



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 5 (2022): *Literatur, Philosophie, Ästhetik*

Herausgegeben von Wolfgang G. Müller und Rainer Thiel

Hühn, Peter: Wallace Stevens: Lyrisch Philosophieren.

In: IZfK 5 (2022). 485-503.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-3497-54ae

Peter Hühn (Hamburg)

Wallace Stevens: Lyrisch Philosophieren

Wallace Stevens: Philosophizing Poetically

Wallace Stevens is widely regarded as an author whose poetry possesses a particularly close affinity to philosophy, which is usually taken to mean that his poems contain statements of philosophical concepts or propositions. In contrast to this, the following article examines the relation of Stevens's poetry and philosophy with respect not to the contents of his poems but to their sequential structure. This analytic focus is motivated by the observation that the progression of the utterance in a great many of Stevens's poems appears to be modelled on the principles of philosophical argumentation: i.e., that the poems go through a quasi-philosophical process of questioning, reflection, and cognition. As lyric poems, however, they pursue this practical process of thinking and arguing on the basis of the principles of poetic composition. The poems can thus be described as employing two different discourse types at the same time and in interaction with each other: philosophical argumentation, on the one hand, and poetic composition on the other. Accordingly, the following analyses are guided by two questions: first, what aims do the argumentations in the poems pursue and, second, how do the two discourse types interact with each other in that process? Three poems from different periods of Stevens's poetic oeuvre are used as examples: "A High-Toned Old Christian Woman" (1923), "Man Carrying Thing" (1947) and "The Plain Sense of Things" (1954).

Keywords: philosophy, lyric poetry, argumentation, discourse type, Wallace Stevens, knowledge, insight

Nach verbreiteter Ansicht unter Literaturwissenschaftlern hat die Lyrik von Wallace Stevens eine besondere und enge Affinität zur Philosophie, nämlich zu philosophischen Ansätzen aus der griechischen Antike (Plato, Aristoteles), der



Creative Commons Attribution 4.0 International License

deutschen Philosophie (Kant, Nietzsche, Husserl, Cassirer, Heidegger) und dem amerikanischen Pragmatismus (William James) oder aus einer neuen Romantik:¹ “the philosophically most interesting poet to have written in English in the twentieth century”.² Diese Affinität wird im Wesentlichen so verstanden, dass man in inhaltlichen Aussagen oder Einstellungen in den Gedichten Ähnlichkeiten zu philosophischen Konzepten oder deren Niederschlag entdeckt (oder zu entdecken behauptet). Im Unterschied zu derartigen Ansätzen untersucht der folgende Beitrag den Zusammenhang von Philosophie und Lyrik bei Wallace Stevens in anderer, sozusagen in praktischer Hinsicht, nämlich auf der Ebene der Strukturierung der Gedichte, d. h. speziell mit Bezug auf die Sequenzierung der sprachlichen Äußerungen in den lyrischen Texten. Diese Untersuchungen sind durch die Beobachtung motiviert, dass sich die Ablaufstruktur zahlreicher Gedichte von Stevens an den Prinzipien philosophischer Argumentation zu orientieren scheint, dass sie sozusagen mit poetischen Mitteln einen quasi-philosophischen Frage-, Reflexions- und Erkenntnisprozess durchlaufen.³ Der Fokus der Untersuchung ist also nicht die komprimierte Verarbeitung und Wiedergabe bestimmter philosophischer Theoreme oder Konzepte in der Lyrik, sondern der Prozess, die praktische Operation des Denkens und Argumentierens, gewissermaßen des Philosophierens, als Organisationsprinzip für die progressive Sequenzstruktur der Gedichte, also der argumentative Duktus der rhetorischen, lexikalisch-semantisch-syntaktischen Gestaltung der Äußerung des Sprechers in den Gedichten.⁴ Diese dem Anspruch nach logische, methodische Argumentationsoperation interagiert nun in der Darstellung in Wallace Stevens’ Gedichten mit poetischen Kompositionsprinzipien. Die Untersuchung ist von der Frage geleitet, in welchem Sinne und mit welchem Ziel eine derartige philosophisch-lyrische Interaktion geschieht. Im Folgenden werden zunächst die (prototypischen) Grundmerkmale dieser beiden Diskurstypen weiter expliziert, ehe dann

¹ Siehe z. B. die Übersicht bei Eeckhout (2007) mit skeptischer Einstellung gegenüber einer zu eindeutigen, einlinigen Beziehung. Ferner, unter anderem: Doggett (1966); Carroll (1987); Leonard/Wharton (1988); Critchley (2005a; 2005b).

² Critchley (2005a: 181).

³ Einen grundsätzlich verwandten Ansatz verfolgt Vendler (2004) in ihrer Rekonstruktion der Denkprozesse in Gedichten von Pope, Whitman, Dickinson und Yeats. Sie betrachtet das Gedicht jeweils “as an exemplification of its own inner momentum rather than as an illustration of a social, philosophical, psychological, rhetorical, or theoretical thesis” (2004: 4).

⁴ Es gibt einige Arbeiten zur gezielten Analyse dieser philosophisch-poetischen Verfahrensstruktur in Stevens’ Lyrik. Borroff (1985 [1979]) weist ausführlich auf dies Phänomen hin, führt auch sprachlich-rhetorische Merkmale an, ohne jedoch Analysen von konkreten Gedichten durchzuführen. Darüber hinausgehend diskutieren Brazeal (2007) und Critchley (2005a; 2005b) theoretisch fundiert praktisch dies Phänomen anhand von konkreten Analysen, am Beispiel von “The Ultimate Poem is Abstract” bzw. “An Ordinary Evening in New Haven”.

deren Interaktion in drei Gedichtbeispielen aus verschiedenen Phasen von Stevens' lyrischem Schaffen im Einzelnen darauf hin analysiert wird, wie sich der Diskurstypus Argumentation poetischer Schreibweisen bedient sowie ob – und wie – dieser Reflexionsprozess zu einer Erkenntnis und zu welcher Art von Erkenntnis führt.

Vorüberlegungen

Zur Explizierung der der Analyse zugrundeliegenden Kategorien seien zunächst die prototypischen Merkmale einerseits des philosophischen Diskurses und andererseits des poetischen Kompositionsverfahrens aufgelistet.

Der philosophische Diskurs oder – textlinguistisch gesprochen – die Textsorte Argumentation ist durch folgende Merkmale gekennzeichnet:

1. Die Grundstruktur der Äußerung ist ein zielgerichteter Reflexions-, Erkundungs- und Klärungsprozess. Ausgangspunkt ist eine Frage, ein Problem oder eine Behauptung.⁵ Der Prozess besteht dann aus einer Abfolge von Argumentationsschritten – Vermutungen, Begründungen, Widerlegungen, Schlussfolgerungen, Einräumungen, Beweisen etc., sprachlich strukturiert durch logische Partikel, mit bestimmten Satztypen (Fragen, Verneinungen, Konzessionen, hypothetischen Formulierungen etc.).⁶ Ziel ist eine Antwort, eine Klärung: eine Erkenntnis, jedenfalls eine genauere Beschreibung der Sachlage. Man kann – idealtypisch – zwei alternative Zielsetzungen bei philosophischen Argumentationsgängen unterscheiden: die Formulierung einer Erkenntnis oder die Einsicht in die Unmöglichkeit einer klaren Erkenntnis.⁷
2. Der Bezug der Argumentationsschritte ist die Ebene des Signifikats, nicht die des Signifikanten: diese ist letztlich irrelevant und spielt keine Rolle. Mit Roman Jakobsons (1960) Kommunikationsmodell gesprochen: es

⁵ Dies ist eine stark vereinfachte, kondensierte und rigoros zusammengefasste Aufzählung von Merkmalen der (philosophischen) Argumentation, als Bezug für den Zweck der praktischen Analyse von Argumentationsprozessen in Gedichten. Für ausführlichere und systematische Darstellungen der Theorie philosophischer Argumentation siehe z. B. Hannken-Illjes (2018) und Hardy/Schamberger (2018) sowie grundsätzlich Perelman/Olbrechts-Tyteca (1971), zusammengefasst in Eggs (2006) und Kienpointner (2006).

⁶ Es handelt sich um die sprachliche Manifestation einer philosophischen Argumentation in Form von Vertextungsmustern, wie sie von der Textlinguistik beschrieben werden [Hannken-Illjes (2018: 28)]. Zur textlinguistischen Forschung allgemein siehe z. B. das umfassende Handbuch von Brinker/Antos/Heinemann/Sager (2008).

⁷ Brazeal (2007).

geht primär um die *referentielle* Funktion, nicht um die *poetische*. Daneben spielt die *konative* Funktion eine Rolle, insofern der Autor den Leser – oder sich – überzeugen und belehren will.

3. Der Sprecher ist identisch mit dem Autor, d. h. der Sprecher verantwortet alles, was er äußert. Die Sprechhaltung ist ernsthaft und sachbezogen.

Der poetische Diskurs, das Lyrische, ist prototypisch durch folgende Merkmale bestimmt:

1. Das Gedicht ist die monologische Äußerung eines Sprechers, der im Sinne der Performativitätsfiktion den Gegenstand dieser Äußerung (und sich selbst) durch den Sprechakt (aus seiner spezifischen Perspektive) allererst konstituiert.⁸
2. Der Sprecher ist prinzipiell nicht identisch mit dem Autor, sondern eine von diesem eingesetzte und von ihm zu unterscheidende Instanz; er kann aber, gemäß entsprechender Signale, mit ihm zusammenfallen. (Dies entspricht der Unterscheidung zwischen fiktional und faktual.)
3. Das Gedicht kommuniziert sowohl auf der Ebene des Signifikats als auch auf der des Signifikanten, d. h. spezifisch durch die Interaktion zwischen beiden.⁹ D. h. die semantische Dimension wird durch die sprachliche Materialität moduliert, nämlich durch grammatische, morphologisch-syntaktische und klangliche Strukturen. Mit Jakobson (1960): die poetische und die referentielle Funktion sind beide relevant.

Wenn der Sprecher versucht, die Zielsetzung des philosophischen Diskurses, also Erkenntnis und intellektuelle Klärung, mit den Mitteln des poetischen Diskurses zu erreichen, so ist zu erwarten, dass auf Grund ihrer partiellen Unterschiedlichkeit und Gegensätzlichkeit (v. a. hinsichtlich der kommunikativen Modalitäten und des Status der Aussagen) Spannungen, eventuell sogar Widersprüche auftreten, vor allem in der Zielsetzung. Es fragt sich, inwiefern unter diesen Bedingungen Gedichte Erkenntnisse vermitteln können und, wenn ja, welcher Art diese sind?¹⁰

⁸ Hempfer (2011; 2014: 34, 68-70).

⁹ Dies scheint auch Zymners (2009: 140) (übermäßig gedrechselte) Definition zu besagen: „Lyrik ist graphische oder phonische Repräsentation von Sprache als Sprachwerk oder Sprachkunstwerk, welche als generisches Display sprachlicher Medialität fungiert und ästhetische Evidenz prozedural konstituiert“.

¹⁰ Dass lyrische Gedichte derartige argumentative Zielsetzungen verfolgen (können), ist von verschiedenen Theoretikern und Philosophen beschrieben oder erläutert worden, von Zymner

*Erstes Beispiel: "A High-Toned Old Christian Woman" (1923)**A High-Toned Old Christian Woman*

Poetry is the supreme fiction, madame.
 Take the moral law and make a nave of it
 And from the nave build haunted heaven. Thus,
 The conscience is converted into palms,
 Like windy citherns hankering for hymns. 5
 We agree in principle. That's clear. But take
 The opposing law and make a peristyle,
 And from the peristyle project a masque
 Beyond the planets. Thus, our bawdiness,
 Unpurged by epitaph, indulged at last, 10
 Is equally converted into palms,
 Squiggling like saxophones. And palm for palm,
 Madame, we are where we began. Allow,
 Therefore, that in the planetary scene
 Your disaffected flagellants, well-stuffed, 15
 Smacking their muzzy bellies in parade,
 Proud of such novelties of the sublime,
 Such tink and tank and tunk-a-tunk-tunk,
 May, merely may, madame, whip from themselves
 A jovial hullabaloo among the spheres. 20
 This will make widows wince. But fictive things
 Wink as they will. Wink most when widows wince.¹¹

Diesem Gedicht liegt deutlich eine philosophische These zugrunde,¹² nämlich die Vorstellung von der Fiktionalität sowohl der Dichtung als auch der Religion, wie sie von George Santayana in seiner Schrift "Interpretations of Poetry and Religion" (1900) entwickelt wurde: "poetry is called religion when it intervenes in life, and religion, when it merely supervenes upon life, is seen to be nothing but poetry".¹³ Aber es geht im Folgenden nicht um den Nachweis dieses Bezugs

(2013: 54-58) zusammenfassend diskutiert unter dem Begriff der philosophischen Funktion der Lyrik. Zymner nennt speziell Schelling („Philosophie der Kunst“, 1802-1805), Hegel („Vorlesungen über die Ästhetik, III. Teil: Die Poesie“; gehalten 1820-1829, gedruckt 1835-1838) und Adorno („Rede über Lyrik und Gesellschaft“, 1957). Eine zeitgenössische Darlegung der philosophischen Funktion von Lyrik findet sich bei Gottfried Gabriel (2015). In all diesen Fällen beziehen sich die Ausführungen im Wesentlichen auf die Zielsetzung, die Konzeption und die Möglichkeit der Vermittlung von Erkenntnis, nicht praktisch auf die poetischen Verfahren, den Prozesscharakter und die Prozessmodalität der philosophischen Argumentation.

¹¹ Stevens (1990 [1954]: 59).

¹² Siehe z. B. Milton J. Bates (2007: 48-49). – Stevens war persönlich mit Santayana seit seinem Studium in Harvard bekannt.

¹³ In diesem Gedicht tritt erstmals der Ausdruck "supreme fiction" (für Dichtung) auf, den Stevens 1942 in "Notes toward a Supreme Fiction" in großer Ausführlichkeit programmatisch als zentral für sein Dichtungskonzept behandelt.

(der offensichtlich ist), sondern um die genaue Untersuchung, *wie* das Gedicht diese Gleichsetzung argumentativ darlegt und begründet und wie es hierbei mit poetischen Mitteln vorgeht.

Der philosophische Diskurs wird dargeboten in der Situation eines dramatischen Monologs: Der Sprecher redet eine Adressatin (“madame”) an, die schon im Titel genauer als “a high-toned old Christian woman” charakterisiert wird, also bestimmt ist durch eine überspannte und traditionalistische christliche Einstellung. Der Schluss des Gedichtes bezieht sich offenbar wiederum auf die Adressatin: hier als Witwe bezeichnet, die leicht schockiert werden kann.

Der Sprecher eröffnet die Argumentation mit einer Proposition, der Behauptung eines Sachverhalts: “poetry is the supreme fiction”, um diese dann direkt gegenüber der Adressatin (1) zu erläutern und zu rechtfertigen. Das heißt, diese besondere Adressatin soll von der Wahrheit der Behauptung überzeugt werden, die sie offenbar provokant findet und ablehnt. Der Fortgang der Äußerung ist – in seinem formalen Ablauf – durch sprachliche Signale (wörtlich wiederholte Imperative und Adverbien) deutlich als Argumentation mit einzelnen Argumenten, Gegenargumenten und Schlussfolgerungen formuliert und kann in folgende Schritte untergliedert werden:

1. take/make/build ... thus ... conscience ... converted (2-5);
2. we agree ... that’s clear (6);
3. take/make/project ... thus ... bawdiness ... converted (6-12);
4. we are ... where we began (13).

Es werden hierdurch zwei aktive Vorgänge, die gedankliche Herstellung zweier Fiktionen vorgestellt und einander gleichgesetzt. Nachdem eingangs Dichtung explizit als “the supreme fiction” (d. h. als höchste und zugleich selbstbewusste Manifestation von Fiktionalität) gesetzt wird, zeichnet der Sprecher zunächst – implizit – die Schaffung der Religion und dann die der Dichtung als absolut parallele Prozesse nach, und zwar als Umsetzung eines je spezifischen Gesetzes (“law”, 2, 7), d. h. eines Ordnungs- und Handlungsprinzips. Die Analogie zwischen beiden Vorgängen wird durch wörtliche Wiederholungen (“take”, “make”, “thus”, “converted”) sinnfällig gemacht, mit gleichzeitiger Benennung des Unterschieds: Die Religion wird auf Moral gegründet (“moral law”, “conscience”, 2, 4), die Dichtung auf das gegensätzliche (“opposing”, 7) Prinzip sinnlichen Vergnügens, provozierend und unverblümt als “bawdiness” (Obszönität), als ungehemmte sinnliche Lust (“unpurged”, “indulged”), benannt (9-10). Die jeweiligen Spezifika der Fiktionen von Dichtung und Religion werden dabei überwiegend indirekt – assoziativ und metonymisch – bezeichnet. Die (christliche) Religion

wird relativ klar mit dem Kirchenschiff (“nave”, 2-3), dem Himmel (“heaven”, 3), Palmen (4, als christlichem Symbol¹⁴) und Kirchenmusik (“windy cythens hankering for hymns”, 5) verbunden. Die Dichtung wird, parallelisierend, aber stärker verfremdend, mit “peristyle” und “masque” (7, 8) möglicherweise auf Theater anspielend, dann aber analog mit Unterhaltungsmusik (“squiggling like saxophons”, 12) und dem Himmelsraum (“beyond the planets”, 9) sowie wiederum mit Palmen, als allgemeinem Zeichen für Ziel und Erfüllung dargestellt. Und mit Bezug auf das Palmensymbol (“palm for palm”, 12) wird die gemeinsame Fiktionshaftigkeit von Religion und Dichtung noch einmal betont: “we are where we began”, 13), damit die vorher schon vorausgesetzte Zustimmung der Angeredeten zu dieser Gleichsetzung, (“we agree in principle”, 6) hier noch einmal – provokativ – bekräftigt.

In einem letzten Argumentationsschritt wird hieraus nun – mit unterstellter Zustimmung der Angeredeten (“Allow, / Therefore, that ...”, 13-14) – ein Schluss gezogen: die Konsequenz dieser Fiktionen für das Verhalten. In der Beschreibung dieser Konsequenz fallen die beiden Formen der “supreme fiction”, Kunst und Religion, in der “planetary scene”, dem transzendenten Bezugsraum der Fiktionen, zusammen. Die ausführliche Ausmalung des Tanzes und der Musik der “disaffected flagellants” (15) beschreibt – in durchgehender Ambivalenz – den Zusammenfall beider Fiktionskonzepte. Die Flagellanten als solche, mit dem pronominalen Bezug auf die Angeredete (“your”), deuten auf die religiös-moralische Konzeption (Selbstkasteiung als Sündenbuße) und ihre Musik und ihr ekstatischer Tanz auf den Genuss, das künstlerische Vergnügen. Weitere Momente unterstreichen die Ambivalenz: “Disaffected” (15, d. h. illoyal) betont, dass sie in der Genusshaftigkeit der Selbstkasteiung dem asketisch Religiösen untreu werden; in “well-stuffed, / Smacking their muzzy bellies” (15-16) verrät sich ihre unasketische Neigung zu leiblichem Genuss. Die Gleichheit beider Fiktionen wird besonders eklatant in den anschließenden Aussagen herausgestellt: als Stolz auf die “novelties of the sublime” (17) und als Ekstase in der schmerzlosen (“jovial”) Selbstausspeitschung in “whip from themselves / A jovial hullabaloo among the spheres” (19-20), wiederum mit Bezug auf die Transzendenz der Fiktionen (“spheres”). Die lautmalerische Wiedergabe der Rhythmik des Tanzes (“Such tink and tank and tunk-a-tunk-tunk”, 18) macht das künstlerische Moment sinnlich nachvollziehbar (hörbar).

Die Relevanz dieser Momente für den quasi-philosophischen Argumentationsgang, als (mögliche) Schlussfolgerung, wird noch einmal in einer Anrede an

¹⁴ Siegeszeichen, verbunden mit Christi Einzug in Jerusalem, Zeichen der Märtyrer, Pilger mit Palmenzweigen, Palmsonntag etc.

die Adressatin (“madame”, 19) thematisiert: “May, merely may” (19) – poetisch, mit einem deutlich alliterativen Bezug („m“) auf die Signifikantenebene.

Abschließend reflektiert der Sprecher über die mögliche Reaktion der Adressatin auf diesen Argumentationsgang: er sieht ihr schmerzhaftes Zusammenzucken aufgrund der Kränkung ihres Glaubens voraus, was er durch seine Wortwahl mit offensichtlicher sardonischer Freude mutwillig provoziert hat. Die hochgespannte, ältliche Christin wird diese Aufdeckung der Fiktivität ihrer Religiosität und deren quasi-künstlerische Konstitution nicht akzeptieren: “This will make widows wince” (21).

Die beiden abschließenden Sätze bekräftigen die fiktionsbasierte Gleichsetzung von Religion und Dichtung in ihrer Auswirkung auf die Gläubigen: die Fiktion selbst (in ihrer paradoxen, widersprüchlichen Fingierung von dinglicher Realität: “fictive things”) scheint ein geheimes Einverständnis einzufordern (“wink as they will” – “wink” im Sinne von „wissend oder scherzend zublinzeln“), besonders wenn dies die Gläubigen, also solche wie die ältliche Dame, schmerzt (“when widows wince”). Die Formulierung “fictive things/*Wink as they will*”, in ihrem Bezug etwas unklar, kann vielleicht dahingehend gedeutet werden, dass das Fingierte von denen, die es fingieren, insgeheim immer geglaubt wird. Zugleich werden Abschluss und Fazit dieser Argumentation durch die sinnliche Hervorhebung der Signifikantenebene mit besonderer Emphase auf den poetischen Status dieser Aussage versehen: Alliterationen („w“: achtmal in den letzten beiden Zeilen), Wiederholung des kurzen „i“-Vokals (elfmal) und Assonanz im Zeilenschluss: “things”/“wince”. Diese beiden Zeilen stehen in Analogie zur lautmalerischen Wiedergabe des Flagellantentanzes (18), vorbereitet von den Alliterationen („m“) in Z. 19, auch dies die Thematisierung des Poetischen über das Lautmalerische.

Während der Argumentationsgang durchgängig einen deutlichen Bezug auf die Ebene des Signifikats (mit der Abfolge von Argumenten) besitzt, wird ebenfalls durchgängig die Ebene des Signifikanten – also in Form von i. e. S. poetischen Verfahren – mobilisiert, zunehmend in der zweiten Hälfte. Dies geschieht in zweierlei Hinsicht. Zum einen unterstützen prosodische Elemente deutlich die argumentativ vorgenommene Analogie von Religion und Dichtung (lexikalisch und syntaktisch parallelisiert mit “take”, “make”, “convert” etc.). Zum anderen wird durch die Hervorhebung des Sprachmaterials in Form von Klangmustern und Alliterationen, besonders in der Wiedergabe des Musikalischen, der Vergnügens- und Genussaspekt der Dichtung sinnlich vergegenwärtigt. Dies geschieht auch durch die semantische Dunkelheit mancher Wörter, die das Primäre des Signifikats zurückdrängen: z. B. bei den Alliterationen von “peristyle”, “project”, “planet” (7-9), ebenfalls schließlich in den letzten beiden Zeilen (“fictive things”, “wink”).

Insgesamt präsentiert das Gedicht eine philosophische Argumentation mit einem poetischen Verfahren. Es argumentiert für die Richtigkeit der Ausgangsbehauptung als einer Sachaussage und belegt sie zugleich in diesem Text in seiner sinnlichen Gestalt. Dass dies möglich ist, folgt aus dem besonderen Status der Proposition – sie bezieht sich selbst-reflexiv auf sich als Gedicht. Das Gedicht begründet die These nicht nur argumentativ, sondern auch medial, durch die künstlerische Präsentation des Gedankens. Und es begründet die These auch noch aggressiv durch Verunglimpfung der Adressatin als einer offensichtlichen Leugnerin dieser These. Und letztlich und vor allem: Der Argumentationsgang wird als vollendetes Gedicht vermittelt und geschaffen – die Struktur der Argumentation dient zur Strukturierung des Gedichttextes als eines Gedichtes, und zwar dadurch, dass sich die Argumentation nicht völlig in Klarheit auflösen lässt: Es bleiben nicht nahtlos passende, nicht kohärente Elemente stehen, wie “peristyle” und “masque” sowie am Schluss die “fictive things” und “wink”. Das Gedicht sträubt sich – wie es in “Man Carrying Thing” (s. u.) heißt – “almost successfully” gegen “intelligence”. Derartige widerstrebende Elemente und auch die ausbordende Metaphorik passen streng genommen nicht zu einem klar logisch-philosophischen Gedankengang.

Zweites Beispiel: “Man Carrying Thing” (1947)

Wallace Stevens’ “Man Carrying Thing” erweckt durch die rhetorische Verwendung von Argumentationspartikeln und -wendungen deutlich den Eindruck einer diskursiven Abhandlung eines Problems im Sinne der Beweisführung für eine Behauptung, eine „Proposition“.

Man Carrying Thing

The poem must resist the intelligence Almost successfully. Illustration:	2
A brune figure in winter evening resists Identity. The thing he carries resists	4
The most necessitous sense. Accept them, then, As secondary (parts not quite perceived	6
Of the obvious whole, uncertain particles Of the certain solid, the primary free from doubt,	8
Things floating like the first hundred flakes of snow Out of a storm we must endure all night,	10
Out of a storm of secondary things), A horror of thoughts that suddenly are real.	12
We must endure our thoughts all night, until The bright obvious stands motionless in cold. ¹⁵	14

Die einzelnen Phasen des Argumentationsgangs sind die folgenden. Das Gedicht beginnt mit einer These, nicht eines Sachverhalts, sondern einer Forderung im Sinne einer Wesensdefinition: Damit sich das Gedicht als solches erweist, muss es sich dem Verständnis „etwas“ entziehen. Da diese Forderung in einem Gedicht erhoben wird, muss sie sich bereits auf dieses Gedicht selbst beziehen – d. h. es muss nicht ganz klar sein, was dieses Gedicht (und damit dieser Argumentationsgang) bedeutet, worauf am Schluss der Analyse zurückzukommen ist. Der Begriff „intelligence“ meint Verständnisfähigkeit, die Zugänglichkeit für das menschliche (intellektuelle) Verstehen, also so etwas wie Interpretation. Die Formulierung „successfully“ impliziert, dass dieser Widerstand gewünscht oder gar erforderlich ist: Die partielle Unverständlichkeit des Gedichts, so wird gesagt, ist intendiert, muss erreicht werden, aber eben nur partiell, nicht vollständig.¹⁶

Der weitere Argumentationsgang wird dann dargeboten als Erläuterung und Begründung für diese These, explizit eingeleitet mit dem Begriff: „Illustration“, der weniger eine logische Begründung als eine Veranschaulichung meint. Diese Art der Klärung, im Sinne von Erläuterung, wird auch lexikalisch im Folgenden – durch die doppelte Wiederaufnahme des Verbs „resist“ (3, 4) – verstärkt, wobei sich zugleich die Ebene von der mental-rationalen Verstehbarkeit zur visuellen Erkennbarkeit verschiebt. Und es werden die Erläuterungen mit Bezug auf zwei (parallele) Phänomene gegeben: auf die Figur eines Mannes und auf das Ding, das er trägt. Die Unterschiede zwischen beiden Beispielen sind vordergründig: Beim Mann bezieht sich die Widerständigkeit auf seine Identität (Menschen besitzen eine unverwechselbare, eigenständige Individualität), bei seinem Gepäck auf dessen Zweck oder Funktion. Dies ist wohl mit „sense“ gemeint: Wenn der Mann etwas trägt, dann hat dies einen Sinn, eine Funktion für ihn; hier geht es nicht um Identität, denn Dinge haben keine Identität, können aber einen Zweck haben. Der „Widerstand“ („resist“) bei diesen Beispielen ist aber gleich motiviert: In Bezug auf den Mann wird dies explizit gemacht: die äußerliche Situation (Winterabend, die relative Sichtbehinderung)¹⁷ verhindert die klare Erkennbarkeit, wer er ist, also seiner Identität; bei seinem Gepäck ist gar nichts zu erkennen („the most necessitous sense“, 5), möglicherweise, weil man nicht hineinblicken kann. Die Situation in den Beispielen impliziert jedoch,

¹⁵ Stevens (1990 [1954]: 350-351).

¹⁶ Cook (2007: 199) liest den Titel als Umschreibung für eine Metapher und deutet das Gedicht entsprechend – ein Musterbeispiel für eine weitgehend willkürliche assoziative Deutung.

¹⁷ «Brune» betont die mangelnde oder eingeschränkte Sichtbarkeit mittels des etwas esoterischen Verweises auf das französische Adjektiv «brun» = braun, in der femininen Form wegen des implizierten Bezugs auf „figure“, sowie auf das französische Substantiv «brune» in der Bedeutung von „dusk“. Cook (1988: 185; 2009: 199). Man könnte – etwas spekulativ – sagen, dass die mangelnde Klarheit durch das schwerverständliche fremdländische Wort gespiegelt wird.

dass Identität und Sinn grundsätzlich erkennbar sind, diese hier lediglich durch die winterlich-abendlichen Lichtverhältnisse verunklart werden.¹⁸

Aus dem erstgenannten Sachverhalt (1-2) und den beiden Beispielen wird nachfolgend ein Schluss gezogen: “Accept them, then, / As secondary” (5-6), ein Schluss, der sich offensichtlich auf die drei nicht anwendbaren Kategorien sowohl im Ausgangsfall (Gedicht) wie den beiden Vergleichen (Mann, Ding) bezieht (“them”, 5), gegen die sich die existierenden Phänomene (Gedicht, Mann, Ding) „wehren“, Widerstand leisten (“resist”). Es geht hier um den logischen Status der mentalen Erfassung oder Bezeichnung, um deren logische Relation zu dem Erfassten/Bezeichneten. Mit anderen Worten: Identität und Sinn sind ebenso sekundär zu (primärem) Mensch und Ding wie die Deutung sekundär zum Gedicht ist.¹⁹ Diese Schlussfolgerung, als (Selbst)-Anrede formuliert, ist als Schritt im Zuge einer gedanklich durchgeführten Argumentation zu lesen.

Was „sekundär“ genau bedeutet, ist definitionsbedürftig und wird deswegen anschließend in der Klammer genauer erläutert. Die Erläuterung der Relation des Sinns zum Ding erfolgt in drei Ansätzen. Erstens: als Relation der Teile zum Ganzen, und zwar der undeutlich wahrgenommenen Teile zum offensichtlichen Ganzen (“parts not quite perceived / Of the obvious whole”, 6/7). Zweitens: als Relation der ungewissen Teilchen von der gewissen Masse oder Substanz (“uncertain particles / Of the certain solid”, 7/8), d. h. dem zweifelsfrei Primären (“the primary free of doubt”, 8). Diese beiden Definitionen sind abstrakt und parallel, aber logisch nicht identisch; sie ergänzen einander: die Relation primär/sekundär wird hier der Relation ganz/partiell sowie gewiss/ungewiss gleichgesetzt. Sie beschreiben in unterschiedlicher Weise das Verhältnis im Ausgangsfall und in den beiden Vergleichsfällen. Der dritte Ansatz ist im Unterschied zu diesen beiden abstrakten Relationen ein konkretes Bild, eine Metapher, das Bild vom Beginn und der Fortsetzung eines (nächtlichen) Schneesturms: die Relation zwischen den „fließenden“ oder „flüchtigen“ (“floating”, 9) ersten einhundert Schneeflocken aus einem kommenden nächtlichen Schneesturm, den „wir die ganze Nacht erleiden müssen“ und der offenbar deswegen als unbezweifelbar real und dinghaft zu gelten hat (9/10).

Dann wird der Sturm aber als “storm of secondary things” (11) bezeichnet. Dies Argument ist folgendermaßen verstehbar. Es wird jetzt die Relation Teil/

¹⁸ Leggett (2002: 19).

¹⁹ Dass “them” auf diese Beschreibungs-/Benennungskategorien und nicht auf die Beispiele zu beziehen ist (wie Cook [1988: 185; 2009: 199], irrtümlicherweise annimmt), geht eindeutig aus deren anschließende Definition in der Klammer hervor: die Anwendung der Begriffe primär/sekundär und Ganzes/Teil sowie des Beispiels (Schneesturm/Flocken) sind sinnvoll nur auf die Begriffe “intelligence”, “identity”, “sense” beziehbar, aber nicht auf die Beispiele des Mannes und des Dings. So sieht dies auch Leggett (2002: 15). Beispiele sind nicht „sekundär“.

Ganzes auf der Ebene eines letztlich dinghaften Phänomens wiederholt: der Schneesturm (als immaterielles kollektives Wetterphänomen) besteht aus “secondary things”, den Flocken, die also sekundär zu seiner primären Einheit als Schneesturm stehen. Hier kehrt die Relation Ding/Sinn vom Anfang des Gedichtes auf der Ebene des Dinghaften wieder. Die zweimalige Verwendung des Wortes “thing” – beide Male im Plural – macht dies deutlich: das Sekundäre besteht aus Dingen (die Flocken als konkrete, klar wahrnehmbare Einzelteile), das Primäre ist ein aus dinghaften Teilen zusammengesetztes (und gedanklich konstituiertes) Kollektivum (der Sturm), das als real und deswegen als dinghaft zu gelten hat (da es sinnlich erfahren, erlitten wird).

Hier findet – unversehens, undurchdacht – eine logische Verschiebung statt: formal, in der sprachlichen Formulierung, ist die Relation Sturm/Flocken analog zur Relation Mann/Identität und Ding/Sinn, aber inhaltlich, logisch besteht ein Unterschied zwischen deren Relation auf der einen Seite von Dinghaftigkeit/Gedanklichkeit (in unterschiedlichen Dimensionen) und auf der anderen Seite der von Sturm/Flocken (in derselben Dimension). Diese logische Differenz unterhalb der formalen Parallelität, letztlich eine Schein-Analogisierung, wird im Argumentationsgang jedoch nicht reflektiert und nicht expliziert.

Nach dem langen Klammerinhalt, der der Definition und Erläuterung des Begriffs des Sekundären dient und der zu dessen Variation, Ausfächerung oder Modulation führt, wird eine Schlussfolgerung formuliert, die sich aus dem Gedankengang innerhalb der Klammer ergibt oder vielmehr zu ergeben scheint: “A horror of thoughts that suddenly are real” (12). Diese Aussage ist auf das Beispiel des Schneesturms beziehbar, dessen Realität (d. h. Dinghaftigkeit) sich aus der praktischen, sinnlichen Erfahrung ableitet: Der Status „real“ ergibt sich aus der sinnlichen Erfahrung “we must endure all night” (10), und dies impliziert Furcht (“horror”), wohl insofern die körperliche Erfahrung Leiden bedeuten kann. Sprachlich motiviert durch den Plural von “thoughts” im Rückgriff auf die Gegenüberstellung Teile/Ganzes, in “flakes”/“storm” findet hier unversehens, unerklärt eine weitere logische Verschiebung auf die Ebene des Psychischen statt: die schmerzhaft empfundene Erfahrung eines realen Naturphänomens, des Schneesturms.

Diese Behauptung wird im Schlusszeilenpaar aufgegriffen und ausgeführt, als Fortsetzung und Abschluss des Bildes vom Schneesturm: Nach dem Durchgang durch das Erleiden des sekundär Dinghaften (“storm of secondary things”) und Gedanklichen (“horror of thoughts”) im wirbelnden Schneesturm (in der Nacht) stellt sich am nächsten Morgen das Ganze, Primäre, Offensichtliche, Erkennbare als bewegungslose, beschneite Landschaft dar (“the bright obvious”, 14): hell, offensichtlich, bewegungslos und kalt. Dies impliziert eine ganzheitliche und völlig erkennbare Szene, die in deutlichem Kontrast zum Beginn steht: Herrschte dort am Abend Dunkelheit und Unerkennbarkeit, so hat sich jetzt am Morgen –

nach dem Durchgang durch die Nacht – Helle, Klarheit und Sichtbarkeit wie eine Epiphanie eingestellt.

Der Prozess, den das Gedicht insgesamt durchläuft, besitzt eine quasi-argumentative, quasi-philosophische Struktur, mit logisch-rhetorischen Partikeln und Beispielen als Strukturierungselementen. Die Äußerung beginnt mit einer Behauptung (als etwas, das notwendig so ist: “must”); und sie endet – nach einem modulierenden Durchgang durch Varianten der Gegenüberstellung von Gedicht/Sinn – mit einem Ergebnis, das sich als abgeschlossen und als Folge von etwas Notwendigem (“must endure”) eingestellt hat. Bei beiden geht es um eine Relation: “poem”/“intelligence” bzw. “the bright obvious”/“our thoughts”. Ist die Relation am Anfang oppositionell (“resist”), so ist sie am Schluss konsekutiv oder resultativ (“until”). Der argumentative Weg dorthin, vom Anfang bis zum Schluss, erweckt rhetorisch, durch die sprachlichen, begrifflichen Formulierungen, den Eindruck logischer Zwangsläufigkeit, verdeckt dabei aber (gezielt) die logischen Brüche und Verschiebungen. Dieser Weg ist eigentlich für den Leser nicht klar nachvollziehbar und verstehbar. Statt, wie angekündigt, die Behauptung, dass Gedichte letztlich nie vollständig interpretierbar sind, zu begründen, beschreibt der Sprecher am Schluss seiner Äußerung unversehens die Entstehung einer winterlich verschneiten Morgenszenerie, die in ihrer Klarheit das Gegenteil der Ausgangsszenerie darstellt. Der quasi-philosophische, quasi-argumentative Reflexionsprozess vollzieht damit – effektiv, wider Erwarten – zum eindrucksvollen Schlussbild der Morgenszene hin die Herstellung eines Gedichtes, dieses vorliegenden abgeschlossenen Gedichtes.

Der Sprecher beginnt mit der abstrakten Feststellung der notwendigen partiellen Unverständlichkeit von Gedichten und intendiert die Erläuterung und Begründung dieser Behauptung. Im Zuge seines (quasi-logischen) Argumentationsganges gelangt er am Schluss zu einer klar erkennbaren hellen Szenerie, die sich als übersichtliches Gegenbild zu seinem ursprünglichen erläuternden Vergleich darstellt. Dieser Schluss widerspricht aber der ursprünglichen These und ist gerade nicht dessen Beweis, wie angekündigt: die Unerkennbarkeit von Mann und Ding wird durch die völlige Sichtbarkeit der winterlichen Morgenlandschaft aufgehoben und widerlegt. Jedoch ist die Beweisführung in sich nicht strikt konsequent und logisch, beruht unter anderem auf einer unversehens vorgenommenen nicht-logischen Verschiebung der Relationsdimensionen (von Dinghaftigkeit zu Gedanklichkeit) und auch unklarer syntaktischer Beziehungen. Dieser Gedankengang und die Schlussfolgerung sind intellektuell nicht ganz nachzuvollziehen und bestätigen insofern paradoxerweise doch die eingangs formulierte These von der intellektuellen Widerständigkeit, der partiellen

Nicht-Interpretierbarkeit des Gedichtes,²⁰ obwohl der Weg dorthin völlig logisch und das Ergebnis klar zu sein schien. Das Gedicht verspricht dem Leser auf der einen Seite ein klares Verständnis, die Bestätigung eines klaren Sachverhalts; lässt ihn aber andererseits am Ende, bei genauem Nachdenken, etwas verwirrt und ratlos zurück hinsichtlich des Weges dorthin, aber beeindruckt von der poetischen Geschlossenheit und ästhetischen Evidenz des Textes als Gedicht.

Es ergibt sich die Frage, warum Gedichte so sind oder so sein müssen (“must resist”): Anregung zu immer weitergehender Beschäftigung mit dem Text, Vermeidung, dass die klare Deutung auf eine Paraphrase hinausliefe und das Gedicht sozusagen verbraucht wäre?²¹

Das Gedicht stellt in seinem Ablauf einen philosophisch argumentierenden Prozess mit poetischen Mitteln dar: Argumentative Elemente (abstrakte Begriffe, Schlussfolgerungen etc.) suggerieren einen klaren, zielstrebigem Gedankengang, der durch prosodische Elemente (Wiederholungen, Parallelitäten, Variationen, Oppositionen: “resist”, “certain”/“uncertain”; “parts”/“whole”; “concrete”/“abstract”; “thought”, “sense”, “intelligence”; “endure”; “must”) in seiner Stringenz unterstützt wird und dessen interne Widersprüchlichkeit, logische Brüche und Richtungswechseln dadurch verdeckt werden. Die Zielstrebigkeit der Argumentation wird durch die Sonett-Struktur weiter verstärkt: An der Volta (nach Z. 8) geht die abstrakte Argumentation in ein konkretes Bild (den Schneesturm) über. Und der Schluss präsentiert ein Fazit (als Ergebnis) in einem Couplet wie bei Shakespeare.

Drittes Beispiel: “The Plain Sense of Things” (1954)

Während diese beiden Beispiele in ihrem Argumentationsaufbau in unterschiedlicher Weise die (positive) Schaffung einer imaginativen Erkenntnis (Fiktion) vorführen, zielt der Reflexionsgang in diesem letzten – späten – Gedichtbeispiel negativ auf die Durchbrechung der Fiktion, die Löschung der Imagination, um zu den Dingen selbst zu kommen, wie der Titel andeutet.

The Plain Sense of Things

After the leaves have fallen, we return
To a plain sense of things. It is as if
We had come to an end of the imagination,
Inanimate in an inert savoir.

4

²⁰ Leggett (1987: 118-119).

²¹ Ders., 110-141, sieht diese Tendenz grundsätzlich in den späteren Gedichten von Stevens und führt diese Intention auf seine Lektüre von Charles Maurons Buch “Aesthetics and Psychology” (1935) zurück. Diese Deutung und ihre Rückführung auf Mauron finden sich bereits in seinem früheren Aufsatz: Leggett (1982).

It is difficult even to choose the adjective
 For this blank cold, this sadness without cause.
 The great structure has become a minor house.
 No turban walks across the lessened floors. 8

The greenhouse never so badly needed paint.
 The chimney is fifty years old and slants to one side.
 A fantastic effort has failed, a repetition
 In a repetitiousness of men and flies. 12

Yet the absence of the imagination had
 Itself to be imagined. The great pond,
 The plain sense of it, without reflections, leaves,
 Mud, water like dirty glass, expressing silence 16

Of a sort, silence of a rat come out to see,
 The great pond and its waste of the lilies, all this
 Had to be imagined as an inevitable knowledge,
 Required, as a necessity requires.²² 20

Die Dynamik dieses argumentativen Ablaufs ist nicht die einer Progression, sondern einer Regression, einer Reduktion zu einem Endziel. Das Ziel wird zu Beginn, in der ersten Strophe, genannt – als Rückkehr (“return”) zu einem Ende (“end”), mit der Implikation, dass der Lebensprozess ursprünglich bei den Dingen selbst begonnen hat und im fortgesetzten Aufbau einer imaginativen Weltsicht und -ordnung über ihnen (“imagination”) besteht. Das Ziel wird abstrakt als Löschung, Zurücknahme der “imagination”, als leere Erkenntnis oder Erkenntnis der Leere bezeichnet: “Inanimate in an inert savoir” (4), ohne Leben, ohne Bewegung, als Stagnation und Trägheit, mit potenzierte Negativität und verfremdet durch den französischen Begriff. Motiviert ist diese Bewegung durch das Lebensende, hier mit der Jahreszeitenmetapher umschrieben: “After the leaves have fallen” (1). Die rückwärtsgewandte Perspektive zeigt sich auch im fast durchgehend verwendeten Tempus der Vergangenheit (1, 3, 9, 13/14, 19). Die Implikationen der völligen Reduktion werden allerdings durch zwei sprachliche Formulierungen in ihrer Zielstrebigkeit eingeschränkt: “as if” zusammen mit dem Plusquamperfekt in “we had come” (3), was dem Präsens in “we return” entgegensteht. Das „als ob“ stellt die Effektivität dieses Unterfangens von Anfang an in Frage.

Der Sprecher setzt diese Reduktion sodann in der zweiten und dritten Strophe als bewussten Reflexionsprozess fort, indem er zum einen die Beschreibungs- oder Vermittlungsmöglichkeit des Endpunktes, selbstreflexiv, in der Schwierigkeit ihrer Formulierung kommentiert (“It is difficult even to choose the adjective ...”, 5-6), zum andern eine elaborierte Metapher als Beschreibungsmodus vorführt: den Zusammenbruch eines Hauses, das für die imaginativ geschaffene

²² Stevens (1990 [1954]: 502-503).

Fiktion der Welt (“the great structure”, 7) steht. In beiden Fällen verweisen sinnliche Bilder auf den Fluchtpunkt des Endes: Reduktion von Anwesenheit, Wärme, Gefühl (“this blank cold, this sadness without cause”, 6) und Leere und Verfall (“minor house”, “no turban”, “lessened floors” etc., 7-10), in der Beschreibung der Verfallserscheinungen des Hauses im Detail weiter konkretisiert: abblätternde Farbe des Gewächshauses, kippender Schornstein. Diese sinnlichen Beschreibungskategorien werden dann durch abstraktere Begriffe ergänzt oder zusammengefasst: “A fantastic effort has failed” (11), die Bemühungen der Vorstellungskraft (“fancy”²³, offensichtlich als Synonym für “imagination” gemeint) sind gescheitert, werden zurückgenommen. Der Hinweis auf die Paronymie “a repetition/In a repetitiousness” verweist offenbar darauf, dass diese mentalen Konstruktionsbemühungen das ganze Leben hindurch stattfinden.

Zu Beginn der vierten Strophe wird der Prozess der kognitiven Reduktion – selbstreflexiv – ein weiteres Mal und sehr präzise in seinem paradoxen, selbstwidersprüchlichen Status auf den Begriff gebracht: “the absence of the imagination had/Itself to be imagined” (13-14). D. h. es gibt keinen gedanklichen Weg aus der fiktionsschaffenden Gedanklichkeit heraus zu den Dingen selbst. Selbst dieser Weg ist wieder auf fiktionsschaffende Gedanken angewiesen. War dies im Bild des verfallenden Hauses bereits verbildlicht worden, so wird es jetzt mit einem weiteren – in seinem Verfall noch gesteigertem – Bild erneut verdeutlicht, dem Bild eines vermodderten, verdreckten, toten Teichs (14-18). Die Merkmale von Ende, Leere, Abwesenheit – verbunden mit den Qualitäten des Hässlichen, Zerstörten und Abstoßenden – treten massiert auf: “without reflection”, “silence”, “mud”, “dirty”, “rat”, “waste”. Durch Rückbezug auf den Anfang und auf den Beginn der vierten Strophe wird noch einmal das Ziel der reduktionistischen Reflexion im Argumentationsgang benannt: “leaves” (1, 15), Bewegung auf den “plain sense” zu (2, 15)²⁴, die Notwendigkeit der Imagination einer Abwesenheit von Imagination (14, 19) und das Ziel der Erkenntnis der Leere (“inert savoir”, 4; “an inevitable knowledge”, 9). Die reduktive Erkenntnis wird innerhalb dieses Bildes durch die Ratte – “silence of a rat come out to see” (17) – repräsentiert, einem Lebewesen, das offenbar ebenfalls, wie der Sprecher, nach Erkenntnis verlangt.²⁵ Man kann durch Reflexion und sprachliche Beschreibung nicht zu dem „eigentlichen Sinn der Dinge“ vordringen; man findet aus der Fiktion (um

²³ Möglicherweise eine Anspielung auf Coleridges Konzept der zwei Formen der Vorstellungskraft, “fancy” und “imagination” (Coleridge 1975, ch. XIV, S. 168-174).

²⁴ Als Stilmerkmal bezeichnet “plain” den Verzicht auf Ausschmückung, dem allerdings charakteristischerweise das elaborierte Bild des verfallenen Hauses eklatant widerspricht.

²⁵ Diese intendierte radikale Regression zu den Dingen selbst und ihr letztlisches Scheitern gleichen dem Reflexionsgang von W. B. Yeats’ “The Circus Animals’ Desertion” (1938-1939). Auch hier endet der Versuch, die Fiktionen zu unterlaufen, nur bei einer weiteren Fiktion, einem vergleichbaren Bild von Verfall.

den für Stevens einschlägigen Begriff zu benutzen, der hier nicht vorkommt, aber das Phänomen genau benennt) mit Hilfe unvermeidlich fikionalisierenden Denkens und Sprechens nicht heraus. Was der Sprecher in dieser Situation tut ist zweierlei: er thematisiert und benennt das Paradox, die Widersprüchlichkeit des Unterfangens, und er steigert die Krassheit der bildlichen Beschreibung – bis in das Bild der erkenntnis-suchenden Ratte. Und er tut dies im vollen Bewusstsein der Unvermeidlichkeit und der Unmöglichkeit: “an inevitable knowledge, / Required, as a necessity requires” (19-20). Dies ist die Erkenntnis, auf die der Argumentationsgang zuläuft.²⁶

Hierin verbindet das Gedicht einen quasi-philosophischen Reflexions- und Erkenntnisprozess mit einem poetischen Schaffensprozess, der sich in der Wiedergabe des Gedankengangs und besonders eindrücklich in der Formulierung der beiden Bildkomplexe manifestiert. Der poetische Formulierungsprozess widerspricht eigentlich dem Erkenntnisprozess, ermöglicht aber zugleich dessen Darstellung.

Fazit

Allen drei Gedichten ist gemeinsam, dass Stevens mit Hilfe der sequentiellen Struktur eines (quasi-)philosophischen Argumentationsgangs Lyrik schafft – das vollendete Gedicht stellt sich jeweils unversehens als das konkrete End-Ergebnis des Argumentationsprozesses dar. Effektives Resultat der Argumentation ist letztlich nicht die Formulierung und Vermittlung von Erkenntnis, wie in einer philosophischen Abhandlung, sondern die Schaffung des vorliegenden Gedichtes. Stevens benutzt die Prozessstruktur der Argumentation und, allgemein, des Denkens, zum dynamischen Aufbau des Gedichtes und zur spezifischen Entwicklung des jeweiligen Themas.²⁷ Der Gang der Argumentation ist nicht streng formal logisch organisiert, eine Tendenz, die von Brazeal (2007) als “philosophical evasion”, von Vendler (1965) als “qualified assertion” bezeichnet wird. Das Ziel – die Schaffung des Gedichtes als Gegenstand des Gedichtes – hat Stevens selbst thematisiert, charakteristischerweise wiederum in einem Gedicht, z. B. in “The Man with the Blue Guitar”: “Poetry is the subject of the poem, / From

²⁶ Leonard/Wharton (1988: 26-28).

²⁷ Zugleich können Stevens’ Gedichte als Erfahrungsprozesse des erfüllten oder versagten „Verlangens“ (“desire”) gelesen werden, wie Helen Vendler (1984) dies generell, allerdings nicht in Bezug auf die hier analysierten Gedichte, ausgeführt hat: “[Stevens’s] poems are meditations on emotions of love, idolatry, loss, self-loathing, and self-forgiveness” (1984: 27), und die Gedichte vermitteln “two incompatible truths – the truth of desire and the truth of the failure of desire” (1984: 28).

this the poem issues and / To this returns”²⁸ sowie umfassend in “Notes Toward a Supreme Fiction”²⁹. So fallen also die quasi-philosophische Argumentation und der dichterische Schaffensvorgang zusammen, ein Zusammenfall, wie F. W. Schulze³⁰ ihn in anderem Kontext mit Bezug auf das Dinggedicht bei Wallace Stevens beschrieben hat. Wie Critchley zusammenfassend herausstellt³¹, geht es in Stevens’ Lyrik immer um zwei gegensätzliche Tendenzen (“creation” und “de-creation”), die Schaffung der Realität durch die Imagination und die Erfahrung der Widerständigkeit und Unzugänglichkeit der Realität für die Imagination, deren Darstellung aber ebenfalls nicht ohne Imagination auskommt.

Literatur

- Bates, M. (2007): Stevens and the supreme fiction. In: Serio, J. (ed.): *The Cambridge Companion to Wallace Stevens*. Cambridge. 48-61.
- Borroff, M. (1985 [1979]): An Always Incipient Cosmos. In: Bloom, H. (ed.): *Modern Critical Views. Wallace Stevens*. New York. 89-108.
- Brazeal, G. (2007): Wallace Stevens’ Philosophical Evasions. In: *The Wallace Stevens Journal*. Volume 31, 1. 27-42.
- Brinker, K./Antos, G./Heinemann, W./Sager, S. (2008): *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft*. Band 1: Text- und Gesprächslinguistik. Berlin.
- Carroll, J. (1987): *Wallace Stevens’ Supreme Fiction. A New Romanticism*. Baton Rouge/London.
- Coleridge, Samuel Taylor (1975). *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, hg. George Watson. London.
- Cook, E. (1988): *Poetry, Word-Play, and Word-War in Wallace Stevens*. Princeton.
- Cook, E. (2007): *A Reader’s Guide to Wallace Stevens*. Princeton/Oxford.
- Critchley, S. (2005a): Poetry as philosophy – on Wallace Stevens. In: *European Journal of American Culture*. Volume 24, 3. 179-190.
- Critchley, S. (2005b): *Things Merely Are. Philosophy in the poetry of Wallace Stevens*. London/New York.
- Doggett, F. (1966): *Stevens’ Poetry of Thought*. Baltimore, MD.
- Eeckhout, B. (2007): Stevens and philosophy. In: Serio, J. (ed.): *The Cambridge Companion to Wallace Stevens*. Cambridge. 103-117.
- Eggs, E. (2006): Die Theorie über das Argumentieren von Perelman und Olbrechts-Tyceta. In: Kopperschmidt, J. (Hg.): *Die neue Rhetorik. Studien zu Chaim Perelman*. München. 135-209.
- Gabriel, G. (2015): *Erkenntnis*. Berlin/Boston.
- Hannken-Illjes, K. (2018): *Argumentation. Einführung in die Theorie und Analyse der Argumentation*. Tübingen.

²⁸ Stevens (1990: 176).

²⁹ Stevens (1990: 380-407).

³⁰ Schulze (1968: 18).

³¹ Critchley (2005b: 85).

- Hardy, J./Schamberger, Ch. (2018): *Logik der Philosophie. Einführung in die Logik und Argumentationstheorie*. Göttingen.
- Hempfer, K. (2011): Performance, Performanz und Performativität. Einige Unterscheidungen zur Ausdifferenzierung eines Theoriefeldes. In: Hempfer, K./Volbers, J. (Hg.): *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld. 13-41.
- Hempfer, K. (2014): *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart.
- Jakobson, R. (1960): Linguistics and Poetics. In: Sebeok, T. (ed.): *Style in Language*. Cambridge, MA. 350-377.
- Kienpointer, M. (2006): Die Argumentationsmuster der Neuen Rhetorik. In: Kopperschmidt, J. (Hg.): *Die neue Rhetorik. Studien zu Chaim Perelman*. München. 211-225.
- Leggett, B. (1982): Stevens' Psychology of Reading: "Man Carrying Thing" and Its Sources. In: *The Wallace Stevens Journal*. Volume 6, 3/4. 51-59.
- Leggett, B. (1987): *Wallace Stevens and Poetic Theory. Conceiving the Supreme Fiction*. Chapel Hill/London.
- Leggett, B. (2002): Anecdotes of Stevens' Drunken Soldier. In: *The Wallace Stevens Journal*. Volume 26, 1. 15-21.
- Leonard, J./Wharton, C. (1988): *The Fluent Mundo. Wallace Stevens and the Structure of Reality*. Athens/London.
- Perelman, C./Olbrechts-Tyteca, L. (2017 [1958]): *The New Rhetoric. A Treatise on Argumentation*. Übersetzt von J. Wilkinson and P. Weaver. Notre Dame/London.
- Schulze, F. (1968): Begriff und Bild der Wirklichkeit im Werk von Wallace Stevens. In: *Studium Generale*. Volume 21. 1-18.
- Stevens, W. (1990 [1954]): *Collected Poems*. London/Boston.
- Vendler, H. (1965): The Qualified Assertions of Wallace Stevens. In: Pearce, R./Miller, J. (eds.): *The Act of the Mind. Essays on the Poetry of Wallace Stevens*. Baltimore, MD. 163-178.
- Vendler, H. (1984): *Wallace Stevens. Words Chosen Out of Desire*. Knoxville.
- Vendler, H. (2004): *Poets Thinking. Pope, Whitman, Dickinson, Yeats*. Cambridge, MA.
- Zymner, R. (2009): *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn.
- Zymner, R. (2013): *Funktionen der Lyrik*. Münster.