

Zur narratologischen Analyse von Lyrik.

[Zwei Beispiele zu] T. S. Eliot [und B. Brecht]

Der im folgenden entwickelte Vorschlag, narratologische Analyseverfahren auf die Lyrik-Gattung anzuwenden, basiert auf der Überlegung, daß ein Großteil lyrischer Texte zwei Grundkonstituenten (und ihre spezifische Differenzierbarkeit) mit Erzählliteratur gemeinsam hat: eine zeitlich geordnete Geschehensfolge und deren perspektivische Vermittlung.

Wir schlagen vor, alle Texte, die herkömmlicherweise der Lyrik-Gattung zugerechnet werden – also nicht nur im engeren Sinne ‚erzählende Gedichte‘ –, auch narratologisch zu analysieren. Dabei sollen Lyrik-Texte nicht bedenkenlos mit dem ‚Instrumentarium‘ der Narratologie bearbeitet werden, sondern die transgenerische Anwendung narratologischer Fragestellungen, Konzepte und Begriffe auf Lyrik soll zugleich die Spezifika dieser Gattung schärfer profilieren.

Peter Hühn und Jörg Schönert haben in einem Beitrag für *Poetica* (im Jahrgangsband 2002) entsprechende theoretische Überlegungen entwickelt und Kategorien zur narratologisch orientierten Textanalyse vorgestellt. Hier soll die mögliche praktische Verfahrensweise skizziert und für je einen Gedicht-Text aus der englischsprachigen und deutschsprachigen Lyrik der 1910er und 1920er Jahre umgesetzt werden. Wir schlagen ein Raster von acht Analyse-Schritten vor, das – ungeachtet der durchnummerierten Auflistung – nicht unreflektiert als Schema anzuwenden ist, sondern spezifisch auf die jeweils besondere narrative Konstellation innerhalb des Textes bezogen werden muß.

Arbeitsschritte der narratologischen Lyrik-Analyse

(1) Vorgreifender Entwurf der narrativen Konstellation innerhalb des Textes: allgemeine Strukturierung des Gedichtes im Hinblick auf das Abgrenzen einerseits von narrativen Sequenzen und andererseits von Vermittlungsinstanzen und -perspektiven sowie auf ihre Verknüpfung.

(2) Bezeichnen der Elemente der Geschehensebene – der Gegebenheiten und Geschehenselemente – als Bezugs- und Ausgangspunkte für die anschließende Analyse ihrer spezifischen Transformation in kohärente sinnhafte Sequenzen auf der Darbietungsebene.

(3) Re-Konstruktion und Semantisierung der Sequenzen und Situationen innerhalb der dargestellten Welt durch Bezug der verschiedenen Geschehenselemente auf kulturell schon vorhandene oder im Text etablierte Ablauf- und Situationsschemata (Scripts und Frames).

(3a) Bestimmen von Frames (situativ-thematischen Referenzrahmen) und Scripts (Prozeßmustern), mit deren Hilfe die Geschehenselemente auf der Basis von Erwartbarkeitsrelationen (immer wenn – dann) zu kohärenten Sequenzen (mit Anfang und Ende) integriert werden können.

(3b) Feststellen von Erwartungsbrüchen (= Ereignissen), d.h. zum einen von Geschehenselementen und/oder Gegebenheiten, die gegen (bis dahin gültige) Sequenz- und/oder Situationsschemata verstoßen, sowie zum anderen von Geschehenselementen und/oder Gegebenheiten, die aufgrund

gültiger Schemata zu erwarten gewesen wären, in der dargestellten Welt aber nicht eintreten bzw. vorhanden sind.

(3c) Ermitteln der Isotopie(n), jener semantischen Komponenten oder Aspekte, die verschiedene lexikalische Einheiten und Wendungen des Textes miteinander gemeinsam haben, die weitere Kohärenzen im Text schaffen und eine spezifische semantische Modifikation oder Interpretation der durch Frames und Scripts konstituierten Ordnungen bedingen.

(3d) Kennzeichnen der formalen Rekurrenzen (der zusätzlichen poetischen Regularitäten) innerhalb des Sprachmaterials des Gedichtes und ihre Korrelation mit den semantischen Strukturen – im Sinne von deren Modifikation oder Profilierung.

(4) Kombination und Integration der Sequenzen und Isotopien zu einer (wenn möglich) übergreifenden Geschichte (der narrativen Makro-Struktur) des Gedichtes. Bestimmen des zentralen Ereignisses, d.h. des (aus der Sicht des abstrakten Lesers) entscheidenden Erwartungsbruches innerhalb des Ablaufprozesses der Geschichte.

(5) Analyse der verschiedenen Stimmen und Perspektiven, über die der abstrakte Autor die Geschichte in vermittelter Form (fokalisiert) darbietet, besonders der primären (nach Genette: extradiegetischen) Sprecher- bzw. Erzählerfigur in ihrem Verhältnis zur dargestellten Welt (hetero-, homo-, autodiegetisch; zuverlässig oder unzuverlässig).

(6) Re-Konstruktion des fiktiven Sprech- bzw. Erzählvorganges, der das Gedicht (der Fiktion nach) hervorbringt, insbesondere des Erzählzeitpunktes (retrospektives, synchrones, prospektives Erzählen) sowie der perspektivischen Relation zum Erzählten (narrativer Modus, dramatischer Modus).

(7) Analyse der pragmatischen Funktion(en) des jeweiligen Erzählens sowie – bei autodiegetischen Erzählern – des Verhältnisses zwischen Erzählen und Handeln (d. h. agierendem Vorantreiben der Geschichte).

(8) Benennen der Spezifika von Lyrik im Typus der dargebotenen Geschichte sowie im Modus der Darbietung.

Es folgt die Textanalyse zu T. S. Eliot: „Portrait of a Lady“.

Peter Hühn

T.S. Eliot : “Portrait of a Lady” (1917)

*Thou hast committed –
Fornication: but that was in another country,
And besides, the wench is dead.
The Jew of Malta.*

I

Among the smoke and fog of a December afternoon
You have the scene arrange itself—as it will seem to do—
With “I have saved this afternoon for you”;
And four wax candles in the darkened room,
5 Four rings of light upon the ceiling overhead,
An atmosphere of Juliet’s tomb
Prepared for all the things to be said, or left unsaid.
We have been, let us say, to hear the latest Pole
Transmit the Preludes, through his hair and fingertips.
10 “So intimate, this Chopin, that I think his soul
Should be resurrected only among friends
Some two or three, who will not touch the bloom
That is rubbed and questioned in the concert room.”
—And so the conversation slips
15 Among velleities and carefully caught regrets
Through attenuated tones of violins
Mingled with remote cornets
And begins.

“You do not know how much they mean to me, my friends,
20 And how, how rare and strange it is, to find
In a life composed so much, so much of odds and ends,
[For indeed I do not love it ... you knew? you are not blind!
How keen you are!]
To find a friend who has these qualities,
25 Who has, and gives
Those qualities upon which friendship lives.
How much it means that I say this to you—
Without these friendships—life, what *cauchemar!*”

Among the windings of the violins
 30 And the ariettes
 Of cracked cornets
 Inside my brain a dull tom-tom begins
 Absurdly hammering a prelude of its own,
 Capricious monotone
 35 That is at least one definite "false note."
 — Let us take the air, in a tobacco trance,
 Admire the monuments,
 Discuss the late events,
 Correct our watches by the public clocks.
 40 Then sit for half an hour and drink our bocks.

II

Now that lilacs are in bloom
 She has a bowl of lilacs in her room
 And twists one in his fingers while she talks.
 "Ah, my friend, you do not know, you do not know
 45 What life is, you who hold it in your hands";
 (Slowly twisting the lilac stalks)
 "You let it flow from you, you let it flow,
 And youth is cruel, and has no remorse
 And smiles at situations which it cannot see."
 50 I smile, of course,
 And go on drinking tea.
 "Yet with these April sunsets, that somehow recall
 My buried life, and Paris in the Spring,
 I feel immeasurably at peace, and find the world
 55 To be wonderful and youthful, after all."

The voice returns like the insistent out-of-tune
 Of a broken violin on an August afternoon:
 "I am always sure that you understand
 My feelings, always sure that you feel,
 60 Sure that across the gulf you reach your hand.

You are invulnerable, you have no Achilles' heel.
 You will go on, and when you have prevailed
 You can say: at this point many a one has failed.

65 But what have I, but what have I, my friend,
 To give you, what can you receive from me?
 Only the friendship and the sympathy
 Of one about to reach her journey's end.

I shall sit here, serving tea to friends....”

70 I take my hat: how can I make a cowardly amends
 For what she has said to me?
 You will see me any morning in the park
 Reading the comics and the sporting page.
 Particularly I remark
 An English countess goes upon the stage.
 75 A Greek was murdered at a Polish dance,
 Another bank defaulter has confessed.
 I keep my countenance,
 I remain self-possessed
 Except when a street piano, mechanical and tired
 80 Reiterates some worn-out common song
 With the smell of hyacinths across the garden
 Recalling things that other people have desired.
 Are these ideas right or wrong?

III

85 The October night comes down; returning as before
 Except for a slight sensation of being ill at ease
 I mount the stairs and turn the handle of the door
 And feel as if I had mounted on my hands and knees.
 “And so you are going abroad; and when do you return?
 But that's a useless question.
 90 You hardly know when you are coming back,
 You will find so much to learn.”
 My smile falls heavily among the bric-à-brac.

“Perhaps you can write to me.”
 My self-possession flares up for a second;
 95 *This* is as I had reckoned.
 “I have been wondering frequently of late
 (But our beginnings never know our ends!)
 Why we have not developed into friends.”

I feel like one who smiles, and turning shall remark
 100 Suddenly, his expression in a glass.
 My self-possession gutters; we are really in the dark.

“For everybody said so, all our friends,
 They all were sure our feelings would relate
 So closely! I myself can hardly understand.
 105 We must leave it now to fate.
 You will write, at any rate.
 Perhaps it is not too late.
 I shall sit here, serving tea to friends.”

And I must borrow every changing shape
 110 To find expression ... dance, dance
 Like a dancing bear,
 Cry like a parrot, chatter like an ape.
 Let us take the air, in a tobacco trance—

Well! and what if she should die some afternoon,
 115 Afternoon grey and smoky, evening yellow and rose;
 Should die and leave me sitting pen in hand
 With the smoke coming down above the housetops;
 Doubtful, for a while
 Not knowing what to feel or if I understand
 120 Or whether wise or foolish, tardy or too soon...
 Would she not have the advantage, after all?
 This music is successful with a “dying fall”
 Now that we talk of dying—
 And should I have the right to smile?

Text nach T.S. Eliot: *Collected Poems 1909-1962*. London 1974.

Das Geschehen, wie es aus dem Gedicht zu rekonstruieren ist, umfaßt als Gegebenheiten zwei Figuren, einen jüngeren Mann und eine ältere Dame, ein kultiviertes, sozial gehobenes, nicht erwerbsorientiertes großstädtisches Ambiente mit Tee-Nachmittagen im Salon der Dame, weitere Besucher und als Geschehenselemente einzelne Treffen und Unterhaltungen zwischen den beiden Figuren an diesen Nachmittagen im Laufe eines knappen Jahres (zwischen Dezember und Oktober). Der letzte Besuch ist zugleich ein Abschied: die Abreise des jungen Mannes ins Ausland steht unmittelbar bevor.

1. Die übergreifende narrative Struktur des Gedichtes

Die komplexe Form der Darbietung dieses Geschehens in "Portrait of a Lady" kann in einem vorläufigen Überblick folgendermaßen zusammengefaßt werden.¹ Die Elemente der Geschehensfolge werden im Gedichttext einerseits aus der Sicht des jungen Mannes, andererseits aus der der Dame ausgewählt, perspektiviert, sequenzialisiert, semantisiert und als zwei unterschiedliche Geschichten ihrer beider Beziehung dargeboten, d.h. erzählt². Die beiden Geschichten und ihre Erzähler sind aber nicht auf derselben Ebene miteinander kontrastiert, sondern stehen in einem Unterordnungsverhältnis von diegetischer und hypodiegetischer Ebene zueinander. Der junge Mann als der Sprecher des Gedichtes fungiert als extradiegetischer Erzähler, in dessen diegetischer Erzählung mit der Dame und ihm selbst als handelnden Figuren die Dame ihrerseits als – intradiegetische – Sprecherin und Erzählerin auftritt, indem sie mit ihren zitierten Äußerungen zugleich eine hypodiegetische Erzählung über ihre Beziehung darbietet. Beide Geschichten sind autodiegetisch, d.h. die Erzähler geben jeweils ihre eigene Geschichte wieder. Durch diese asymmetrische Anordnung erscheint die Geschichte des jungen Mannes zwar perspektivisch als primär, die der Dame als sekundär. In thematischer Hinsicht jedoch ist das Verhältnis insofern genau umgekehrt, als der Mann seine Geschichte in Reaktion auf die primäre Definition ihrer beider Beziehung in der Erzählung der Dame entwickelt. Charakteristisch ist hierbei, daß beide Figuren jeweils lebenspraktische und narrative Handlungen miteinander koppeln. Sie treiben als Protagonisten ihre Geschichten handelnd voran und vermitteln sie zugleich als Erzähler; d.h. sie schreiben und erzählen gleichzeitig, aber für unterschiedliche Adressaten: Die Dame adressiert ihre Erzählung direkt an den jungen Mann, dieser kommuniziert die seine jedoch nur sich selbst. In beiden Fällen hat das Erzählen als solches Rückwirkungen auf die Entwicklung ihrer beider Geschichten, allerdings aufgrund des asymmetrischen Adressatenbezuges und der entsprechend asymmetrischen Wahrnehmbarkeit (Fokalisierung) mit signifikanten Differenzen. Konkret gesprochen ist die Konstellation dadurch bestimmt, daß die Dame dem jungen Mann ihr spezielles emotionales Interesse an seiner Person direkt zu verstehen gibt, dieser ihre Gefühle jedoch nicht erwidert und sich gegen sie verschließt, ihr aber dies nicht offen mitzuteilen vermag. Narratologisch gesehen entwickeln sich die beiden Geschichten insofern in einem asymmetrischen Spannungsverhältnis zueinander, als die Dame mit der Attribution ihrer Version der Geschichte an den jungen Mann (vorläufig als "Intimitätsgeschichte" klassifizierbar) auf dessen psychischen Widerstand stößt, was diesen veranlaßt, in Reaktion darauf eine eigene Geschichte (vorläufig als "Abwehr- und Selbstbehauptungsgeschichte" klassifizierbar) zu "schreiben". Obwohl er seine Geschichte nur sich selbst kommuniziert und nach außen hinter gleichbleibend förmlicher Höflichkeit verbirgt, kann die Dame an seiner Zurückhaltung allmählich doch die Enttäuschung ihrer Hoffnungen und das Scheitern ihrer Geschichte ablesen. Die für beide Figuren unterschiedliche Erkennbarkeit der Diskrepanz zwischen den Geschichten ist mit dem Begriff der Fokalisierung zu beschreiben. Der Mann verfügt über die Möglichkeit interner Fokalisierung sowohl in bezug auf seine eigene als auch ihre Wahrnehmung, da die Dame diese mitteilt, während ihr der Einblick in sein Bewußtsein verwehrt wird. Beide Geschichten weisen dieselben zwei Figuren auf, wenngleich mit unterschiedlicher gegenseitiger

¹ Vgl. die Ausführungen zu einzelnen Motiven, Themen und Strukturelementen z. B. bei Palmer 1996, S. 52-75; Jain 1991, S. 54-63; Scofield 1988, S. 63-66.

² Vgl. die knappen (aber nicht weiter ausgeführten) Hinweise auf narrative Elemente in diesem Gedicht z. B. bei Bergonzi 1972, S. 13; Palmer 1996, S. 54; Jain 1991, S. 55; Calder 1987, S. 32f.

Zuschreibung von Handeln und Erleben. Die Darbietung beider Geschichten ist in der Auswahl von Geschehenselementen und in der Sequenzialisierung parallel organisiert (was den Kontrast der Entwicklungen unterstreicht), nämlich in der chronologischen Folge von vier Treffen, im Dezember, April, August und Oktober im Laufe eines Jahres. Die Anordnung markiert und konstituiert den Beginn bzw. den Abschluß der Beziehung jeweils in einem Abschnitt (I und III), mit zwei Zeitpunkten aus der mittleren Phase (zusammengefaßt in II). Die Sequenz der ausgewählten Tee-Nachmittagstreffen wird von beiden Figuren, als den Protagonisten ihrer autodiegetischen Erzählungen, jeweils als Geschichte konstruiert. Wegen der Einbettung von der Geschichte der Dame in die des Mannes ist es sinnvoll, zunächst die Geschichte zu analysieren, die die Dame über die Entwicklung ihrer Beziehung erzählt.

2. Die Erzählung der Dame

Als situativer Rahmen (Frame) für das Geschehen ist die kultivierte Geselligkeit von Nachmittagstees zu bestimmen, die innerhalb ihrer sozial abgegrenzten Welt tendenziell durch Öffentlichkeit und Unverbindlichkeit gekennzeichnet ist. In diesem allgemeinen Rahmen modellieren die Äußerungen der Dame (in I) die Treffen mit dem jungen Mann mittels der Isotopien [Intimität] ("intimate", "soul", 10) und [Exklusivität] ("saved ... for you", 3; "that I say this to you", 27) und dem speziellen Frame Freundschaft, d.h. enger emotionaler, aber nicht-erotischer Bindung ("friends", 11f, "to find a friend", 24) und unmittelbarem, seelenverwandten Verständnis ("you knew? you are not blind! / How keen you are!", 22f). Mit Hilfe dieser Isotopien und dieses Frames sucht die Dame – teils indirekt, teils sehr direkt – Bestand und Qualität ihrer Beziehung auch für die Zukunft zu definieren und in der Anrede an den Sprecher diesem zuzuschreiben. Zusätzlich nennt sie die Motivation für ihr Verlangen nach dieser Art von Freundschaftsbeziehung: die Suche nach Sinnhaftigkeit, Kohärenz und Erfüllung des Lebens – gegenüber der Heterogenität und Sinnlosigkeit der modernen Existenz ("life composed ... of odds and ends", 21; "Without these friendships – life, what *cauchemar!*", 28).

Das Skript, also das konventionalisierte Verlaufsschema, über das die einzelnen Elemente im Sinne einer Sequenz mit erwartbarer Fortsetzung kohärent gemacht werden, läßt sich als Entwicklung einer Seelenfreundschaft umschreiben, einer exklusiven intimen Beziehung nach dem Muster einer ent-erotisierten konventionellen Liebesgeschichte³ und mit der Funktion zentraler lebensorientierender Sinnstiftung. Diese erwünschte Entwicklung skizziert (erzählt) die Dame antizipierend als rudimentäre narrative Abfolge von Verlangen und Suche – Finden eines Freundes – Etablierung gegenseitiger Freundschaft: "to find / In a life composed so much, so much of odds and ends, / ... / To find a friend who has these qualities, / Who has and gives / Those qualities upon which friendship lives" (20–26). Wie die hiermit verknüpfte Erwartung von sinnhafter Lebensorientierung verrät, sucht sich die Dame mit dem Erzählen dieser Intimitätsgeschichte in ihrer Existenz und Identität mit spezifischem Bezug auf den jungen Mann zu konstituieren. Durch diese Modellierung und Darbietung der Geschehenselemente setzt die Erzählerin also nicht nur den Beginn einer in sich kohärenten und sinnhaften Sequenz, sondern schreibt sich selbst hierüber auch diese Qualität in ihrer persönlichen Existenz zu. Markiert die erste Szene in I einen Beginn, so präsentieren die beiden Szenen in II leicht

³ Palmer (1996, S. 55) spricht hier zutreffend von "quest for friendship (or love)".

unterschiedliche Phasen einer sich entwickelnden und verändernden Beziehung. Die Isotopien und den speziellen Frame aus I – [Intimität], [Exklusivität] ("you have prevailed / You can say ...", 61ff), Freundschaft ("my friend", 44) mit der Unmittelbarkeit des Verstehens (58ff) und existentieller Relevanz ("... What life is, you who hold it in your hands", 45; "My buried life ...", 53ff) – werden wieder aufgenommen und stellen die Kohärenz zu I her.

Im Zusammenhang damit wiederholt die Dame ebenfalls – beschwörend – die Erzählung der erwünschten Entwicklung ihrer Seelenfreundschaft als einen Prozeß erwideter intimer Kommunikation: "I am always sure that you understand / My feelings, always sure that you feel, / Sure that across the gulf you reach your hand" (58–60). Doch zugleich verweist sie auf Momente, die die Fortsetzung dieser Beziehung gefährden, indem sie deren indizierte sinnstiftende Qualitäten in Frage stellen – vor allem durch die vorwurfsvollen Zweifel an der Verständnisfähigkeit oder gar Verständnisbereitschaft des Mannes, gerade in dem für sie existentiell relevanten Bezug auf das "Leben" ("you do not know ... you who hold it in your hands", 44f; "you let it flow from you ... youth is cruel ... smiles at situation which it cannot see", 47–49). Diese Zweifel und Vorwürfe werden – in unterschiedlicher Direktheit – durch Wiederholung (44, 47, 64), durch sarkastische, bitter ironische Doppeldeutigkeit ("You are invulnerable ... You can say: at this point many a one has failed", 62ff) und durch vorwurfsvolle Selbstherabsetzung und Unterwürfigkeit ("what have I ... to give you", 64ff) unterstrichen. Mit der Betonung von "friendship" und "sympathy" als ihren einzigen Gaben an ihn (66) insinuiert sie, daß sie diese bei ihm vermisse und ihm dies vorwerfe. Der mitleidsheischende Hinweis auf ihren bevorstehenden Tod (67) als Schlußbemerkungen und damit auf das Scheitern ihrer erwünschten Stabilisierung und Sinnfindung über die Intimitätsgeschichte wirkt prononciert anklagend und verrät besonders schmerzhaft die Störung der Beziehung.

Die Abschiedsszene in III signalisiert nicht nur das faktische Ende ihrer Beziehung aufgrund der nun auch räumlichen Abtrennung der individuellen Entwicklungsgeschichte des Mannes ("And so you are going abroad; .../ You hardly know when you are coming back. / You will find so much to learn", 88–91),⁴ sondern ebenfalls ihr Eingeständnis der nie erfolgten Realisierung der gemeinsamen Intimitätsgeschichte ("... wondering ... Why we have not developed into friends", 96ff). Die Tatsache des Scheiterns wird verschärft durch die Hinweise auf die günstigen persönlichen Ausgangsbedingungen ("For everybody said so ...", 102ff), wiederum mit vorwurfsvollem Ton ("I myself can hardly understand," 104). In dem Schlußsatz "I shall sit here, serving tea to friends" (108, s.a. 68) präsentiert sich die Dame prägnant in ihrer passiven Haltung - als eine Erlösungsbedürftige und unerlöst Wartende; damit wird noch einmal die Motivation für die (ersehnte) Geschichte herausgestellt.

Diese Geschichte einer hoffnungsfroh beginnenden, aber durch Schuld des Mannes schließlich scheiternden Seelenfreundschaft, als hypodiegetische Erzählung von der Dame aus ihrer Perspektive darboten, wird narratologisch durch die zunehmend spannungsreiche Korrelation zweier narrativer Ebenen vermittelt – durch die Spannung zwischen idealem Muster und tatsächlichem Verlauf, zwischen der erwünschten erfolgreichen Entwicklung einer wechselseitigen Freundschaft, wie die

⁴ Ihr Versuch, die Aussicht auf eine zukünftige Erfüllung ihrer Hoffnungen auf Freundschaft trotz räumlicher Trennung über briefliche Korrespondenz aufrechtzuerhalten (93, 106f), ist als verzweifelte Illusion durchschaubar und unterstreicht das faktische Scheitern.

Dame sie in ihren Äußerungen dem jungen Mann wiederholt prospektiv erzählt und zuzuschreiben sucht, und dem tatsächlichen Mißerfolg dieser Entwicklung, wie er durch die Abfolge ihrer Äußerungen während der vier Treffen und in dem sich in ihnen immer klarer abzeichnenden Scheitern ihrer Beziehung als narrative Sequenz *in actu* – performativ – konstituiert wird. Was die Ereignishaftigkeit dieser Geschichte betrifft, so ist sie durch die günstigen Ausgangsbedingungen für Intimität und Verständnis einerseits und das diese Erwartungen verletzende Verhalten des jungen Mannes andererseits bedingt: Das eigentlich nicht notwendige Scheitern des Erwünschten erscheint als das Ereignis. Die Ereignishaftigkeit wird jedoch paradoxerweise gerade dadurch reduziert, daß die Dame sie durch die behauptete Unvorhersehbarkeit des Scheiterns eigens zu erhöhen sucht: "our beginnings never know our ends" (97). Diese Formulierung unterminiert den Grad der Ereignishaftigkeit weniger durch die suggerierte Allgemeingültigkeit ("never") und damit Erwartbarkeit als vielmehr durch die Tatsache, daß es sich hierbei um ein verdrehtes Zitat handelt. Die zitierte Wendung, ein Couplet John Denhams (1615–1669), lautet korrekt: "Youth, what man's age is like to be doth show; / We may our ends by our beginnings know" (*Of Prudence*, 225/6), postuliert gerade die Kohärenz und Vorhersehbarkeit (also geringe Ereignishaftigkeit) der individuellen Lebensentwicklung. Entgegen den Behauptungen der Dame trifft dies Konzept genau auf den vorliegenden Fall zu, denn die Anfangskonstellation in Teil I – die ironische Distanzierung des Mannes von der Dame (8ff) und sein sarkastischer Vergleich der Szene mit Julias Tod (6) aus Shakespeares *Romeo and Juliet* – weist in der Tat bereits deutlich auf das Ende voraus, ohne daß sie dies allerdings wissen kann, da es sich nur in der Außenperspektive des Mannes darstellt.

Erst in der Retrospektive (und zudem aus der Außenperspektive) zeigt sich also die besondere Entwicklungslogik dieser Geschichte, die man dahingehend interpretieren kann, daß die Dame mit ihrem Verhalten die Reaktion des jungen Mannes bedingt und damit ihre eigene Geschichte von vornherein zum Scheitern bestimmt. Die Ereignishaftigkeit ist somit letztlich nicht sehr hoch zu veranschlagen. Dieser Rückbezug der Geschichte auf ihren Anfang wird zusätzlich durch die Koppelung mit dem Jahreszyklus - wiederum außerhalb des Bewußtseins der Dame - sichtbar gemacht. Die Parallelisierung der Geschichte mit der Abfolge von Dezember, April, August und Oktober weist darauf hin, daß die Geschichte am Jahresende beginnt und sich am Schluß wieder einem neuen Ende nähert.

3. Die Erzählung des Sprechers

Diese hypodiegetische und autodiegetische Geschichte (der intradiegetischen Erzählerin) dient nun dem Sprecher als dem extradiegetischen Erzähler – im Prozeß ihrer Vermittlung an ihn – als Bezugsstruktur für seine eigene autodiegetische Geschichte. Das heißt, er reagiert auf die von der Dame an ihn adressierte und ihm zugeschriebene Erzählung ihrer Beziehung mit einer eigenen Gegen-Erzählung, die er insgeheim in seinem Bewußtsein formuliert und nur sich selbst kommuniziert.⁵ Seine Geschichte gewinnt ihre Dynamik aus der Zurückweisung der emotionalen Zumutungen und Zuschreibungen der Dame, aus der Distanzierung von der von ihr angebotenen und

geforderten Intimität und Seelenfreundschaft.⁵ Der reine Oppositionscharakter seiner Geschichte zeigt sich darin, wie der Erzähler die von ihm erwähnten Geschehenselemente durch Frames und Isotopien zu einer Sequenz verknüpft, die den von ihr suggerierten Frames und Isotopien direkt zuwiderläuft. Dazu gehört erstens der implizierte Frame der Inszenierung und des bewußten Rollenspiels ("You have the scene arrange itself ... Four wax candles in a darkened room ... Prepared for the all the things to be said ...", 2ff; "carefully caught regrets", 15), der ihre Erzählung in ihrem emotionalen und moralischen Anspruch entwertet. Oppositionell sind zweitens – in direktem Gegensatz zu ihren Verweisen auf "life" – die dominant gesetzten semantischen Aspekte (Isotopien) von [Sterben und Tod] ("an atmosphere of Juliet's tomb", 6) und [Lebensschwäche] ("velleities ...", "attenuated tones of violins", 15f). Diese indirekt in den Beschreibungen ihres Verhaltens implizierten Momente werden ergänzt durch seine anschließend und abschließend vermittelten Reaktionen: die Zurückweisung der geforderten Intimität und kultivierten Exklusivität, die sich einerseits psychisch ("inside my brain", 32) in Form disharmonischer musikalischer Bilder ("a dull tom–tom", "one definite 'false note'", 32, 35), andererseits physisch in der Flucht zur Entspannung ins Freie ("take the air, in a tobacco trance", 36), in die Öffentlichkeit ("Correct our watches by the public clocks", 39) und in die Vulgarität ("drink our bocks", 40) äußert, und zwar in einer alternativen, aber nicht konkretisierten Gemeinschaft, die der Sprecher imaginativ (allein in seinem Bewußtsein) adressiert und mit der er die Dame prononciert ausschließt ("Let us take the air", 36, s. "our" 39f).

Der Bezug dieser Sequenz, als des Beginns der Erzählung des Mannes von der sich entwickelnden Beziehung, auf die Geschichte der Dame ist durch zwei Merkmale definiert: erstens durch Abhängigkeit und Reaktivität: es ist die Geschichte der Abwehr einer Geschichte; zweitens durch Geheimhaltung: die Erzählung wird vor der Protagonistin der Bezugsgeschichte verborgen, die gerade durch ihre offene Adressierung an ihn wirksam ist (auch die Geheimhaltung ist Teil der Abwehr). Beide Merkmale deuten darauf hin, daß der Mann zunächst kein besonderes eigenes Skript besitzt, mit dem er der Sequenz Sinn zuschriebe, sondern daß er seine Geschichte lediglich als Zurückweisung des Skripts der Geschichte der Dame beginnt – möglicherweise Indiz der eigenen Leere und Schwäche, was sich auch in seiner Unfähigkeit verrät, ihr diese Abweisung offen mitzuteilen.

Teil II des Gedichtes setzt sowohl die psychische Abwertung und Distanzierung ("The voice returns like the insistent out–of–tune / Of a broken violin", 57f) als auch den physischen Rückzug ("You will see me any morning in the park ...", 71ff) fort, als Formen der Zurückweisung der ihm zugeschriebenen Geschichte kultivierter Intimität. Auch in den Merkmalen von Reaktivität und Geheimhaltung ("I smile, of course, / And go on drinking tea", 50f; "I keep my countenance, / I remain self–possessed", 77f) schließen diese Sequenz–Elemente grundsätzlich an die in I eingeleitete Sequenz an. Zugleich aber wird die Sequenz semantisch umdefiniert. War die in I begonnene Geschichte lediglich negativ, als Zurückweisung einer anderen Geschichte, organisiert, so wird jetzt in

⁵ Daß der Sprecher in seinem inneren Monolog imaginativ verschiedene andere Personen (die Dame, andere Besucher der Teenachmittage) adressiert, ist Teil seiner Strategie der Auseinandersetzung mit den Zumutungen der ihm zugeschriebenen Intimitätsgeschichte.

⁶ Diese oppositionelle Konstellation wird in Interpretationen in unterschiedlicher Weise hervorgehoben, z. B. bei Shusterman 1989 (Konfrontation zwischen gegensätzlichen Kunstauffassungen, Form- vs. Stofftrieb); Doreski 1993 (Kampf um die Herrschaft über den Diskurs, in dem der junge Mann die Sympathie des Lesers für sich einsetzt); Bardotti 1989 (Scheitern der Kommunikation aufgrund unterschiedlicher Verhaltensweisen); Moody 1979 ("hypotrophied vs atrophyed sensibility"); Schneider 1975 (psychologische Konfrontation); Mays 1994 (zwei Stimmen und psychologische Positionen).

zweierlei Hinsicht eine positiv subjekt-bezogene Ausrichtung signalisiert, durch ansatzweisen Bezug auf gleich zwei personale Schemata, d.h. konventionalisierte Verhaltensmuster und Handlungsorientierungen mit identitätskonstitutiver Funktion, Lotmans (1972, S. 357–368) "kulturtypisches Schema". Diese beiden Verhaltensschemata widersprechen einander jedoch. Das Streben des jungen Mannes nach Unabhängigkeit, Selbst-Steuerung und stabiler Ich-Identität ("keep my countenance", "remain self-possessed", 77f) basiert einerseits auf dem Schema persönlicher Selbstbehauptung und Gewinnung von Ich-Autonomie. Andererseits implizieren die Anzeichen emotionalen Einlassens auf die Geschichte der Dame ein Verhaltensschema, das dem ihren in den Ansätzen von Mitempfinden und Verlangen nach Nähe zu ähneln beginnt und das als Sehnsucht nach Selbst-Öffnung deutbar ist. Dies geht zwar nicht so weit, daß er nun ihr Angebot anzunehmen bereit wäre, aber er zieht doch sein Recht auf schroffe Zurückweisung moralisch in Zweifel, wenn er sich nach Möglichkeiten der Gegenleistung oder Anerkennung ihrer Vorstellungen fragt: "how can I make a cowardly amends / For what she has said to me?" (69f) – charakteristisch eingeschränkt durch das Eingeständnis der eigenen Schwäche ("cowardly") im Kontrast zu der ihm von ihr zugeschriebenen unverwundbaren Stärke (61ff). Auf eine gewisse psychische Affinität zur Dame verweisen ebenfalls die durch Sinneseindrücke (Musik und Blumenduft, 79ff) ausgelösten Sehnsüchte, offenbar nach Liebe und menschlicher Nähe (Drexler 1980, S. 145f), die bei ihr vorher mit ähnlichen Assoziationen verknüpft auftauchten (Chopin, Flieder). Die Affinität ist allerdings nur schwach ausgeprägt als bloß stellvertretendes Nachempfinden ("Recalling things that other people have desired", 82), Symptom von Lebensschwäche (wie der eingestandenen Feigheit) oder extremer Selbst-Zurücknahme. Diese beiden handlungsleitenden Sinnmuster oder Schemata treten nun insofern in einen Konflikt miteinander und bewirken eine generelle Verunsicherung seiner Orientierung ("Are these ideas right or wrong?", 83), als das Autonomiestreben nachdrücklich auf der Abwehr der Geschichte der Dame insistiert, die suggerierten emotionalen Affinitäten diese Abwehrhaltung jedoch entschieden unterminieren.

Vor dem Hintergrund der sich durchhaltenden Zurückweisung der Geschichte der Dame (von ihr jetzt durchschaut) verstärkt Teil III die beiden neuen Tendenzen von II – das Bemühen um Selbst-Steuerung und Autonomie ("My self-possession flares up for a second; / *This* is as I had reckoned", 94f) und dessen Unterminierung durch fehlende innere Stabilität, mangelnde eigene Zielsetzung und Lebensstärke sowie durch zunehmende moralische und emotionale Rücksichten. In seinem Streben nach Selbstständigkeit kann sich der Sprecher aber nicht auf innerliche Stärke gründen, sondern in seiner Verzweiflung nur noch auf äußerliche, mechanisch antrainierte Formen zurückgreifen ("I must borrow every changing shape / To find expression ... bear ... parrot ... ape", 108ff). Er verliert das Vertrauen in die Routine und die soziale Wirkung seines Rollenverhaltens ("My smile falls heavily among the bric-à-brac", 92), vermehrt durch gesteigerte Selbstbeobachtung ("I feel like one who smiles, and turning shall remark / Suddenly, his expression in a glass", 99f), die Selbstlähmung ("My self-possession gutters", 101) verursacht und diese durch Persönlichkeitsspaltung und Orientierungsverlust verschärft ("we are really in the dark", 101: der Plural bezieht sich auf den Sprecher). Die mangelnde innere Festigkeit des Protagonisten (vgl. Smithson 1982, 45–47) ist verbunden mit der Zunahme emotionaler Anteilnahme und moralischer Selbstzweifel: "what if she should die some afternoon ..." (113); "Doubtful ... / Not knowing what to feel or if I understand ..."

(117ff); "and should I have the right to smile?" (123).⁷ In all diesen Überlegungen greift er selbstkritisch jeweils frühere Äußerungen der Dame auf (ihre Todesgedanken in 67, ihre Wünsche nach Verständnis in 58ff und ihre Kritik an seinem höflichen Lächeln in 49). Die zunehmende Unterminierung der eigenen Stabilität konstituiert schließlich einen deutlich veränderten Bezug seiner Geschichte auf die ihre und definiert seine Geschichte damit tendenziell abermals um, nämlich im Sinne einer Rivalität, eines Konfliktes zwischen Selbstbestimmung und Abhängigkeit: "Would she not have the advantage, after all?" (120)

Während die Geschichte der Dame sich nicht in ihrer Art, sondern nur in ihrem Verlauf ändert und darin vom Skript abweicht (Scheitern statt erhoffter Erfüllung), macht die Geschichte des Sprechers also eine konzeptuelle Verschiebung durch: Er beginnt (in I) mit einer reinen Gegen-Geschichte als Zurückweisung einer Zuschreibung, transformiert diese sodann (in II) in das ambivalente Streben nach Selbständigkeit und Mit-Empfinden als zwei alternativen Verhaltensschemata, um schließlich (in III) eine Rivalität zwischen sich und der Dame und ihrer beider Geschichten zu entwickeln. Das heißt, zum Schluß interpretiert er den Konflikt zwischen den beiden widerstreitenden Orientierungen oder Schemata seiner Geschichte unter der Dichotomie Selbstbehauptung oder Selbstaufgabe, also von der Position des Strebens nach Autonomie aus, das sich durch die gegensätzliche Orientierung gefährdet, weil moralisch ins Unrecht gesetzt und durch den Tod der Dame auch emotional dauerhaft in die Position der Abhängigkeit und Unterlegenheit gedrängt sieht ("... what if she ... / Should die and leave me sitting pen in hand ...", 113/115; "Would she not have the advantage, after all?", 120). Da erst von ihrem tatsächlichen Abschluß her der endgültige Sinn einer abgelaufenen Geschichte bestimmbar ist (Brooks 1984, 22), zeigt dieses Ende des Gedichtes, daß der Sprecher jetzt in der Retrospektivität das Verhältnis seiner Geschichte zu der in ihr eingebetteten Geschichte der Dame als Zuschreibungskonflikt zweier Geschichten zu seiner Person, als Konflikt zwischen Selbstabschließung und Selbstöffnung interpretiert. Die Ereignishaftigkeit ist in der Verschiebung der Skripts oder Schemata und speziell in der Paradoxie zu sehen, daß er sich gerade in der Situation des Abschieds, die an sich seine Selbstbehauptung zu stärken geeignet wäre, als der – moralisch und emotional – endgültig Unterlegene empfindet.

4. Die Textorganisation als Perspektive auf den Sprecher

Wie die Geschichte der Dame einerseits aus ihrer inneren Sicht (Fokalisierung) dargeboten und andererseits zugleich von außen in ihrer Standpunktbedingtheit beobachtbar gemacht wird, so ermöglicht die besondere Anlage des Gedichtes auch auf der übergeordneten Ebene des Sprechers neben der durchgängigen Binnenperspektive des Erzählerbewußtseins dessen externe Beobachtbarkeit – sozusagen hinter seinem Rücken – von der Kompositionsinstanz, der Instanz der Textorganisation aus, und zwar in zweierlei Form mit unterschiedlichen Explizitheitsgraden. Zum einen etablieren Titel und Motto, als eine Art Rahmen, eine distanziert-ironische Beobachtungsperspektive, die – weil nicht Teil der Äußerung des Sprechers in der ersten Person – eindeutig außerhalb seines (gegenwärtigen) Bewußtseins anzusiedeln und dem impliziten Autor, der Kompositionsinstanz (oder

⁷ Shusterman 1989, S. 109ff, deutet den Schluß des Gedichtes etwas einseitig als moralische Kritik am Ästhetizismus der Haltung des jungen Mannes.

aber möglicherweise dem Sprecher zu einem späteren Zeitpunkt) zuzurechnen ist. Zum andern konstituiert auch die Textorganisation – Arrangement und Wortwahl der Äußerungen des Sprechers – eine eigene indirekte Perspektive auf seine Redehaltung und deren kognitiv-psychisch-soziale Bedingtheit. Hierbei ist es entschieden von der Interpretation, d.h. der jeweiligen Konstruktion der Sprecherfigur, abhängig, welche Implikationen der spezifischen Textgestaltung man noch dem Sprecherbewußtsein und welche der übergeordneten Perspektive eines impliziten Autors zuschreibt, von dem aus dann die blinden Flecken des Sprechers sichtbar würden.⁸

Was das Motto betrifft, so ist die zitierte Stelle aus Christopher Marlowes *The Jew of Malta* (1592) eigentlich Teil eines Wortwechsels von Schuldvorwurf und Ausflucht zwischen einem Ankläger (Friar Barnadine) und dem schurkischen Barabas, dem Juden von Malta (IV, 43f). Barabas fällt Friar Barnadine bei der Formulierung der Anklage ("thou hast committed") ins Wort mit der Nennung eines frei unterstellten Tatbestands ("Fornication?") und einer an den Haaren herbeigezogenen fantastischen Rechtfertigung für Straffreiheit ("But that was in another country, / And besides the wench is dead") – Versuch eines tatsächlich Schuldigen (Giftmord an Nonnen aus Rache für erlittenes Unrecht), sich durch Verschiebung der Schuld und Erfindung von Entlastungsgründen witzig und witzelnd aus der Affäre zu ziehen. Zusammengezogen in einen einzigen Satz klingt das Zitat formal wie eine Anklage an den Sprecher, die jedoch in einer ironischen, um nicht zu sagen grotesken Diskrepanz zum Verhalten des Sprechers steht (vgl. Palmer 1996, S. 55f). Denn der Vorwurf trifft im wörtlichen Sinne eklatant *nicht* zu: Im Gegenteil verweigert sich der Sprecher einer intimen Beziehung zu der Dame und mißbraucht sie, in metaphorischer Hinsicht, vielleicht gerade dadurch, aber die Folge (ihr antizipierter – wörtlicher oder psychischer – Tod nach seinem Fortgang in ein anderes Land) entspricht tendenziell wiederum dem Motto. Auch die Anspielung im Titel auf Henry James' Roman *The Portrait of a Lady* (1881) impliziert Kritik am Verhalten des Mannes, nämlich durch Parallelisierung der Beziehung zwischen Dame und Sprecher mit der Konstellation der in ihrer Gefühlsstärke und Loyalität betrogenen Isabel Archer und dem kultivierten, aber oberflächlichen, gefühlskalten und berechnenden Gilbert Osmond. Zusätzlich ironisch wirkt der stilistische und soziale Kontrast in den Begriffen "wench" im Motto und "lady" im Titel, zwischen Abschätzigkeit und Prestige, was den Anspruch der Dame auf Kultiviertheit – milde – kritisch beleuchtet. Vom Rahmen – Titel und Motto – her fällt somit ein ironisch–kritischer Blick vor allem auf den Sprecher, etwas weniger auf die Dame und verstärkt die Problematik ihrer Geschichten: die mangelnde Fähigkeit zum emotionalen Engagement bei ihm, die Neigung zur spiritualisierten Selbst–Stilisierung bei ihr.

Bei den kritischen Implikationen, die in der Textorganisation der Aussagen durch ihre komplexe Überformung mittels vielfältiger klanglicher und struktureller Äquivalenzen (besonders in der Reim– und Wiederholungstechnik) enthalten sind, ist die Frage der Zuschreibung stärker interpretationsabhängig. Eine Reihe von formalen Tendenzen unterstützt direkt die artikulierte Haltung des Sprechers gegenüber der Dame und sich selbst und ist daher in ihrem intendierten Effekt, wenn auch nicht in der Form des poetischen Verfahrens, seinem Bewußtsein zuzuschreiben. Hierzu gehören z. B. die Einkapselung ihrer Äußerungen mit eigenen Reimen in I und II (die Umrahmung von Z. 10–13 mit dem Reim "–ips" in Z. 9/14, von Z. 29–32 mit den Reimen "–ins" und "–ets" in Z. 15–18/29–28, von Z. 44–45 mit dem Reim "–alks" in Z. 43/46) und die Übernahme von Reimen aus ihren

⁸ Vgl. Hinweise auf die Unzuverlässigkeit des Erzählers z. B. bei Bergonzi 1972, S. 13 und Palmer 1996, S. 54.

in seine Äußerungen in II und III (das Aufgreifen ihrer Reime in Z. 48 und 49 in Z. 50 und 51, von Z. 65 und 68 in Z. 69 und 70, von Z. 90 in Z. 92, von Z. 104 in Z. 115/118). Zwar ist die Reimtechnik als solche, wie gesagt, nicht bewußter Teil der Äußerungen des Sprechers, wohl aber sind die sprachlichen Strukturen und ihre semantischen Tendenzen als Indiz für die Strategie bewußter Abwehr mittels ironischer Rahmung oder Kontrastierung zu werten, wie etwa in der Folge "You hardly know when you are coming back" (90) – "My smile falls heavily among the bric-à-brac" (92). Zugleich verrät sich in diesen gebrochenen Übernahmen aber auch die moralische oder emotionale Problematisierung dieser rigorosen Abwehrhaltung, wie in seiner Reaktion auf "I shall sit here, serving tea to friends" (68) mit "I take my hat: how can I make a cowardly amends ..." (69f). Diese Selbstinfragestellung ist aber ebenfalls noch seinem Bewußtsein zuzuschreiben, wie die Reflexionen über sein Ringen um Fassung (77f) und über seine Selbstwahrnehmung im Spiegel (100), seine Reaktionen auf ihren möglichen Tod und dessen Effekt auf ihn (114ff) und die Beendigung von II und III (und damit des gesamten Gedichtes) mit unbeantworteten Fragen deutlich machen – alles Indizien für den hohen Bewußtseinsgrad des Sprechers.

Ein weiteres Einzel-Indiz für seine hohe Bewußtheit ist die Anspielung in Z. 121 ("This music is successful with a 'dying fall'") auf Orsinos Eingangsrede in Shakespeares *Twelfth Night*: "If music be the food of love, play on; / Give me excess of it, that surfeiting, / The appetite may sicken and so die. / That strain again, it had a dying fall ..." (I, i, 1–4). Die Analogie zu Orsino liegt in der vergleichbaren psychischen Gefangenheit in sich selbst. So wie der unglücklich verliebte Orsino in der Musik immer wieder nur sein Unglücklichsein genießt und sich darin durch Selbstbezug stabilisiert, versucht der Sprecher seine Krise persönlichen Schuldgefühls und existentieller Leere über den ästhetisierenden Selbstgenuß der düsteren Imagination des Todes der Dame zu verarbeiten. Hierzu inszeniert er in diesem Abschnitt (113ff) die vorgestellte Reaktion auf die Todesnachricht verbal, in Form von melancholischer Wortmusik. Diesen Hinweis auf die psychische Funktion der Ästhetisierung kann man auch auf die gesamte Erzählung des Sprechers generalisierend ausdehnen, da seine Darbietung der Beziehungsgeschichte von vornherein auffällig durch klangliche, lexikalische und bildliche Rekurrenzen und Äquivalenzen (als Mittel der Distanzierung von Lebensproblemen und Gefühlsansprüchen und der ironischen Abwehr der von der Dame ihm zugeschriebenen Geschichte) geprägt ist, wenn auch erneut zu betonen ist, daß ihm nicht die poetischen Formen im engeren Sinne (wie die Reime) zuzurechnen sind. Die durchgängige Ästhetisierungsstrategie zeigt sich sowohl generell in den wörtlichen oder (überwiegend) metaphorischen Verweisen auf Musik in allen Teilen des Gedichtes (14ff, 29ff, 56f, 79f) als auch in der Metapher "music" für seinen Redestil an dieser Stelle (121), in der Plazierung dieser Anspielung an das Ende des Gedichtes und in der Selbst-Attestation des Gelingens seiner Strategie ("successful"), deren psychische Wirksamkeit allerdings durch die Frageform des letzten Satzes wieder relativiert wird. Die Anführungsstriche um "dying fall" und die selbst-referentielle Metaphorik von "music" deuten auf Bewußtheit des Zitierens und fordern damit auf, die Strategie der Ästhetisierung in ihrer Tendenz und Funktion dem Sprecher zuzuschreiben.

Diese verschiedenen Indizien zusammengenommen lassen also erkennen, daß der Sprecher an dieser Stelle wie tendenziell auch im gesamten Text Kunst und Ästhetisierung zur Selbst-Stabilisierung angesichts seiner generellen Lebensschwäche, sowohl seiner fundamentalen Unfähigkeit zu existentiell-em Engagement mit einem anderen Menschen als auch seiner

fundamentalen Unsicherheit in seiner Identität, einsetzt.⁹ Nicht daß er ausdrücklich als praktizierender Dichter seiner selbst aufträte, aber die musikalische Formung seiner Äußerungen ist nicht lediglich ein neutrales, in sich bedeutungsloses Medium, sondern kann als Symptom (und Metapher) für die Ästhetisierung seines Lebens gewertet werden. Hierin entspricht seine Haltung letztlich genau der der Dame, die von Beginn an die Ästhetisierung zur Gestaltung (und Kontrolle) ihrer Begegnungen und Beziehungen eingesetzt hatte. Vom Ende her wird damit die grundsätzliche Affinität zwischen dem jungen Mann und der Dame besonders deutlich.

In dieser Funktionalisierung der lyrischen Form des Textes im Sinne von Ästhetisierungsstrategien für die Darbietung der Figuren und ihrer Geschichten ist ein erstes Moment des spezifisch Poetischen narrativer Strukturen in T. S. Eliots "Portrait of a Lady" zu sehen. Als zweites Moment ist die enge funktionale Koppelung oder Interaktion von Erzählen und handelndem Vorantreiben der Geschichte zu nennen: Das Erzählen (vornehmlich bei der Dame) dient der Förderung der (prospektiv) erzählten Geschichte. Ein drittes Moment, hiermit eng verknüpft, ist die Simultaneität des Erzählens, und zwar jeweils zu verschiedenen Zeitpunkten im Ablauf der Geschichte (Rimmon-Kenans "intercalated narration", 1983, S. 90). Hierdurch werden diese punktuellen Erzählsituationen ihrerseits zu einer narrativen Sequenz – dem Ablauf der Geschichte *in actu* – zusammengefügt: Die Dame und der junge Mann erzählen nicht nur die Geschichten ihrer Beziehung, sondern repräsentieren in ihren Erzählakten auch – performativ – jeweils eine Geschichte besonderer Art, die sich von der betreffenden erzählten unterscheidet: bei der Dame handelt es sich um die Geschichte der Verhinderung einer Geschichte (der Intimität und Seelenfreundschaft) durch ihren Erzählakt; beim jungen Mann ist es die Abwehr dieser Intimitätsgeschichte, die sich mit ihrem Erfolg selbst unterminiert und in dem Augenblick scheitert, wo sie endgültig gelingt (beim Abschied). Während sie ihre Geschichten durch Erzählen verhindert, verhindert er die seine durch Nicht-Erzählen. Lyrikspezifisch ist schließlich – viertens – die Tendenz zur Raffung und Komprimierung narrativer Abläufe sowie zur nur andeutungshaften Präsentation von deren sozialen und personalen Kontexten.

Zitierte Literatur

- Bardotti, Marta (1989). "Portrait of a Lady di T. S. Eliot: la persuasione mancata". *Textus: English Studies in Italy*, 2, S. 237-258.
- Bergonzi, Bernard (1972). *T. S. Eliot*. London.
- Brooks, Peter (1984). *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge, MA.
- Calder, Angus (1987). *T. S. Eliot. New Readings*. Brighton.
- Doreski, William (1993). "Politics of Discourse in Eliot's 'Portrait of a Lady'". *Yeats Eliot Review*, 12.

⁹ Vgl. Scofield 1988, S. 63-66, und generell Shusterman 1989. Shustermans und Spenders (1972, S. 46) These, daß die Wendung "leave me sitting pen in hand" (115) den Sprecher als retrospektiven Verfasser des vorliegenden Gedichtes enthülle, ist jedoch nicht überzeugend, da das Gedicht insgesamt simultan, diese Passage aber prospektiv und konditional erzählt wird. Es ist plausibler, diese Stelle auf den Versuch der (von der Dame erbetenen) schriftlichen Kontaktaufnahme (93, 106) zu beziehen.

- Drexler, Peter (1980). *Escape from Personality: Eine Studie zum Problem der Identität bei T. S. Eliot*. Frankfurt am Main.
- Jain, Manju (1991). *A Critical Reading of "The Selected Poems" by T. S. Eliot*. Delhi.
- Lotman, Jurij M. (1972). *Die Struktur literarischer Texte*. München.
- Mays, J. C. C. (1994). Early Poems: from 'Prufrock' to 'Gerontion'. David Moody (Hg.). *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*. Cambridge, S. 108-120.
- Moody, A. D. (1979). *Thomas Stearns Eliot: Poet*. Cambridge.
- Palmer, Marja (1996). *Men and Women in T. S. Eliot's Early Poetry*. Lund.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London.
- Schneider, Elizabeth (1975). *T. S. Eliot: The Pattern in the Carpet*. Berkeley.
- Scofield, Martin (1988). *T. S. Eliot: The Poems*. Cambridge.
- Shusterman, Richard (1989). "Aesthetic Education as Aesthetic Ideology: T. S. Eliot on Art's Moral Critique". *Philosophy and Literature*, 13, S. 98–114.
- Smithson, Isaiah (1982). "Time and Irony in T. S. Eliot's Early Poetry". *Massachusetts Studies in English: Graduate English Program*, 2, S. 39–52.
- Spender, Stephen (1972). *Eliot*. London.
-