chelsea House Publishers, 1987.
- Blosser, Silvianna. *A Poetics on Edge: The Poetry and Prose of Sylvia Plath. A Study of Sylvia Plath's poetic and poetological developments*. Diss. Universität Zürich 1998/1999. Bern, Berlin, Bruxelles [u.a.]: Peter Lang AG, 2001.
- Bradford, Richard. *A Linguistic History of English Poetry*. London and New York: Routledge, 1993.
- Bradford, Richard. *The Look of It. A Theory of Visual Form in English Poetry*. Cork: Cork University Press, 1993.
- Brain, Tracy. *The Other Sylvia Plath*. Harlow, England, London, New York: Longman, 2001.
- Breslin, James E. B. "Poetry". In: *The Columbia Literary History of the United States*. Ed. by Emory Elliot. New York: Columbia University Press, 1988. 1079-1100.
- Breslin, Paul. *The Psycho-Political Muse: American Poetry Since the Fifties*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1987.
- Brockhaus (Der). Multimedial 2001 Premium*. 5 CD-ROM. Mannheim: Bibliographische Institut & F. A. Brockhaus AG, 200.
- Broe, Mary Lynn. *Protean Poetic: The Poetry of Sylvia Plath*. Columbia: University of Missouri Press, 1980.
- Brogan, T. V. F. *English Versification 1570-1980. A Reference Guide with a Global Appendix*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981.
- Bronfen, Elisabeth "Die schillernden Transformationen der Anne Sexton". In: „*Nun breche ich in Stücke... "Leben / Schreiben / Suizid. Über Sylvia Plath, Virginia Woolf, Marina Zvetajewa, Anne Sexton, Unica Zürn, Inge Müller*. Hg. von Ursula Keller. Berlin: Vorwerk 8, 2000. 117-134.
- Bronfen, Elisabeth. *Sylvia Plath*. Dt. Übs. Frankfurt am Main, 1998.
- Bronzwear, W. J. M. *Tense in the Novel. An Investigation of Some Potentialities of Linguistic Criticism*. Groningen: 1970.
- Bryan, Sharon. „Hearing Voices: John Berryman's Translation of Private Vision into Public Song“. In: *Recovering Berryman: Essays on a Poet*. Ed. by Richard J. Kelly, and Allan K. Lathrop. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993. 141-150.
- Bundtzen, Lynda K. *Plath's Incarnations: Woman and the Creative Process*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1983.
- Butscher, Edward. *Sylvia Plath: Method and Madness*. New York: Seabury Press, 1976.
- Charpa, Ulrich. „Das poetische Ich - persona per quam.“ *Poetica* 17 (1985): 149-169.
- Conarroe, Joel. *John Berryman: An Introduction to the Poetry*. New York: Columbia University Press, 1977.
- Conrady, Karl Otto, Hg. *Das große deutsche Gedichtbuch*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1977.
- Cooper, Philip. *The Autobiographical Myth of Robert Lowell*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1970.

- Cullhed, Anna. *The Language of Passion. The Order of Poetics and the Construction of a Lyric Genre 1746-1806*. Frankfurt am Main: Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2001.
- Cushman, Stephen. *William Carlos Williams and the Meanings of Measure*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- Davis, Kathe. „Honey Dusk Do Sprawl: Does Black Minstrel Dialect Obscure *The Dream Songs*?“. *Language and Style: An International Journal* 18:1 (Winter 1985): 30-45.
- Davison, Peter. *Fading Smile. Poets in Boston, from Robert Frost to Robert Lowell to Sylvia Plath, 1955-1960*. New York: Alfred A. Knopf & Random House, 1994.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. München, 1984.
- Doreski, William. *Robert Lowell's Shifting Colors: The Poetics of the Public and the Personal*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1999.
- Draesner, Ulrike. „Ein geplagtes und getriebenes Ich“. *Der Tagesspiegel* 16558 (27. Dezember 1998): W[eltspiegel] 7.
- DuPlessis, Rachel Blau. *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- Easthope, Anthony. „Reading the Poetry of Sylvia Plath“. *The Journal of the English Association* 43:177 (Autumn 1994): 223-35.
- Easthope, Anthony. „The Problem of Polysemy and Identity in the Literary Text“. *British Journal of Aesthetics* 25:4 (Autumn 1985): 326-339.
- Ehrenpreis, Irvin, and Daniel Albright, eds. *The Poetries of America. Essays on the Relation of Character to Style*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1989.
- Eichner, Hans, Hg. *Friedrich Schlegel: Literarische Notizen 1797-1801. Literary Notebooks*. Übs. Henriette Beese. Frankfurt/M., Berlin, Wien: Ulstein, 1980.
- Eliot, Thomas Stearns. [1957]. „The Three Voices of Poetry“. In: *On Poetry and Poets*. 4th Impression. London: Faber and Faber Limited, 1965. 89-102.
- Eliot, Thomas Stearns. „Hamlet“. In: *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1932. 141-46.
- Eliot, Thomas Stearns. „Tradition and the Individual Talent“. In: *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1932. 13-22.
- Elliot, Emory, Ed. *The Columbia Literary History of the United States*. New York: Columbia University Press, 1988. 1079-1100. 1178-1199.
- Encyclopaedia Britannica. 2002 de Luxe Edition*. Windows CD-ROM. 2 CD. United Kingdom: britannica.co.uk, 2002.
- Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. General Editor & Compiler Irena R. Makaryk. Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press, 1993.
- Flanzbaum, Hilene. „Surviving the Marketplace: Robert Lowell and the Sixties“. *The New England Quarterly*. 68: 1 (Mar. 1995): 44-57.
- Fleischmann, Wolfgang Bernhard. „Die „Beat Generation“ und ihre Nachwirkung“. *Die amerikanische Literatur der Gegenwart*. Hg. Hans Bungert. Stuttgart: Reclam, 1977, 80-88.
- Foucault, Michael. *Schriften zur Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993.
- Foucault, Michael. *The Order of Things: Archaeology of the Human Sciences*. New York: Routledge Classics, 2002. ix-xv.
- Frank, Horst J. *Handbuch der deutschen Strophenformen*. Tübingen und Basel: Francke Verlag, 1993.
- Frank, Horst J. *Wie interpretiere ich ein Gedicht*. UTB 1639. Tübingen und Basel: Francke Verlag, 1991

- Friedrich, Hugo. [1956] *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. 3. Aufl. der erweiterten Neuauflage. Hamburg: Rowohlt, 1970.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Garber, Marjorie, u. Rebecca L. Walkowitz, eds. *Secret Agents: The Rosenberg Case, McCarthyism, and Fifties America*. New York and London: Routledge, 1995.
- George, Diana Hume. „Beyond the Pleasure Principle: Anne Sexton's 'The Death Baby'“. *University of Hartford Studies in Literature*. 15:2 (1983): 75-92.
- George, Diana Hume. *Oedipus Anne: The Poetry of Anne Sexton*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987.
- George, Diana Hume, ed. *Sexton. Selected Criticism*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988.
- Gerisch, Benigna. „Die Gestalt meiner Sehnsucht ist – weiblich“. In: „Nun breche ich in Stücke...“ *Leben / Schreiben / Suizid. Über Sylvia Plath, Virginia Woolf, Marina Zwetajewa, Anne Sexton, Unica Zürn, Inge Müller*. Hg. Ursula Keller. Berlin: Vorwerk 8, 2000. 69-115.
- Glück, Helmut, Hg. *Metzler Lexikon Sprache*. Elektronische Ausgabe der zweiten, überarbeiteten und erweiterten Auflage. Digitale Bibliothek Bd. 34. Berlin: Directmedia, 2000.
- Gnüg, Hiltrud. *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität: Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit*. Germanistische Abhandlungen 54. Habilitationsschrift Universität zu Köln. Stuttgart: J. B Metzler, 1983.
- Golding, Alan. *From Outlaw to Classic: Canons in American Poetry*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1995.
- Gray, Richard. *American Poetry of the Twentieth Century*. London and New York: Longman, 1990.
- Gullans, Charles. „Poetry and Subject Matter: From Hart Crane to Turner Cassity“. *Southern Review*. 7: 2 (1970): 488-505.
- Gustavson, Bo. *The Soul under Stress: A Study of the Poetics of John Berryman's Dream Songs*. Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Anglistica Upsaliensia 52. Stockholm: Uppsala, 1984.
- Hackleman, Wauneta, ed. *The Study and Writing of Poetry: American Women Poets Discuss their Craft*. Troy, New York: The Whitston Publishing Company, 1993.
- Haffenden, John. „A Year on the East Coast: John Berryman, 1962-63“. *Twentieth Century Literature: A scholarly and Critical Journal*. 22: 2 (May 1976): 129-145.
- Haffenden, John. *John Berryman. A Critical Commentary*. London and Basingstoke: The Macmillan Press Ltd., 1980
- Haffenden, John. *The Life of John Berryman*. London and Boston: Ark Paperbacks, 1983.
- Hamburger, Käte. [1957/1977] *Die Logik der Dichtung*. Berlin: Ullstein, 1980.
- Hamburger, Michael. *Poesie und Wahrheit. Spannungen in der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Übs. Hermann Fischer. Frankfurt am Main: Ulstein Verlag, 1985.
- Hamilton, Ian. *Robert Lowell. A Biography*. London and Boston: Faber & Faber, 1983.
- Hayman, Ronald. *The Death and Life of Sylvia Plath*. London: Heinemann, 1991.
- Heaney, Seamus. „Lowell's Command“. In: *The Government of the Tongue: The 1986 T. S. Eliot Memorial Lectures and Other Critical Writings*. London: Faber & Faber, 1989. 129-147.
- Heaney, Seamus. „The Indefatigable Hoof-taps: Sylvia Plath“. In: *The Government of the Tongue: The 1986 T. S. Eliot Memorial Lectures and Other Critical Writings*. London: Faber & Faber, 1989. 148-170.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Ästhetik*. 1 Bd. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt GmbH, 1955.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Werke 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Heilige Die Schrift des Alten und Neuen Testaments*. Hg. von Karl-Heinz Troyer. Übers. nach dem Urtext von Franz Eugen Schlachter. Genfer Bibelgesellschaft, 1951. Auf CD-ROM. BibleWorkshop/Spezial, 1996-97.
- Hirsch, Marianne. *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- Hobsbaum, Philip. *A Reader's Guide to Robert Lowell*. London: Thames & Hudson, 1988.
- Höfele, Andreas. „Rollen-Ich und Lyrisches Ich. Zur Poetik des *dramatic monologue*“. *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*. N. F. 26 (1985): 185-204.
- Hoffmann, Daniel, Hg. *Harvard Guide to Contemporary American Writing*. London: Harvard University Press, 1979
- Holbrook, David. „Robert Lowell, Theodore Roethke, and Sylvia Plath“. In: *The New Pelican Guide to English Literature: American Literature*. Hg. Boris Ford. 3., überarb. Aufl. Bd. IX. London: Penguin Books, 1988. 533-552.
- Holbrook, David. „Sylvia Plath, Pathological Morality, and the Avant-Garde“. In: *The Pelican Guide to English Literature: The Modern Age*. Hg. Boris Ford. 3., überarb. Aufl. Bd. VII. Great Britain: Penguin Books, 1973. 433-49.
- Holbrook, David. *Poetry and Existence*. London: Athlone, 1976.
- Holmes, Olivia. *Assembling the Lyric Self: Authorship from Troubadour Song to Italian Poetry Book*. Medieval Cultures 21. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Holz, Hans Heinz. *Einheit und Widerspruch. Problemgeschichte der Dialektik in der Neuzeit. II. Pluralität und Einheit*. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 1998.
- Hughes, Ted. *Birthday Letters*. Great Britain: Faber and Faber, 1999.
- Hühn, Peter, und Jens Kiefer. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry. Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Übs. Alastair Matthews. Berlin und New York: De Gruyter, 2005.
- Hühn, Peter, und Jörg Schönert. „Beobachtete Beobachtungen in Lyrik-Texten und Lyrik-Diskussionen des 19. Jahrhunderts nach dem Ende der ‚Kunstperiode‘. *Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur*. In: Hg. Steffen Martus, Stefan Scherer u. Claudia Stockinger. Publikationen für Germanistik. Neue Folge 11. Bern, Berlin, Bruxelles: Peter Lang 2005. 419-439.
- Hühn, Peter. „Lyrik und Systemtheorie“. *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*. 17:1 (1992): 23-50.
- Hühn, Peter. *Geschichte der englischen Lyrik*. 2 Bde. UTB 1848. Tübingen und Basel: Francke 1995.
- Hunter, Steiner Nancy. *A Closer Look at Ariel*. With an afterword by George Stade. London: Faber & Faber, 1974.
- Ingarden, Roman. *Von Erkennen des literarischen Kunstwerks*. In: Martin Krumholz, *Ironie im zeitgenössischen Ich-Roman: Grass, Walser, Böll*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1980.
- Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink Verlag, 1976.
- Jaegle, Dietmar. *Das Subjekt im und als Gedicht. Eine Theorie des lyrischen Text-Subjekts am Beispiel deutscher und englischer Gedichte des 17. Jahrhunderts*. Diss. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1995a.
- Jaegle, Dietmar. *Geschichte der deutschen Lyrik in Beispielen. Klassiker auf CD-Rom*. 3 CDs. Reclam, 1995b.

- Jakobson, Roman. „Zur Diskussion über die Grammatik der Poesie“ *Sprachwissenschaft* 6:3 (1981): 245-274.
- James, Stephen. „Revision as Redress?: Robert Lowell’s Manuscripts“. *Essays in Criticism: A Quarterly Journal of Literary Criticism*. 46:1 (Jan. 1996): 28-51.
- Juhasz, Suzanne. „The Excitable Gift’: The Poetry of Anne Sexton“. In: *Naked and Fiery Forms: Modern American Poetry by Women, A New Tradition*. New York: Harper and Row, 1976. 117-43.
- Kelly, J. Richard, compiled by. *John Berryman: A Checklist*. Foreword by William Meredith and introd. by Michael Berryhill. The Scarecrow Author Bibliographies No. 8. Metuchen, New York: The Scarecrow Press, Inc., 1972.
- Kelly, Richard J., and Lathrop, Allan K., eds. *Recovering Berryman: Essays on a Poet*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993.
- Kendall, Tim. *Sylvia Plath: A Critical Study*. London and New York: Faber and Faber, 2001.
- Kerkhoff, Ingrid. *Poetiken und lyrischer Diskurs im Kontext gesellschaftlicher Dynamik. USA: ‘The Sixties’*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1989.
- Kevles, Barbara. „The Art of Poetry XV: Anne Sexton“. *[The] Paris Review* 13: 52 (Summer 1971): 158-191.
- Killy, Walther, Hg. *Literaturlexikon*. Digitale Bibliothek Band 9. Berlin: Directmedia, 1998. *Kindlers neues Literaturlexikon* ©. Hg. Jens Walter. CD-Rom Systema Verlag GmbH, Buchausgabe Kindler Verlag GmbH, 2000.
- Kitsch, Anne. „Offt ergreiff ich um Besser mein zu sein die Feder...“ *Ästhetische Positionssuche in der Lyrik Anna Louisa Karschs (1722-1791). Mit bislang unveröffentlichten Gedichten*. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 2002.
- Klein, Erdmute. „Der Irre Käfer Herz.“ *Rheinischer Merkur* 26 (27. Juni 1997): 21.
- Knörrich, Otto. „Zum Lyrik-Begriff“. In: *Die deutsche Lyrik seit 1945*. 2., neu bearbeitete und erw. Auflage. Stuttgart: Kröner Verlag, 1978. 1-8.
- Kroll, Judith. *Chapters in a Mythology: the Poetry of Sylvia Plath*. New York: Harper & Row, 1976.
- Krummholz, Martin. *Ironie im zeitgenössischen Ich-Roman: Grass, Walser, Böll*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1980.
- Kumin, Maxine. „Four Kinds of I“. In: *To Make a Prairie: Essays on Poets, Poetry, and Country Living*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1979. 147-156.
- Kumin, Maxine. „How it Was: Maxine Kumin on Anne Sexton.“ In: *The Complete Poems of Anne Sexton*, ed. by Linda Gray Sexton. Boston: Houghton Mifflin, 1981. xix-xxxiv
- Lacey, Paul A. „The Sacrament of Confession“. *Critical Essays on Anne Sexton*. Hg. Linda Wagner-Martin. Boston and Massachusetts: G. K. Hall & Co, 1989. 94-113.
- Laing, R. D. *Sanity, Madness and the Family*. Great Britain: Penguin Books, 1964.
- Laing, R. D. *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*. England: Penguin Books, 1959.
- Lämmert, Eberhard, Hg. *Erzählforschung. Ein Symposium*. Stuttgart: Metzler, 1982.
- Lane, Gary. *Sylvia Plath: New Views on the Poetry*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979.
- Langbaum, Robert. *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. New York: W. W. Norton, 1963.
- Langer, Tanja. „Schreiben als Kamikaze. Anne Sexton oder eine Poetologie in Briefen“ *Tagesspiegel*, (15. Juni 1997): W[eltspiegel] 5.
- Lee, Hermione. *Virginia Woolf*. London: Vintage, 1997.
- Lerner, Laurence. „What is Confessional Poetry?“ *Critical Quarterly*. 29: 2 (Summer, 1987): 46-66.

- Linebarger, J. M. *John Berryman*. New York: Twayne Publishers, Inc., 1974.
- Link, Jürgen. *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*. München: Fink Verlag, 1985.
- Malcolm, Janet. *The Silent Woman: Sylvia Plath and Ted Hughes*. New York: Knopf and Random House, 1994.
- Malkoff, Karl. *Escape from the Self: A Study in Contemporary American Poetry and Poetics*. New York: Columbia University Press, 1977.
- Mancini, Joseph Jr. *The Berryman Gestalt: Therapeutic Strategies on the Poetry of John Berryman*. New York and London: Garland Publishing, Inc., 1987.
- Maren-Grisebach, Manon. *Methoden der Literaturwissenschaft*. 7., durchgesehene Aufl. München: Francke Verlag, 1979.
- Markey, J. *Journey Into the Red Eye: The Poetry of Sylvia Plath*. Women's Press, 1993.
- Marotti, Arthur F. *John Donne. Coterie Poet*. Madison and Wisconsin: Univ. of Wisconsin Pr. 1986.
- Marsack, Robyn. *Sylvia Plath*. Buckingham, Philadelphia: Open University Press, 1992.
- Martin, Jerold M. "Things are Going to Pieces: Disintegration Anxiety in *The Dream Songs*". In: *Recovering Berryman: Essays on a Poet*. Ed. by Richard J. Kelly and Alan K. Lathrop. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993. 189-201.
- Martz, William J. *John Berryman*. [Pamphlets on American Writers, no. 85]. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1969.
- Marx, Patricia. „Interview with Anne Sexton“. *Hudson Review* 18: 4 (Winter 1965-66): 560-570.
- Matovich, Richard M. *A Concordance to the Collected Poems of Sylvia Plath*. New York & London: Garland, 1986.
- Matterson, Steven. *Berryman and Lowell: The Art of Losing*. 1988.
- McClatchy, J. D. "Anne Sexton: Somehow to Endure". In: *Anne Sexton: The Artist and Her Critics*. Joseph Donald McClatchy, ed. Bloomington and London: Indiana University Press, 1978. 244-290.
- Meid, Volker. *Elektronisches Sachwörterbuch zur deutschen Literatur. Tools fürs Literaturstudium*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2000.
- Meyers, Jeffrey, ed. *Robert Lowell: Interviews and Memoirs*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1988.
- Microsoft Encarta Enzyklopädie*. CD-ROM. 1993-1997
- Middlebrook, Diane Wood. „What Was Confessional Poetry?“. *The Columbia History of American Poetry*. Ed. by Jay Parini and Brett C. Millier. New York: Columbia University Press, 1993. 632-649.
- Middlebrook, Diane Wood. *Anne Sexton. A Biography*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1991.
- Molesworth, Charles. „'With Your Own Face On': The Origins and consequences of Confessional Poetry“. *Twentieth Century Literature: A scholarly and Critical Journal*. 22: 2 (May 1976): 163-178.
- Morton, Richard E. *Anne Sexton's Poetry of Redemption: The Chronology of A Pilgrimage*. Lewiston/Lampeter/Queenston: The Edwin Mellen Press, 1988.
- Müller, Wolfgang G. *Das lyrische Ich. Erscheinungsformen gattungseigentümlicher Autor-Subjektivität in der englischen Lyrik*. Anglistische Forschungen 142. Habilitationsschrift. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1979.
- Müller, Wolfgang G. „The Lyric Insertion in Fiction and Drama: Theory and Practice“. In: *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*. Ed. by Eva Müller-Zettelmann and Margarete Rubik. Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden

- Literaturwissenschaft 89. Amsterdam, New York: Editions Rodopi B. V., 2005. 173-187.
- Müller-Zettelmann, Eva and Margarete Rubik, eds. *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*. Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 89. Amsterdam, New York: Editions Rodopi B. V., 2005.
- Müller-Zettelmann, Eva. *Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 171. Diss. Graz, 1998. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2000.
- Naaijkens, Ton. *Lyrik und Subjekt. Pluralisierung des lyrischen Subjekts bei Nicolas Born, Rolf Dieter Brinkmann, Paul Celan, Ernst Meister und Peter Rühmkopf*. Utrecht: Athabasca, 1986.
- Newman, Charles Hamilton, ed. *The Art of Sylvia Plath: A Symposium*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1970.
- Nims, John Fredrick. "The Poetry of Sylvia Plath. A Technical Analysis". In: *The Art of Sylvia Plath. A Symposium*. Ed. by Charles Newman. Bloomington & London: Indiana University Press, 1970. 136-152.
- Nischiks, Reingard M. „Mind Style Analysis and the Narrative Modes for the Presentation of Consciousness“. In: *Tales and „their telling difference“: Zur Theorie und Geschichte der Narrativik. Festschrift zum 70. Geburtstag von Franz K. Stanzel*. Hg. Herbert Foltinek, Wolfgang Riehle und Waldemar Zacharasiewicz. Heidelberg: Winter, 1993. 93-107.
- Norton Anthology of Poetry (The)*. Ed. by Alexander W. Allison, Herbert Barrows [et. al.]. New York and London: W. W. Norton & Company, 1983
- Nürmberger, Richard. „Das Zeitalter der französischen Revolution und Napoleons“. In: *Propyläen-Weltgeschichte. Eine Universalgeschichte*. Hg. von Golo Mann, Alfred Heuß et. al. Digitale Bibliothek Bd. 14 (Berlin: Directmedia 1999), 11.749ff. In der gedruckten Ausgabe der PWG entspricht dies dem Bd. 8, 110ff.
- Nussbächer, Konrad. *Deutsche Balladen*. 8501 Stuttgart: Reclam, 1980. 505.
- Orr, Gregory. „The Postconfessional Lyric“. *The Columbia History of American Poetry*. Ed. and introd. by Jay Parini, and Brett C Millier. New York: Columbia UP, 1993. 650-673
- Orr, Leonard, ed. *A Dictionary of Critical Theory*. New York and London: Greenwood Press, 1991.
- Ostriker, Alicia. *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*. Boston: Beacon Press, 1968.
- Packard, William. *Craft Interview with Anne Sexton*. 1970. In: *Anne Sexton: The Artist and Her Critics*. Ed. by Joseph Donald McClatchy. Bloomington and London: Indiana University Press, 1978. 43-47.
- Parini, Jay and Millier, C. Brett, ed. *The Columbia History of American Poetry*. New York: Columbia UP, 1993.
- Peper, Jürgen. "Transzendente Struktur und lyrisches Ich". *DVLG* 46. (1972): 381-434.
- Perloff, Marjorie. „Angst and Animism in the Poetry of Sylvia Plath“. *Journal of Modern Literature* 1: 1 (1970): 57-74.
- Pestalozzi, Karl. *Die Entstehung des lyrischen Ichs. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik*. Berlin: De Gruyter, 1970.
- Petersdorff, Dirk von. *Fliehkräfte der Moderne. Zur Ich-Konstitution in der Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts*. Hermaea: Germanistische Forschungen. Neue Folge 107. Tübingen: Max Niemeyer, 2005.
- Pfister, Manfred. „‘As an unperfect actor on the stage’: Notes Towards a Definition of Performance and Performativity in Shakespeare's *Sonnets*“. In: *Theory into Poetry. New*

- Approaches to the Lyric.* Ed. by Eva Müller-Zettelmann and Margarete Rubik. Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 89. Amsterdam, New York: Rodopi, 2005. 207-228.
- Pfister, Manfred. „How Postmodern is Intertextuality?“ *Intertextuality*. Hg. von Heinrich F. Plett. Berlin und New York: Walter de Gruyter, 1991. 207-224.
- Pfister, Manfred. *Robert Lowell. Gedichte*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1982.
- Phillips, Robert. *The Confessional Poets*. London & Amsterdam: Feffer & Simons Inc., 1973.
- Pinsky, Robert. „Berryman“. In: *Berryman's Understanding: Reflections on the Poetry of John Berryman*. Ed. by Hardy Thomas. Boston: Northeastern University Press, 1988. 186-191.
- Plett, Heinrich F. *Einführung in die rhetorische Textanalyse*. 7. Aufl. Nachdruck d. 4., erg. Aufl. von 1979. Hamburg: Helmut Buske Verlag, 1989.
- Plett, Heinrich F., ed. *Intertextuality*. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 1991.
- Poe, Edgar Allan. [1846] „The Philosophy of Composition“. *Selected Writings of Edgar Allan Poe: Poems, Tales, Essays and Reviews*. Ed. and introd. by David Galloway. Middlesex: Penguin Books, 1980. 480-492.
- Preminger, Alex, and T. V. F. Brogan, ed. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Raffel, Burton. *How to Read A Poem*. New York: New American Library, 1984.
- Random House Webster's Unabridged Dictionary*. CD-ROM Version 2.0 for Windows 3.1./95, 1996.
- Rippl, Gabriele. „The painterly Sylvia Plath: Towards a Poetics of Intermediality.“ In: *Anglistentag 2002 Bayreuth Proceedings*. Hg. Ewald Mengel, Hans-Jörg Schmid und Michel Steppat. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2003. 73-82.
- Roberts, Philip Davies. *How Poetry Works: The Elements of English Poetry*. Penguin Books, 1987.
- Roff, Margaret D. „Sylvia Plath and Confessional Poetry: A Reconsideration“. *Iowa Review* 8: 1 (Winter 1977): 104-15.
- Rose, Jacqueline. *The Haunting of Sylvia Plath*. London: Virago Press, 1991.
- Rosenblatt, Jon. *Sylvia Plath: The Poetry of Initiation*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1979.
- Rosenthal, M. L. *The New Poets American and British. Poetry since World War II*. New York: Oxford Press University, 1967.
- Rubin, Stan Sanvel, ed. & introd. *The Post Confessionals: Conversations with American Poets of the Eighties*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1989.
- Rudolph, Kurt. *Die Gnosis. Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion*. UTB 1577. Göttingen: Vandenhoeck, unveränd. ³1994.
- Sanazaro, Leonard. „Plath's ‚Lady Lazarus‘“. *The Explicator* 41:3 (Spring 1983): 54-57.
- Sayre, Henry M. „The Avant-Garde and Experimental Writing“. In: *The Columbia Literary History of the United States*. Ed. by Emory Elliot. New York: Columbia University Press, 1988. 1178-1199.
- Schlingmann, Carsten, Hg. *Arbeitstexte für den Unterricht: Methoden der Interpretation*. Stuttgart: Reclam, 1985.
- Schönert, Jörg. „Empirischer Autor, Impliziter Autor und Lyrisches Ich (mit einem Nachtrag)“. Seitenzahl 9 PDF. Datei, 2005. Forscher Gruppe Narratologie, Hamburg. <http://www.Narrport.uni-hamburg.de/41256AC000823DF8/ContentByKey/PM...>, 12. 08. 2006.
- Schönert, Jörg. „Normative Vorgaben als ‚Theorie der Lyrik?‘ Vorschlag zu einer theoretischen Revision“. *Norm - Grenze - Abweichung*. Hg. Gustav Frank und Lukas

- Wolfgang. *Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft*. Michael Titzmann zum 60. Geburtstag. Passau: Verlag Karl Stutz, 2004. 303-318.
- Schrott, Raoul, Hg. u. Übs. *Die Erfindung der Poesie. Gedichte aus den ersten viertausend Jahren*. Frankfurt: Eichborn, 1998.
- Schuhmann, Kuno. „Kontaktaufnahmen: Imagistische Dichtung und Natur.“ *Englische und amerikanische Naturdichtung im 20. Jahrhundert*. Hg. Günter Ahrends u. Hans Ulrich Seeber. Tübingen: Gunter Narr Verlag, [1985]. 278-293
- Schweikle, Günther und Irmgard, Hg. *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. 2. Überarb. Aufl. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990.
- Seidel, Frederick. “Robert Lowell. The Art of Poetry No. 3”. *The Paris Review*. 25 (Winter/Spring 1961): 1-41.
- Sexton, Linda Gray. *Searching for Mercy Street*. Boston: Little, Brown and Company, 1994
- Simpson, Louis. “Robert Lowell’s Indissoluble Bride”. In: *A Revolution in Taste. Studies of Dylan Thomas, Allen Ginsberg, Sylvia Plath and Robert Lowell*. New York: MacMillan, 1978. 129-167.
- Shurr, William. „Mysticism and Suicide: Anne Sexton’s Last Poetry“. In: *Sexton Selected Criticism*. Ed. by Diana Hume George. Urbana and Chicago: University of Illinois, 1988. 171-193.
- Socha, Monika. *Die Todesthematik im lyrischen Werk Anne Sextons*. Saarbrücker Hochschulschriften Anglistik. Diss. Saarbrücken Universität. St. Ingbert: Werner J. Röhrig Verlag, 1991.
- Sorg, Bernd. *Das lyrische Ich: Untersuchungen zu deutschen Gedichten von Gryphius bis Benn*. 2., unver. Aufl. Studien zur deutschen Literatur 80. Habilitationsschrift Universität Bonn, 1984. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985.
- Spinner, Karl H. *Zur Struktur des lyrischen Ich*. Frankfurt am Main: Akademische Verlagsgesellschaft, 1975.
- Spinner, Kaspar. *Der Mond in der deutschen Dichtung von der Aufklärung bis zur Spätromantik*. Bonn: H. Bouvier u. CO., 1969.
- Spivack, Kathleen. „Poets and Friends“. In: *Anne Sexton: Telling the Tale*. Ed. by Steven E. Colburn. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press 1988. 25-38.
- Stanzel, Franz K. *Theorie des Erzählens*. UTB 904. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1979.
- Stendel, Andrea. „It is myself that I remake“: Identitätsbildungsprozesse beim lyrischen Schreiben am Beispiel von W. B. Yeats. Schriftenreihe Literaturwissenschaft 61. Diss. Hamburg 2002. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003.
- Stevenson, Anne. *Bitter Fame: A Life of Sylvia Plath*. Boston: Houghton and Mifflin Company, 1989.
- Stillman, Frances. *The Poet’s Manual and Rhyming Dictionary*. London: Thames and Hudson, 1985.
- Stitt, Peter. “John Berryman. The Art of Poetry No. 16”. *The Paris Review*. 53 (Winter 1972): 1-33.
- Stitt, Peter. „John Berryman: His Teaching, His Scholarship, His Poetry.“ In: *Recovering Berryman: Essays on a Poet*. Ed. by Richard J. Kelly and Alan K. Lathrop. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993. 43-56.
- Stone, Carole Barbara. *Sylvia Plath’s Spiritual Quest*. Facsimile. London: University Microfilms International, 1980.
- Susman, Margarete. *Das Wesen der deutschen Lyrik*. Stuttgart: Föns, 1910.
- Tabor, Stephen. *Sylvia Plath: An Analytical Bibliography*. London and Mansell, 1987.

- Thomas, Harry, ed. *Berryman's Understanding: Reflections on the Poetry of John Berryman*. Boston: Northeastern University Press, 1988.
- Thornbury, Charles. "A Rekening with Ghostly Voices (1935-36)". In: *Recovering Berryman: Essays on a Poet*. Ed. by Richard J. Kelly and Alan K. Lathrop 1993. 77-111.
- Todorov, Tzvetan. *Literature and its Theorists: A personal View of Twentieth-Century Criticism*. Übs. Catherine Porter. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1987.
- Uroff, Margaret Dickie. *Sylvia Plath and Ted Hughes*. Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press, 1979.
- Van Dyne, Susan R. „Fueling the Phoenix Fire: The Manuscripts of Sylvia Plath's 'Lady Lazarus'“. *Massachusetts Review* 24 (Summer 1983): 395-410. Reprinted in: Harold Bloom. *Modern Critical Views*. Chelsea House Publishers, 1987. 133-48.
- Van Dyne, Susan R. *Revising Life: Sylvia Plath's Ariel Poems*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 1993.
- Vendler, Helen. "Anne Sexton". In: *The Music of What Happens: Poems, Poets, Critics*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1988. 300-309.
- Vendler, Helen. "Sylvia Plath". In: *The Music of What Happens: Poems, Poets, Critics*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1988. 272-283.
- Vendler, Helen. *Coming of Age as a Poet: Milton, Keats, Eliot, Plath*. Massachusetts and London: Harvard University Press, 2003.
- Vendler, Helen. *The Given and the Made: Strategies of Poetic Redefinition?* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.
- Vendler, Helen. "John Berryman: Freudian Cartoons". In: *The Given and the Made: Strategies of Poetic Redefinition?* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995. 29-57.
- Vendler, Helen. "Robert Lowell and History". In: *The Given and the Made: Strategies of Poetic Redefinition?* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995. 1-28.
- Voege, Ernst. *Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit in der Lyrik. Untersuchungen an lyrischen Gedichten des Altertums und der Neuzeit im Hinblick auf die herrschende deutsche Lyrik-Theorie*. 2. unver., Auflage. München: Max Hueber Verlag, 1932.
- Völker, Ludwig, Hg. *Theorie der Lyrik*. Universal Bibliothek 9594 Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek, 1986.
- Wagner, Erica. *Ariel's Gift. Ted Hughes, Sylvia Plath and the Story of Birthday Letters*. Great Britain: Faber and Faber, 2000.
- Wagner-Martin, Linda W. *Sylvia Plath: A Biography*. London: Chatto & Windus, 1988a.
- Wagner-Martin, Linda W., ed. *The Critical Heritage*. New York: Routledge, Chapman and Hall, 1988b.
- Waldoff, Leon. *Wordsworth in His Major Lyrics. The Art and Psychology of Self-Representation*. Columbia and London: University of Missouri Press, 2001.
- Wales, Katie. *A Dictionary of Stylistics*. London and New York: Longman, 1990.
- Walker, Cheryl. *Masks Outrageous and Austere: Culture, Psyche and Persona in Modern Women Poets*. Bloomington und Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- Wallingford, Katharine. *Robert Lowell's Language of the Self*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1988.
- Walter, Hugo. *The Apostrophic Moment in Nineteenth and Twentieth Century German Lyric Poetry*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1988.
- Weiser, K. Davies. „Berryman's Sonnets: In and Out of the Tradition“. *American Literature: A Journal of Literary History, Criticism, and Bibliography* 55: 3 (October 1983): 388-404.
- Wellek, René und Warren, Austin. *Theorie der Literatur*. Übs. Edgar u. Marlene Lohner. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971.

- Werth, Wolfgang. *Ikönographie des Entsetzens. Die Todeslyrik der Sylvia Plath*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier Horizonte, 1990.
- Westphal, Dorothea. *Das lyrische Ich bei Sylvia Plath. Die „Ariel“ Gedichte*. Magisterarbeit FU Berlin. Berlin, 1986.
- Williams, Lori Jean. *American Confessional Poetry: Autobiographical Fictions and Poetic Form in Plath, Lowell, Sexton, and Berryman*. Diss. Indiana: Indiana University, 1995.
- Wilpert, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*. 7., erw. Aufl. Stuttgart: Kröner, 1989.
- Wood, John David. *A Critical Study of the Birth Imagery of Sylvia Plath, American Poet 1932-1963*. Lewiston/Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1992.
- Wright, George T. *The Poet in the Poem: The Personae of Eliot, Yeats, and Pound*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1960.
- Wu, Jianguang. *Das lyrische Werk Hilde Domins im Kontext der deutschen Literatur nach 1945*. Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 56. Diss. Bochum 1999. Frankfurt am Main: Peter Lang 2000.
- Wysocki v., Gisela. „Laß dieses Auge einen Adler sein ...? Über Sylvia Plath. Motive der Unerkennbarkeit“. In: „Nun breche ich in Stücke...“ *Leben / Schreiben / Suizid. Über Sylvia Plath, Virginia Woolf, Marina Zwetajewa, Anne Sexton, Unica Zürn, Inge Müller*. Hg. Ursula Keller. Berlin: Vorwerk 8, 2000, 19-27.
- Wysocki v., Gisela. „Das Leben. Ein hektisches Dabeigewesensein“. *Die Zeit* 15 (04. April 1997): 53.