

DAS MOTIV DER LEEREN SEITE IN DER MODERNEN ENGLISCHEN UND AMERIKANISCHEN LYRIK

Von Paul Goetsch (Denzlingen)

Das Ringen des Dichters mit der leeren Seite ist ein beliebtes Motiv der modernen englischen und amerikanischen Lyrik. Folgende metaphorische Bedeutungen lassen sich unterscheiden: (1) die unstrukturierte Fläche (Wildnis, Wüste, Schneelandschaft), (2) der potentielle Ort des zu schreibenden Textes (eine Insel im Meer der Wörter), (3) die Rückseite des Textes oder die Geschichten unterhalb der Vorder- und Rückseite (die z. T. unbewussten Hindernisse, die dem Schreiben entgegenstehen), (4) die Seite, die leer zu sein scheint, in Wirklichkeit aber bereits mit Texten, Diskursen, kulturellen Vorstellungen beschrieben ist. Die poetologische Relevanz dieser Metaphorik wird an einer Reihe von Texten erläutert, die sich mit der Stoff- und Formenwahl, der Inspiration und dem schöpferischen Prozess befassen.

The theme of the writer's struggle with the blank page frequently occurs in modern English and American poetry. Four metaphorical meanings of the empty page can be distinguished: (1) an unstructured space (wilderness, desert, winter landscape); (2) the space to be written in (an island in a sea of words); (3) the other side of the text or the stories beneath the poem which include the (subconscious) obstacles to writing; (4) a page that appears to be empty, but actually has been written on by other texts, various discourses, and cultural ideas. The relevance of these metaphors is illustrated with a number of texts that concentrate on the choice of subject matter, poetic form, the role of the imagination and the creative process.

Einleitung

Paul Chowder, der Protagonist in Nicholson Bakers Roman ›The Anthologist‹ (2009), soll zu einer Gedichtsammlung eine längere Einleitung beisteuern. Er macht sich viele Notizen, kommt aber monatelang mit dem Aufsatz nicht voran. Deshalb versucht er, sich mit erprobten Mitteln und neuen Tricks zu konzentrierter Arbeit zu zwingen. Beispielsweise verlegt er den Schreibort vom Haus in den nahen Bach, begleitet erste schriftliche Formulierungen mit lautem Gesang oder hofft, seine Schreibprobleme zu überwinden, indem er den Lehrer in einem imaginären Klassenzimmer spielt:

[...] every time I actually tried to start writing the introduction, as opposed to just writing notes, I felt straightjacketed. So I went out and bought a big presentation easel, and a big pad of presentation paper, and a green Sharpie pen, and a red Sharpie pen, and a blue Sharpie pen. What I thought was that I could practice talking through the introduction as if I were teaching a class.¹⁾

Seine Versuche, sich zu motivieren bzw. zu überlisten, scheitern jedoch. Chowder gelangt nicht über formelhafte Aussagen zu Reim, Metrum usw. hinaus, verliert sich an Anekdoten aus dem Literaturbetrieb und an biographische Details und beklagt seine bescheidene Karriere als Dichter und Lehrer, „a lifetime of fretting over pieces of paper“.²⁾ Häufig schweift er vom Thema ab und geht u. a. darauf ein, dass seine Freundin ihn verlassen hat. Erst am Ende eines langen Sommers löst sich seine Schreibblockade auf: Innerhalb weniger Tage kann er endlich den vom Verlag verlangten Text abfassen. Mit der Überwindung der Schreibkrise endet Nicholson Bakers komischer Roman über das Ringen eines Schriftstellers mit der leeren Seite.

„The Anthologist“ ist ein relativ später Beitrag zu jenen metafictionalen Erzählungen und Romanen, die sich der wohl keinem Schreibenden völlig unbekanntem Herausforderung durch die leere Seite stellen. Im Unterschied zu Werken, die eine oder mehrere leere Seiten für die Druckfassung vorschreiben,³⁾ begnügt sich Bakers Protagonist damit, sein Notizbuch zu füllen und sich und den Leser daran zu erinnern, dass die für die Einleitung vorgesehenen Seiten leer bleiben. Wie andere Romanciers⁴⁾ verdeutlicht Baker das Problem seines Erzählers ferner dadurch, dass dieser den lange gesuchten Anfang erst am Ende des Romans findet, als er nicht mehr interessiert und mitteilenswert ist. Unüblich ist dagegen, dass Chowder kein Romancier ist, sondern ein Schriftsteller, der sich in der zeitgenössischen amerikanischen Lyrik auskennt und als Essayist wie als Poet mit der leeren Seite zu kämpfen hat. Bakers Roman lenkt mithin die Aufmerksamkeit von der viele Autoren und Kritiker interessierenden ‚metafiction‘ auf die vergleichsweise wenig beachteten Gedichte, die sich auf das Motiv der leeren Seite einlassen.

Wie im Folgenden gezeigt werden soll, taucht das Motiv in der selbstreflexiven englischsprachigen Lyrik der Moderne⁵⁾ häufig auf und beleuchtet vor allem den dichterischen Schaffensprozess. Im Mittelpunkt der Darstellung stehen deshalb die poetologischen Funktionen, die die Rhetorik der leeren Seite in den Gedichten übernimmt. Ausgeklammert wird die Frage, ob die Werke Rückschlüsse auf tatsächliche Schreibschwierigkeiten und -krisen zulassen.⁶⁾ Als Quellen für eine

¹⁾ NICHOLSON BAKER, *The Anthologist*, London 2009, S. 28.

²⁾ Ebenda, S. 102.

³⁾ In David Mitchells Roman ›number9dreams‹ (2001) bleibt das 9. Kapitel leer.

⁴⁾ In JOHN IRVINGS ›Last Night in Twisted River‹ (2009) quält sich der Erzähler mit dem ersten Satz ab und findet gegen Ende des Werkes die Formulierung, die mit dem Anfang des Romans identisch ist.

⁵⁾ Vgl. zum Beispiel DETLEV GOHRBANDT und BRUNO VON LUTZ (Hrsgg.), *Self-Referentiality in 20th Century British and American Poetry*, Frankfurt 1996; – DOROTHY Z. BAKER (Hrsg.), *Poetics in the Poem. Critical Essays on American Self-Reflexive Poetry*, New York 1997; – EVA MÜLLER-ZETTELMAHN, *Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*, Heidelberg 1998.

⁶⁾ Vgl. ALICE W. FLAHERTY, *Die Mitternachtskrankheit*, Übers. KÄTHE H. FLECKENSTEIN, Berlin 2004; – ZACHARY LEADER, *Writer's Block*, Baltimore 1991; – HUBERT THÜRING,

biographische Auslegung wären grundsätzlich verschiedene Fassungen von Gedichten oder Zeugnisse in Briefen und Tagebüchern eher geeignet als die knappe Gestaltung des Motivs der leeren Seite im einzelnen Gedicht.

Die Metaphorik der leeren Seite

Im Gegensatz zu Romanschriftstellern müssen Lyriker zwar auf eine breite ernsthafte oder spielerische Auseinandersetzung mit dem Motiv verzichten, doch können sie in der gebotenen Kürze Schreibszenen entwerfen und poetologische Fragen anschnitten. Da sie in diesem Zusammenhang verschiedene Aspekte der leeren Seite thematisieren, ist es angebracht, zunächst einen Überblick über die mit dem Motiv verknüpfte Metaphorik zu geben.

Sieht man davon ab, dass die Beschaffenheit des Papiers, „the poetics of paper“, vor allem Autoren früherer Zeiten faszinierte,⁷⁾ so bezeichnet die leere Seite erstens eine (bis auf den Umfang) unstrukturierte, meistens weiße Fläche. Da sie anders als eine Karte dem Betrachter keine Orientierung im Raum ermöglicht, wird sie gelegentlich als Wildnis oder Wüste umschrieben. Beliebter ist der Vergleich mit einer Schneelandschaft. So nennt etwa William Stafford sein Buch über den Dichterberuf ›Crossing Unmarked Snow‹.⁸⁾ In ›Winter was a white page‹ von Jon Stallworthy bringen kanadische Zugvögel ein „rippling script“ in der ihnen eigenen Sprache der „quills“ (Feder, Gänsekiel) mit, nämlich die Ankündigung, dass der Winter bald vorbei ist. Diese Nachricht gibt der Dichter mit seinem Stift („pen“) weiter und arrangiert die Kurzzeilen des Gedichts so, dass sie als nach rechts gerichteter Pfeil bzw. als Vogel im Flug erscheinen und auf die nächste Seite im jahreszeitlichen Zyklus hinweisen.⁹⁾

Wie die Ausdrücke ‚to write in‘ und ‚to write on‘ nahelegen, ist die leere Seite zweitens der potentielle Empfänger des Gedichttextes. In ›Tribute‹ spricht Elizabeth Jennings vom Schatten des Gedichtes, der auf die leere Seite fällt und den Raum absteckt, den der vollendete Text einnehmen wird. A. R. Ammons erklärt in ›Poetics‹, mit der Erschaffung des Raums für das Gedicht werde auch die leere Seite in „a shape“ verwandelt.¹⁰⁾ Und in Bakers Roman meint die Mittelpunktsgestalt:

C. JÄGER-TREES, M. SCHLÄFLI (Hrsgg.), *Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozess im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts*, München 2009. – Siehe auch LUKAS ERNE, *Words in Space. The Reproduction of Texts and the Semiotics of the Page*, in: *The Space of English*, hrsg. von DAVID SPURR und CORNELIA TSCHICHOLD, Tübingen 2005, S. 99–117.

7) JOSHUA CALHOUN, *The Word Made Flax. Cheap Bibles, Textual Corruption, and the Poetics of Paper*, in: *PMLA* 126 (2011), S. 327–344, hier: S. 327.

8) WILLIAM STAFFORD, *Crossing Unmarked Snow*, hrsg. von PAUL MERCHANT und VINCENT WIXON, Ann Arbor 1998.

9) JON STALLWORTHY, *Rounding the Horn. Collected Poems*, Manchester 1998, S. 183.

10) Vgl. ELIZABETH JENNINGS, *Collected Poems 1953–1985*, Manchester 1986, S. 24f.; – A. R. AMMONS, *Collected Poems 1951–1971*, New York 1972, S. 199.

„You can tell it's a poem because it's swimming in a little gel pack of white space. That shows that it's a poem. All the typography on all sides has drawn back.“¹¹⁾ Wird hier die Seite zum Meer, das Textinseln einschließt, so geht Muriel Rukeyser davon aus, dass sich die Wörter, die sich in ihr angestaut haben, das weiße Papier überfluten und in diesem Augenblick ihr ganzes Leben zur Anschauung bringen:

Poem white page white page poem
 something is streaming out of a body in waves
 something is beginning from the fingertips
 they are starting to declare for my whole life
 all the despair and the making music
 something like wave after wave
 that breaks on a beach
 something like bringing the entire life
 to this moment
 The small waves bringing themselves to white paper
 Something like light stands up and is alive¹²⁾

Die skizzierten Raumvorstellungen werden von anderen Autoren modifiziert. Einige führen zusätzlich den Begriff der Rückseite ein, andere sprechen von den Blättern unter der Oberfläche des leeren Blattes.

In Erica Jongs ›The Other Side of the Page‹ fungiert die Rückseite als Ort, der den Tod der Dichterin, ihre unbewältigten Probleme sowie ihre unvollendeten Werke repräsentiert. Die Sprecherin stellt sich vor, sie sei beim Skifahren gestürzt:

I lie with my poles, my pens
 around me in the snow
 too far to reach.
 The snow seeps
 into the hollows of my bones
 & the calcium white of the page
 silts me in like a fossil.
 I am fixed in my longing for speech,
 I am buried in the snowbank of my poems,
 I am here where you find me
 dead
 on the other side of the page.¹³⁾

In ›Memoir‹ macht Anthony Thwaite den Versuch, zur Rückseite vorzustößen und Vergangenes und Abgelegtes dem Vergessen zu entreißen. Er glaubt, Erfolg zu haben, stellt aber am nächsten Tag fest, dass er den Kontakt zur Rückseite erneut verloren hat:

¹¹⁾ BAKER, Anthologist (zit. Anm. 1), S. 21.

¹²⁾ MURIEL RUKEYSER, Collected Poems, New York 1978, S. 553.

¹³⁾ ERICA JONG, Becoming Light. Poems New and Selected, New York 1991, S. 165f., hier: S. 166.

But in the morning, reading what he wrote
 Last night, the only words he finds he wrote
 Are on the surface. And the page below
 Is blank as things he did not want to know.¹⁴⁾

Solche Vorstellungen verbindet Roy Fuller mit einem Notizbuch, das seine nicht ausgeführten Einfälle und Gedichte bewahrt – seine „failures behind: daunting blanks ahead“.¹⁵⁾

In dem Prosagedicht ›The Page‹ hält Margaret Atwood die Unterscheidung von Seite und Rückseite für korrekturbedürftig. Sie behauptet, über die leere Seite werde man nichts erfahren, wenn man die Rückseite anschaut. Informativer sei das, was sich ‚unter‘ dem Blatt befinde: „Beneath the page is a story. Beneath the page is everything that has ever happened, most of which you would rather not hear about.“¹⁶⁾ Aus der Existenz dieser Welt der Geschichten und Phantasien folgert Atwood, dass die Seite nur leer zu sein scheint. Sie gleicht vielmehr einer Haut, die sich um die zur Gestaltung drängende innere Wirklichkeit legt. Wird die Haut verletzt – beschrieben –, so öffnen sich Wunden, die die ‚Dunkelheit‘ durchlassen. Das Ringen des Schriftstellers mit der leeren Seite ist nach Atwoods Deutung gefährlich. Es kann den Dichter in den Entdecker einer unvertrauten Welt verwandeln, der seine Existenz aufs Spiel setzt. Es gibt freilich auch Poeten, die sich wie Narziss in der leeren Seite spiegeln und in ihr zu ertrinken drohen. Wiederum andere Autoren verlieren die Orientierung in der einer Wüste oder einer Winterlandschaft gleichenden Seite und erleben „the full horror of a journey into the page“.¹⁷⁾ In den Worten einer Kritikerin ist ›The Page‹ „a neo-Gothic artist parable of the perils of life conjoined to art“.¹⁸⁾ Da Atwood den erfolgreichen Dichter zum epischen (männlichen) Helden stilisiert, nimmt ihre Parabel allerdings Züge einer feministischen Parodie an und ist nicht ganz ernst zu nehmen.

Mehrere der Bildvorstellungen, die im Zusammenhang mit der Rückseite bzw. Atwoods Welt unterhalb des Blattes auftauchen, verweisen auf das Unbewusste als Quelle des schöpferischen Prozesses. A. R. Ammons spricht in diesem Zusammenhang von „black wells of possibility“. In ›Essay on Poetics‹ ist er der Ansicht: „[...] art is the conscious preparation for the unconscious event [...]“. Ergänzend fügt er hinzu, ihn beschäftige, in welcher Form („shape“) die ‚Dinge‘ – Ideen, Eingebungen, Anregungen – zum Dichter kämen.¹⁹⁾ In vielen modernen Orpheus-

¹⁴⁾ ANTHONY THWAITE, *Selected Poems 1956–1996*, London 1997, S. 114.

¹⁵⁾ ROY FULLER, *New and Collected Poems 1934–1984*, London 1984, S. 133.

¹⁶⁾ MARGARET ATWOOD, *Selected Poems II, Poems Selected & New 1976–1986*, Toronto 1986, S. 96f., hier: S. 97. In ›Ars Poetica‹ vergleicht John Heath-Stubbs den Text eines Gedichts mit einem Eisberg, von dem nur drei Zehntel sichtbar sind. Vgl. JOHN HEATH-STUBBS, *Collected Poems 1943–1987*, Manchester 1988, S. 379.

¹⁷⁾ ATWOOD, *Poems* (zit. Anm. 16), S. 96.

¹⁸⁾ PATRICIA MERIVALE, „Hypocrite Lecteuse! Ma Semblable! Ma Soeur!“ *On Teaching Murder in the Dark*, in: *Approaches to Teaching The Handmaid’s Tale and Other Works*, hrsg. von SHARON R. WILSON u. a., New York 1996, S. 99–106, hier: S. 106.

¹⁹⁾ AMMONS, *Poems* (zit. Anm. 10), S. 316

Gedichten wird Orpheus' Gang in die Unterwelt als Teil seiner Trauerbewältigung und überdies als dichterische Arbeit gegen das Vergessen gedeutet: Indem die Seele Eurydikes gleichsam in Orpheus' Gesang zurückkehrt, lässt er die Depression hinter sich, die ihr Tod ausgelöst hatte.²⁰⁾ Andere Werke definieren dagegen die dichterische Tätigkeit als Graben nach den in der Erde verborgenen Schätzen. In ›Digging‹ vergleicht Seamus Heaney seinen Stift mit dem Spaten des Torf stehenden Vaters und fühlt sich seiner Herkunft verpflichtet. In Anthony Thwaites ›Rescue Dig‹ stößt der Stift des Sprechers beim Schreiben auf einen Fettfleck. Dies erinnert ihn an eine Schaufel, die auf etwas Hartes trifft, und veranlasst ihn – wie in dem schon erwähnten ›Memoir‹ – das vorläufige Scheitern seiner ›Grabung‹ festzustellen.

Über Atwoods Kritik an Vorder- und Rückseite geht die Lyrikerin und Kritikerin Rachel Blau DuPlessis hinaus. In einem Essay stellt sie die Konzeption der leeren Seite aus poststrukturalistischer Perspektive in Frage und erklärt: „The page is never blank. It is (even if apparently white) already written with conventions, discourses, prior texts, cultural ideas, reading practices.“²¹⁾ Als Beispiel mag der von Feministinnen immer wieder kritisch zitierte Vergleich von ‚pen/penis‘ und ‚blank page/female genital‘ dienen. Da dieser die männliche Schöpferkraft privilegiert und der Frau eine passive Rolle zuweist, hat H. D. (Hilda Doolittle) ihre Dichterkolleginnen aufgefordert, die leeren Seiten mit ihren eigenen Texten zu überschreiben, d. h. sich den „blank pages | of the unwritten volume of the new“ zuzuwenden und gleichsam die Seiten als veränderbares Palimpsest zu verstehen.²²⁾

Ein Werk, das mit dieser Forderung ernst macht und die feministische Lyrik beeinflusst haben dürfte, ist das oft zitierte, zuerst auf Englisch erschienene Werk ›The Blank Page‹ (1957) von Isak Dinesen (Tania Blixen). In der Kurzgeschichte müssen die adligen Damen, die in einem Kloster aufwachsen, im Fall ihrer Verheiratung ihr bis dahin keusches Leben dokumentieren, indem sie das in der Hochzeitsnacht benutzte Laken abgeben. Bemerkenswerterweise enthält die Sammlung des Klosters ein ganz weißes Laken. Susan Gubar deutet diesen Sachverhalt wie folgt:

[...] in terms of the patriarchal identification of women with blankness and passivity [...], Dinesen's blank page becomes partially subversive, the result of one woman's defiance which must have cost her either her life or her honor. Not a sign of innocence or purity or passivity, this blank page is a mysterious but potent act of resistance. The showing of the sheet, moreover, proves that the anonymous princess has forced some sort of acknowledgement or accommodation in the public realm.²³⁾

²⁰⁾ Vgl. PAUL GOETSCH, Orpheus in Modern British and American Self-Reflexive Poetry, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 53 (2012) [im Druck].

²¹⁾ RACHEL BLAU DUPLESSIS, *The Pink Guitar. Writing as Feminist Practice*, New York 1990, S. 151.

²²⁾ H. D., *Trilogy*, zit. KATHLEEN FRASER, *The Blank Page: H. D.'s Invitation to Trust and Mistrust Language*, in: H. D. and Poets After, hrsg. von DONNA HOLLENBERG, Iowa City 2000, S. 163–171, hier: S. 165.

²³⁾ SUSAN GUBAR, ‚The Blank Page‘ and the Issues of Female Creativity, in: *Critical Inquiry* 8 (1981/82), S. 243–263, hier: S. 259.

Wie der Überblick nahelegt, ist das Verhältnis von Seite und Text variabel und dynamisch. Die Seite kann eine unstrukturierte Fläche und das Medium des Textes sein; sie kann aber durchlässig werden für ‚andere‘ Seiten der Realität, die sie sonst ignoriert. Dem Text werden entsprechend verschiedene Aufgaben zugewiesen: er strukturiert und gestaltet die Seite, er erschafft ihren Wirklichkeitsbezug, wenn er auf der vorher leeren Seite Spuren hinterlässt. Wie auch immer das Verhältnis von Seite und Text bestimmt wird, es hat mit dem Schaffensprozess von Autoren oder, allgemeiner, mit literarischer Kreativität zu tun, d. h. einem Diskurs, der sich um die Pole Inspiration und Gestaltung dreht.²⁴⁾ Im Rahmen dieses Diskurses beleuchtet das Motiv unterschiedliche, aber aufeinander bezogene poetologische Aspekte. Um Wiederholungen und Überschneidungen weitgehend zu vermeiden, konzentrieren sich die folgenden Ausführungen auf die Schwierigkeiten der Themenwahl und der Gestaltung, das Problem der Inspiration sowie die Deutung des dichterischen Schaffensprozesses.

Themenwahl und Gestaltung

Das Ringen des Dichters mit der leeren Seite beginnt in verschiedenen Gedichten mit der Themensuche und -wahl. So sitzt etwa in ›Fiddling a Round‹ von Carl Rakosi die Dichterfigur am Schreibtisch und denkt verzweifelt über mögliche Themen nach. Plötzlich kommt ihr das Wort ‚fiddling‘ in den Sinn und löst eine Kette verschiedenartiger Assoziationen aus, die sie von der Suche nach einem Thema ablenken. Wie die sarkastischen Kommentare der Mittelpunktsgestalt belegen, taugt das Wort allenfalls für poetische Fingerübungen. Deshalb droht jetzigen wie früheren Schreibversuchen der Schlusspointe zufolge das Vergessen: „Fiddled away! Fiddled away!“²⁵⁾

Ernsthafter fällt W. B. Yeats’ Auseinandersetzung mit der Themensuche aus. In ›The Circus Animals’ Desertion‹ (ca. 1938) blickt der Autor auf frühere Werke zurück und nennt sie liebevoll-kritisch Zirkustiere, die lange genug in der Öffentlichkeit aufgetreten seien, ihn jetzt aber verlassen hätten. Der Zweifel an der Aktualität und Wahrheit seiner frühen Gedichte habe, so erklärt Yeats, ihn bewogen, etwa sechs Wochen lang nach einem neuartigen Gedichtthema zu suchen. Die Suche sei zwar vergeblich gewesen, habe ihn aber gelehrt, dass sich Themen erst im Verlauf des Schaffensprozesses in „masterful images“ verwandeln. Daraus folgert er, dass seine Suche nicht auf potentielle Produkte des Schaffensprozesses vorgreifen solle, sondern ihren Ursprüngen in der unzulänglichen gesellschaftlichen Wirklichkeit und der chaotischen Realität der Emotionen und Gefühle gelten müsse:

²⁴⁾ Vgl. HUBERT ZAPF, *Metaphors of Literary Creativity*, in: REAL 25 (2009), S. 263–284; – PAUL GOETSCH, *Thomas Hardy’s Poems on Composition and Inspiration*, in: Anglia 128 (2010/1), S. 446–466.

²⁵⁾ CARL RAKOSI, *The Collected Poems*, Orono 1986, S. 383ff., hier: S. 385.

These masterful images because complete
 Grew in pure mind, but out of what began?
 A mound of refuse or the sweepings of a street,
 Old kettles, old rags, that raving slut
 Who keeps the till. Now that my ladder's gone,
 I must lie down where all the ladders start,
 In the fond rag-and-bone shop of the heart.²⁶⁾

Damit wird Yeats' Klage über „den Verlust der dichterischen Schaffenskraft“ und „das Versagen der dichterischen Imagination“ relativiert.²⁷⁾ Bei Schreibschwierigkeiten, so hatte schon Philip Sidney gesagt, solle man nicht auf die Feder beißen, sondern sein Herz befragen. Yeats erinnert an diesen Topos und nimmt zugleich einen Topos des New Criticism vorweg, nämlich die Ansicht, dass die Implikationen eines Themas erst durch die Gestaltung sichtbar werden.²⁸⁾

Anderen Autoren bleibt die mühselige Themensuche erspart. Sie entscheiden sich rational oder aus persönlichen Gründen für ein Thema. Das ist freilich keine Versicherung gegen Schreibprobleme.

Beispielsweise erhebt Carl Rakosi in ›A Poem in the Morning‹ aufgrund seiner erwiesenen Leidensfähigkeit den Anspruch, endlich einmal einen „blockbuster“ zu verfassen – und das schon am frühen Morgen. Ein solches sensationelles, publikumswirksames Werk könnte aus der Wahl der USA als Thema und Stoff resultieren. Wie der Autor jedoch in dem anschließenden Gedicht gesteht, hat ihn die eigene Selbstüberschätzung (die vielleicht auch in der Streckung des Druckbildes des kurzen Gedichts zum Ausdruck gelangt) in die Irre geführt:

The Blank Page
 What's the matter?
 Have I nothing
 to say about America?
 Do I not dare
 be grandiose?²⁹⁾

Schwierigkeiten bereitet Philip Larkin das Thema der Vergänglichkeit. Erschreckt bemerkt er in ›I have started to say‹ (1971), dass er in letzter Zeit frühere Ereignisse mit Wendungen wie ›vor 30 Jahren‹ zu datieren pflegt. Ihm wird bewusst, wie wenig Zeit ihm bleibt. Um den Gedanken an den Tod zu verdrängen,

²⁶⁾ W. B. YEATS, *Collected Poems*, London 1955, S. 371f., hier: S. 372.

²⁷⁾ ERNST HESSENBERGER, *Metapoesie und Metasprache in der Lyrik von W. B. Yeats und T. S. Eliot*, Passau 1986, S. 286.

²⁸⁾ Zu Sidney vgl. SUSAN S. FRIEDMAN, *Creativity and the Childbirth Metaphor. Gender Difference in Literary Discourse*, in: *Speaking of Gender*, hrsg. von ELAINE SHOWALTER, New York 1989, S. 73–100, hier: S. 73. – Zum New Criticism vgl. zum Beispiel MARK SCHORER, *Technique as Discovery*, in: *Critiques and Essays on Modern Fiction 1920–1951*, hrsg. von JOHN W. ALDRIDGE, New York 1952, S. 67–82.

²⁹⁾ RAKOSI, *Poems* (zit. Anm. 25), S. 373. Vgl. ebenda, S. 372.

erwähnt er in dem benachbarten Gedicht ›Forget what did‹ (1971) seinen Entschluss, nicht mehr Tagebuch zu führen. Wenn dessen leere Seiten doch noch gefüllt werden sollten, dann allenfalls mit tröstlichen Beobachtungen zum jahreszeitlichen Rhythmus der Natur.³⁰⁾

Das Thema der Vergänglichkeit beschäftigt auch Orpheus in D. M. Thomas' ›Orpheus in Hell‹. Um Eurydice zu retten, will er nicht über seinen Verlust klagen, sondern im Gegensatz zu anderen Orpheus-Gestalten den Herren der Hölle schmeicheln und den Tod in einer Ode preisen. Er richtet deshalb eine Ecke der Unterwelt als Arbeitszimmer ein und bereitet sich auf das Schreiben der Ode vor:

He dragged in a writing-desk,
He sharpened a pencil, laid out a sheet
Of white paper, and made himself sit.

Die Seite vor ihm bleibt jedoch lange leer und erscheint ihm als „hideous“.³¹⁾ Denn die Erinnerungen an Eurydice lenken ihn von der geplanten Ode ab. Wider Willen beginnt er, nicht den Tod, sondern die geliebte Frau, wie sie im Leben war, zu feiern. Obwohl er schließlich doch noch einige Zeilen für die Höllenfürsten schreibt, schlägt sein Plan fehl. Als berechnender Typ muss er in der Unterwelt bleiben. Eurydice darf hingegen ins Leben zurückkehren oder richtiger: lebt in den ihr gewidmeten Versen des Sängers weiter.

Der Wunsch, es den Lesern recht zu machen, verstrickt auch die Dichterfigur in M. L. Rosenthals ›About the Author‹ in Widersprüche, die den erfolgreichen Abschluss des Werkes in Frage stellen:

The lefthanded child of divorced parents,
What could he do but make
every triumph a mare's nest
and all delight a stammering mistake?

(But the next stanza, o my readers,
goes on, if it's ever written,
in a happier, altogether beautiful
and, certainly, affirmative vein.)³²⁾

Mögen auch die Themensuche und -wahl gestalterische Schwierigkeiten bereiten, das beliebteste Symbol des Ringens mit der leeren Seite ist die Hürde des Anfangs bzw. des ersten Satzes.

Kein Lyriker kann zwar wie Grand in Albert Camus' Roman ›Die Pest‹ viele Male ein- und denselben Satz wiederholen und variieren, doch erlaubt es ihm ein kurzes Gedicht durchaus, die Schreibschwierigkeiten zu illustrieren und zudem ein Porträt des Schreibenden zu entwerfen.

³⁰⁾ PHILIP LARKIN, *Collected Poems*, hrsg. von ANTHONY THWAITE, London 1988, S. 184.

³¹⁾ Zit. *Gods and Mortals. Modern Poems on Classical Myths*, hrsg. von NINA KOSSMAN, Oxford 2001, S. 103.

³²⁾ M. L. ROSENTHAL, *Poems 1964–1980*, New York 1981, S. 144.

Zu Beginn des Gedichtes „Starting“ von Laurence Lerner sagt der Sprecher in komischer Entrüstung:

Will nothing start this poem? Will no noise
Image or rhyme-scheme have the nerve to let
Itself get written?

Dann probiert der Poet mehrere Anfänge aus und stellt fest, dass andere Werke und Autoren, ja er selbst immer wieder den ersten Schritt erfolgreich hinter sich gebracht haben. Deshalb fasst er neuen Mut und schließt seine Klage mit den Worten

Now night is starting. It shows no reluctance.
It's getting hard to make out features
Of words or people.
So many things get started, pale or purple.
Why not a poem? This one's had lots of time.
Damn you. Get moving. Rhyme.³³⁾

Ob er wirklich lange genug gewartet hat und sich in der richtigen Stimmung befindet, dürfte der implizite Autor Lerner bezweifeln, wie die karikaturistischen Aspekte seines Porträts andeuten.

Dass Gedichte nicht herbeigezwungen werden können, legt auch Howard Nemerovs ›On Being Asked for a Peace Poem‹ nahe. Der Autor stellt eingangs einen gewissen Joe Blow vor, der ein Gedicht gegen den Vietnam-Krieg verfassen möchte und sich in seiner Phantasie bereits als Retter der Menschheit, Empfänger des Nobelpreises und Redner vor dem Sicherheitsrat der Vereinten Nationen sieht. Dabei gilt:

Only trouble was, he didn't have
A good first line, though he thought that for so great
A theme it would be right to start with O,
Something he would not normally have done.
O
And follow on by making some demands
Of a strenuous sort upon the Muse
Polyhymnia of Sacred Song, that Lady
With the fierce gaze and implacable small smile.³⁴⁾

Joe Blow scheitert nicht nur an seiner Selbstüberschätzung, sondern auch an seiner traditionellen Einstellung zur Lyrik und nicht zuletzt an der Wahl eines nicht kongenialen Themas. Da er an die Wirkung des Musenanrufs und der Inspiration glaubt, ist er noch weit entfernt von der Ansicht Robert Duncans, dass der Anfang

³³⁾ LAURENCE LERNER, *Rembrandt's Mirror*, London 1987, S. 55.

³⁴⁾ Zit. *The Oxford Book of Contemporary Verse 1945–1980*, hrsg. von D. J. ENRIGHT, London 1980, S. 121.

keine zu überwindende Hürde sei, sondern dazu diene, das Weiterschreiben zu ermöglichen.³⁵⁾

Das Problem der Inspiration

Wie Timothy Clark gezeigt hat, halten viele moderne Autoren die Inspiration für eine fragwürdige und überholte „theory of the sources of literary power“³⁶⁾ und beurteilen skeptisch ihre Ausdrucksformen, zum Beispiel „the invocation of muses, of divine or demonic spirits, visions, dreams, hallucinations, flashes of insight, journeys into underworlds or surreal trance states“.³⁷⁾ Die Kritik richtet sich nicht nur gegen die Inspiration von außen, sondern auch gegen jene von innen, so etwa gegen den Geniekult der Romantiker. Viele Autoren sprechen lieber von der dichterischen Vorstellungskraft oder Imagination als von Inspiration.

Die skizzierte Entwicklung wird durch Gedichte über die leere Seite bestätigt. Einige Schriftsteller sehnen sich nach wie vor nach Visionen einer höheren Wirklichkeit. In ›The Secret Muse‹ von Roy Campbell wartet die Dichterfigur am Schreibtisch auf eine Eingebung und geht selbstbewusst davon aus, dass sie als „regal | Thought, like the shadow of an eagle“ kommen wird.³⁸⁾ In ›Translucence‹ erinnert Elizabeth Jennings daran, wie die Seite in der Art eines japanischen Lampenschirms durchlässig wurde für das neue Leben verheißende Licht.³⁹⁾ Alistair Reid träumt in ›An Instance‹ wenigstens von einem sprachlichen Feuerwerk. Er weiß, dass auch triviale Ereignisse einem Gedicht zugrunde liegen können, malt sich aber aus, wie ein Wort sich entzündet und das Feuer auf andere Wörter übergreift, bis schließlich die Seite in einem „wildfire of writing“ in Flammen steht. Wenn das Feuer erloschen ist, bleibt nach Reids Deutung das fertige Gedicht als Produkt der Initialzündung und des folgenden Schaffensrausches zurück.⁴⁰⁾

Andere Autoren wissen, dass ihre Suche nach höheren Wahrheiten nicht unbedingt von Erfolg gekrönt wird. Während Roy Fuller es ablehnt, Dämonen für die Inspiration verantwortlich zu machen,⁴¹⁾ weist W. S. Merwin den Vergleich des Dichters mit einem Seher von sich. In ›The Poem‹ kommen das lyrische Ich bzw. das Gedicht selbst grundsätzlich zu spät, um Verbindung mit einer höheren Realität aufnehmen zu können:

Coming late, as always,
I try to remember what I almost heard.
The light avoids my eye.

³⁵⁾ ROBERT DUNCAN, *Selected Poems*, hrsg. von ROBERT J. BERTHOLF, Manchester 1993, S. 28.

³⁶⁾ TIMOTHY CLARK, *The Theory of Inspiration*, Manchester 1997, S. 1.

³⁷⁾ ZAPF, *Metaphors* (zit. Anm. 24), S. 269.

³⁸⁾ ROY CAMPBELL, *Collected Poems I*, London 1949, S. 105.

³⁹⁾ JENNINGS, *Poems* (zit. Anm. 10), S. 48.

⁴⁰⁾ Zit. *Poems on Poetry. The Mirror's Garland*, hrsg. von ROBERT WALLACE und JAMES G. TAAFFE, New York 1965, S. 238.

⁴¹⁾ FULLER, *Poems* (zit. Anm. 15), S. 101.

How many times have I heard the locks close
 And the lark take the keys
 And hang them in heaven.⁴²⁾

Nach Carl Rakosis Interpretation dringt ein Text mit der Wucht eines Tsunami in den Kopf des Dichters ein und verlässt ihn dann als kleines, aber schönes Modell der Realität, das, wie es in ›The Metaphor‹, einem anderen Gedicht, heißt, auf der ‚großen Seite‘ der menschlichen Welt kurz aufleuchtet. Diese positive Deutung stellt freilich der Schluss des Gedichts in Frage:

THE POEM

comes in
 like an ocean
 blow
 into my head

 and goes out
 as a small model
 into the world,
 smelling
 like a rose,
 hmm?⁴³⁾

Als Argument gegen die Inspiration von außen und z. T. auch von innen führen manche Schriftsteller auch den Einfluss des Unbewussten ins Feld.⁴⁴⁾ David Gascoyne spielt in ›The Writer's Hand‹ auf Freuds These an, dass das Ich nicht mehr Herr im eigenen Hause sei. Er fühlt sich vom „dictator of my house“ verfolgt, belagert und getrieben von den nicht zu befriedigenden Wünschen des Es.⁴⁵⁾ Zwar füllt er die Seite mit den Fingern seiner Schreibhand, doch mildert das fertige Gedicht nur kurzfristig die Zwänge, denen er unterworfen ist. In Roy Fullers ›Poets‹ meldet sich anstelle eines Dämons das Freudsche Es, dessen Einfluss auf den Schreibenden von dessen Erfahrungen, „the poet's public life and private mess“, abhängt. John Heath-Stubbs schließlich meint in ›Ars Poetica‹, der Dichter müsse die Emotionen des Lesers ansprechen, beschreibt dann aber dessen Herz als „corrupt, depraved, and despairingly evil“ und dürfte deshalb ebenfalls der Diskussion über das Unbewusste verpflichtet sein.⁴⁶⁾

⁴²⁾ Zit. Poems, hrsg. von WALLACE/TAAFFE (zit. Anm. 40), S. 254.

⁴³⁾ RAKOSI, Poems (zit. Anm. 25), S. 185. – Vgl. auch ›Inspiration‹ von LOUIS SIMPSON, The Owner of the House. New Collected Poems 1940–2002, Rochester 2003, S. 37f.

⁴⁴⁾ Siehe auch CHRISTOPH EYKMAN, Schreiben als Erfahrung. Poetologische und kunsttheoretische Positionen von Schriftstellern und Künstlern im Zeitraum von 1945 bis 1983, Bonn 1985.

⁴⁵⁾ Zit. An Anthology of Modern Verse 1940–1960, hrsg. von ELIZABETH JENNINGS, London 1961, S. 104.

⁴⁶⁾ FULLER, Poems (zit. Anm. 15), S. 104; – HEATH-STUBBS, Poems (zit. Anm. 16), S. 377–380, hier: S. 377.

Weitere Argumente gegen tradierte Vorstellungen der Inspiration liefert seit etwa 1960 die Gender-Diskussion. So wenden sich verschiedene Feministinnen gegen die Rolle der Frau als Muse des Mannes und sinnen über männerfeindliche Anti-Musen wie Medusa nach. Gegen die Gleichsetzung von ‚pen‘ und ‚penis‘ schreibt Erica Jong in mehreren Gedichten an. In ›Arse [sic] Poetica‹ macht sie sich über den Musenanruf lustig. Sie schildert einen Geschlechtsakt, bei dem die Frau die Initiative übernimmt und den Penis des Partners zur Muse ernennt, die sie sexuell befriedigt und zum Schreiben antreibt.⁴⁷⁾ In Gedichten wie ›To My Husband‹ und ›Letter to My Lover After Seven Years‹ bedankt sie sich dafür, dass sie, wenn die Männer schliefen, viele Seiten Text produzieren konnte.⁴⁸⁾ In ›Playing with the Boys‹ setzt sie sich wie andere Feministinnen gegen nach wie vor häufige Versuche von Männern zur Wehr, Schwangerschafts- und Geburtsmetaphorik zur Nobilitierung ihrer Kreativität zu reklamieren.⁴⁹⁾ Jong definiert ihre Kunst, indem sie Stift, Menstruation und Gebärfähigkeit aufeinander bezieht und die Geburt von Kindern mit der Fertigstellung von Gedichten vergleicht. Von dieser positiv verstandenen Metaphorik rückt sie bei anderen Gelegenheiten ab und betont stattdessen die kreatürliche Abhängigkeit der Frau. Diese Entwicklung ist nicht untypisch. Selbst Sylvia Plath hat das Verhältnis von Mutterschaft und literarischer Kreativität zunächst positiv beurteilt, dann aber dazu benutzt, um ihre Ängste darzustellen: Der leere Mutterschoß ersetzt gleichsam die in anderen Texten negativ bewertete leere Seite.

[...] Plath's childbirth metaphors for creativity are ridden with self-loathing and fear of motherhood as biological entrapment. The "childless woman" in "Childless Woman" is a poet whose "womb / Rattles its pod [...] / Uttering nothing but blood." After the birth of her second child she wrote a terrifying poem called "Barren Woman," in which her womb's emptiness is a metaphor for the emptiness of her creative mind.⁵⁰⁾

Vergleichsweise unproblematisch gestaltet sich das Ringen mit der leeren Seite in einer Reihe von Werken, die davon ausgehen, dass der Dichter von außen wie innen Anregungen empfängt, diese aber mit Hilfe seiner Vorstellungskraft verarbeiten muss. John Heath-Stubbs schreibt:

But poetry is not "emotional truth".
The emotions have much less to do with the business
Than is commonly supposed. No more than the intellect.
The intellect shapes, the emotions feed the poem
Whose roots are in the senses, whose flower is imagination.⁵¹⁾

Als Beispiel mag ein Gedichttyp dienen, der von einer Begegnung von Mensch und Tier handelt. Fungieren Tiere in Inspirationsgedichten als Boten einer ande-

⁴⁷⁾ Vgl. ERICA JONG, *Fruits & Vegetables. Poems*, New York 1971, S. 27.

⁴⁸⁾ Vgl. JONG, *Light* (zit. Anm. 13), S. 188, 362f.

⁴⁹⁾ Zit. FRIEDMAN, *Creativity* (zit. Anm. 28), S. 89.

⁵⁰⁾ Ebenda, S. 88.

⁵¹⁾ HEATH-STUBBS, *Poems* (zit. Anm. 16), S. 377.

ren Wirklichkeit oder als Repräsentanten der Kunst und des Dichters, so steht bei den hier gemeinten Werken die Schreibszene im Mittelpunkt. Das lyrische Ich sitzt zu nächstlicher Stunde vor einem leeren oder teilweise beschriebenen Blatt, nimmt auf einmal ein oder mehrere Tiere wahr, beobachtet sie, denkt nach und erfasst mit Hilfe der Vorstellungskraft, was sie und er gemeinsam haben. Der Erkenntnisprozess verläuft parallel zum Schreibprozess oder bereitet diesen vor. Wenigstens zwei Beispiele des Gedichttyps seien kurz charakterisiert.⁵²⁾

In ›An August Midnight‹ (1899) von Thomas Hardy sitzt das lyrische Ich am Schreibtisch und schreibt. Um Mitternacht dringen vier Insekten ins Arbeitszimmer ein, lassen sich auf der Manuskriptseite nieder und behandeln sie als Bühne, die vorübergehend mit ihrer Welt identisch ist. Die Fliege putzt sich die Vorderbeine, einige, wenn nicht alle Insekten, beschmutzen die Seite, ein Tier fällt und stirbt anscheinend. Obwohl die Insekten den Sprecher stören, betrachtet er sie als seine Gäste und gelangt zu der Überzeugung, dass die Begegnung mit den Tieren es verdient, festgehalten zu werden. Die Insekten lenken also seine Kreativität in eine andere Richtung und regen ein neues Gedicht an, für das sie so unentbehrlich sind wie der Dichter selbst. Der Sprecher fragt sich, ob die Insekten wirklich „God’s humblest“ sind, und kommt zu dem Schluss, dass sie möglicherweise über ein eigenes, spezielles Wissen verfügen.⁵³⁾ Ob dies zutrifft oder nicht, er sieht sie wegen ihrer Kreatürlichkeit sowie Abhängigkeit von Zufall und Tod als Verwandte des Menschen in einer Welt nach Darwin an.

In ›A Considerable Speck‹ von Robert Frost kriecht ein winziger Wurm über die Manuskriptseite und sucht nach noch nicht getrockneter Tinte, um seinen Durst zu stillen. Der Dichter möchte das Tier mit dem Federhalter töten, hält dann aber inne und beobachtet mit wachsender Sympathie, wie das Tier der drohenden Gefahr zu entrinnen sucht. Er schreibt dem Wurm Intelligenz zu und wird sich bewusst, dass Mensch und Tier einander gleichen:

I have none of the tenderer-than-thou
 Collectivist regimenting love
 With which the modern world is being swept.
 But this poor microscopic item now!
 Since it was nothing I knew evil of
 I let it lie there till I hoped it slept.

Die Schlusspointe nutzt Frosts Sprecher zu einem Seitenhieb auf andere Schriftsteller:

⁵²⁾ Weitere Beispiele: JAMES DICKEY, ›A Dog Sleeping on My Feet‹; TED HUGHES, ›The Thought-Fox‹; PHILIP LEVINE, ›The Theory of Prosody‹; ANNA STEVENSON, ›Late‹; CHARLES TOMLINSON, ›The Fox‹. – Zu einigen Tiergedichten vgl. INGMARIE WARNKE, „It enters the dark hole of the head“. Poetologische Lyrik als Wegweiser aus der Gattungskrise, Trier 2003, S. 132–174. – Siehe auch GERHARD STILZ, Die Darstellung und Funktion des Tieres in der englischen Lyrik des 20. Jahrhunderts, phil. Diss., Tübingen 1968.

⁵³⁾ THOMAS HARDY, The Collected Poems, hrsg. von MICHAEL IRWIN, London 2006, S. 131. Zu weiteren Beispielen bei Hardy vgl. GOETSCH, Poems (zit. Anm. 24).

I have a mind myself and recognize
 Mind when I meet with it in any guise.
 No one can know how glad I am to find
 On any sheet the least display of mind.⁵⁴⁾

Funktionen des Motivs der leeren Seite

Das Motiv der leeren Seite verweist auf die Mühen des dichterischen Schaffensprozesses – auf die Arbeit, die er mit sich bringt, die Schwierigkeiten der Formulierung und Gestaltung des Textes, die Abhängigkeit des Schreibenden von Stimmungen, Eingebungen und der Inspiration, ferner die bewussten und unbewussten Anteile bei der Entstehung eines Gedichts. Das Motiv betont, ja dramatisiert mitunter die Mühen der dichterischen Tätigkeit und erinnert so an den kulturell herausgehobenen Status der Sprachkunst und des Dichters.

Andererseits gehören manche der Werke, die das Motiv der leeren Seite abwandeln, dem Genre des ‚light verse‘ an und stellen die Mühen des Künstlers, selbst sein Scheitern, unter komischen Vorzeichen dar. Mit der Distanzierung von der Künstlerfigur gibt der Autor des Werkes in vielen Fällen zu verstehen, dass er sein Metier beherrscht und weiß, was er mit dem Gedicht bezweckt. Ein zweiter Grund für die bisweilen intendierte komische Wirkung des Motivs der leeren Seite ist die Kritik an überholten oder umstrittenen künstlerischen Positionen. Selbstreflexive Lyrik hat es immer schon gegeben. Die häufige Beschäftigung mit poetologischen Konzeptionen und auch dem Motiv der leeren Seite ist ein Phänomen der Dichtung des 20. Jahrhunderts. Sie dient der Klärung und Bewertung unterschiedlicher Dichtungskonzeptionen und damit der Orientierung.

Die genannten Funktionen dürften auch auf die moderne Lyrik anderer Literaturen zutreffen. So hat das Motiv der leeren Seite in der frühen französischen Moderne eine Rolle gespielt.⁵⁵⁾ Im deutschen Sprachraum taucht es bei Ernst Jandl und Robert Gernhardt, den beiden Meistern des ‚light verse‘, auf, aber auch bei Rose Ausländer, Günter Eich, Karl Krolow, Günter Kunert und anderen. Deshalb ist es vielleicht gestattet, mit Versen von Hans Magnus Enzensberger zu schließen, die mehrere der hier behandelten Aspekte des Motivs zusammenfassen:

Das leere Blatt

Das, was du jetzt in der Hand hältst, ist beinah weiß,
 aber nicht ganz: etwas ganz Weißes gibt es nicht;
 es ist glatt, hart, zäh, dünn, und für gewöhnlich
 knistert es, fließt, knirscht, reißt, beinah geruchlos;
 und so wie es ist, bleibt es nicht; es bedeckt sich
 mit Lügen, saugt alle Schrecken auf, alle Widersprüche,

⁵⁴⁾ ROBERT FROST, *The Poetry*, hrsg. von EDWARD C. LATHEN, New York 1969, S. 357f.

⁵⁵⁾ Vgl. ROBERT PICKERING, *Writing and the Page*. Rimbaud, Mallarmé, Valéry, in: *Modern Language Review* 87 (1992), S. 56–71.

Träume, Ängste, Künste, Tränen, Begierden;
bis sie getrocknet sind, vergilbt, stockig, grau;
bis es aufweicht, im Regen, zerfällt, im Müll
immer weniger wird, nur das beste vielleicht
– an dem vielleicht das, was keiner geschrieben hat,
das Beste ist: ein Fisch, ein Salzfaß, ein Stern,
ein Einhorn, ein Elefant oder ein Ochsenkopf,
Zeichen des Heiligen Lukas; das, was erscheint,
wenn du es gegen das Licht hältst – hält,
vielleicht, tausend Jahre, oder noch eine Minute.⁵⁶⁾

⁵⁶⁾ HANS MAGNUS ENZENSBERGER, *Zukunftsmusik*, Frankfurt/M. 1991, S. 13.