

Douglas Dunn »New Light on Terry Street« (1969)

Von Gisela Ecker

1. Informationen zu Biographie und Werk

Über Douglas Dunn sind nur wenige biographische Daten bekannt. Er ist Schotte, wurde 1942 geboren, lebte bis 1964 in Inchinnan, Renfrewshire und wohnt seither in Hull. Diese beiden Orte bilden den Bezugspunkt für seine bisherige poetische Produktion. Dunn ist Philologe und freier Schriftsteller, war 1974 und 1975 Fellow in Creative Writing an der Universität von Hull. Seine philologische Tätigkeit umfaßt die regelmäßige Besprechung zeitgenössischer Lyrik in *Encounter* seit 1972 und die Herausgabe der P.E.N.-Anthologie 1973, einer Auswahl der Lyrik Byrons, einer Anthologie irischer Literatur und der Lyrik von Delmore Schwartz (vgl. die Bibliographie im Anhang). Gleich mit seiner ersten eigenen Anthologie, *Terry Street* (1969), einer Poetry Book Society Choice, hatte Douglas Dunn Erfolg und wurde zu einem vielversprechenden Talent erklärt. Dieser Erfolg hält bis heute an; er läßt sich weniger an den – nicht immer zustimmenden – Rezensionen als an der sehr häufigen Veröffentlichung seiner Gedichte in allen wichtigen Zeitschriften ablesen.

Was die Kritik an ihm besonders positiv aufnahm, war sein konsequent durchgehaltener einfacher Stil, der zunächst in Negationen, als »no-poses poetry«, bezeichnet wurde, und die Beschränkung auf eine penibel genau beschriebene, geographisch und soziologisch exakt fixierbare Umwelt. Seine beiden folgenden Anthologien, *The Happier Life* (1972) und *Love or Nothing* (1974), ebenfalls eine Poetry Book Society Choice, wurden durchgehend an dem durch *Terry Street* aufgestellten Maßstab gemessen. Sie enthalten zwar weiterhin Gedichte nach Art seiner ersten Anthologie, daneben aber auch solche, die zeigen, daß er sprachlich experimentierfreudiger geworden ist und mehr mit übertragenen Bedeutungen arbeitet. Gleichzeitig lassen sie jedoch seine Neigung zum wortreichen, recht wenig ökonomisch aufgebauten und wenig polyfunktional beziehungsvollen Gedicht erkennen, ohne daß dies noch wie im Fall von *Terry Street* durch die Haltung des Beobachtenden, Beschreibenden und durch die Thematik begründbar wäre. Die Neuansätze sind, soweit sie gegenwärtig abzusehen sind, sehr heterogen, so daß man die Tendenz der Weiterentwicklung nicht erkennen kann.

In seinen programmatischen Äußerungen, die sich explizit und implizit aus den Rezensionen der Lyrik seiner Dichterkollegen ergeben, erhebt er die Forderung nach Detailtreue und Schärfe der Beobachtung und stellt daneben als letzte verbindliche Qualitätskriterien »honesty«, »humanity« und »social insight«. Auf diesen Charakteristika, die in seinem lyrischen

Werk vor allem die Gedichte der »Terry Street vein« kennzeichnen, beruht auch sein Erfolg. Er trifft damit sehr genau eine aus der zeitgenössischen Lyrik-Diskussion in England erkennbare Erwartungsdisposition, die, in Abgrenzung gegen die amerikanische Lyrik, ein Festhalten an der heimischen Tradition, eine kritische Einstellung gegenüber sprachlichen Experimenten sowie die poetische Gestaltung von konkreter, nachvollziehbarer Erfahrung fordert. Da die Gedichte Douglas Dunns eine besonders reine Ausprägung dieser Tendenz innerhalb des gegenwärtigen Stands der englischen Lyrik darstellen, hat ihre Besprechung darüber hinaus exemplarischen Charakter.

2. Interpretation

»New Light on Terry Street«

First sunshine for three weeks, and the children come out
From their tents of chairs and old sheets,

Living room traffic jams, and battlefields of redcoat soldiers,
To expand, run with unsteady legs in and out of shades.

Up terraces of slums, young gum-chewing mothers sit 5
Outside on their thrones of light. Their radios,

Inside or placed on window ledges, grow hot
With sun and electricity. Shielding their eyes from sun

They talk above music, knitting or pushing prams 10
Over gentle, stone inches. Under the clawed chairs

Cats sleep in the furry shade. The children bounce balls
Up into their dreams of sand, and the sea they have not seen.

Becoming tired, the fascination of wheels takes them.
They pedal their trikes slowly through dust in hollows,

Quietly give up cheek to old men, sing with sly voices. 15
Their mothers go inside to cook. Their fathers come home.

Suddenly it is empty as life without the great ambitions.
Like living in a deep, dried-up riverbed, a throat that thirsts.

Yet there is no unrest. The dust is so fine.
You hardly notice you have grown too old to cry out for change. 20

aus: *Terry Street*, © Faber & Faber Ltd., London 1969

»Neues Licht auf Terry Street«. Erster Sonnenstrahl seit drei Wochen, und die Kinder kommen hervor / aus ihren Zelten aus Stühlen und alten Laken, // aus Verkehrsstaus im Wohnzimmer und Schlachtfeldern rotrockiger (a) Soldaten, / um sich zu entfalten, laufen mit wackligen Beinen durch Licht und Schatten. // Die Häuserreihen der Slums hinauf sitzen kaugummikauend junge Mütter / (5) draußen auf ihren Thronen aus Licht. Ihre Radios // drinnen oder auf Fensterbänken laufen heiß / vor Sonne und Elektrizität. Die Augen vor der Sonne abschirmend // schwatzen sie lauter als die Musik, stricken oder schieben Kinderwagen / vorsichtig auf dem holprigen Pflaster hin und her (b). Unter zerkratzten (c) Stühlen // (10) schlafen Katzen im pelzigen Schatten. Die Kinder lassen Bälle aufspringen / in ihre Träume von Sand und der nie erblickten See (d). // Müde werdend packt sie die Faszination der Räder. / Langsam treten sie ihre Dreiräder durch staubige Mulden, // Sind heimlich frech zu alten Männern (e), singen mit verschmitzten Stimmen. / (15) Ihre Mütter gehen zum Kochen hinein. Die Väter kommen heim. // Auf einmal ist's leer, wie das Leben ohne die großen Ziele. / Wie das Leben in einem tiefen, ausgetrockneten Flußbett, eine dürstende Kehle. // Doch keine Unruhe herrscht. Der Staub ist so fein. / Kaum bemerkt man, daß man zu alt geworden ist, um nach Veränderung zu schreien. // (20)

(a) »redcoat«: »A Soldier in the British Army in the Civil War, commonly applied to the Parliamentary troops« (*OED*); die Verbindung mit »soldiers« ist unüblich.

(b) »stone inches«: Die Bedeutung ist nicht genau zu ermitteln; paraphrasiert könnte es heißen: »pushing prams inch by inch«, was zusammen mit der Tatsache, daß die Mütter sitzen, die Bedeutung »hin und her« ergeben könnte; vgl. die folgende semantische Analyse.

(c) »clawed« kann nicht adäquat übersetzt werden; »krallenbeinig« wäre eine mögliche Alternative.

(d) Die syntaktische Zuordnung von »sea« ist ambig; Alternativen sind laut Auskunft von *native speakers*: »into the sea« oder »and they have not seen the sea«.

(e) »give up cheek« ist ungebräuchlich. Durch den Kontext sind zwei Möglichkeiten von »give up«, und zwar »to abandon« oder »obs.: to deliver verbally« (*Webster's*), zu rechtfertigen.

Methodische Vorbemerkung

*Der vorliegenden Interpretation liegt ein semiotischer Ansatz zugrunde:*¹ Der Text wird als eine systemhaft geordnete Menge von sprachlichen Zeichen begriffen, die

¹ Auf die unterschiedlichen Auffassungen von Semiotik kann hier nicht eingegangen werden. Zur Einführung eignen sich folgende Abschnitte: Heinrich F.

durch Kommunikationshandlungen² vermittelt werden und in übergreifende Systeme (Sprache, Literatur, Kultur, Gesellschaft) eingebettet sind. Die Relationen, in denen diese Zeichen stehen, können sinnvoll unterschieden werden in syntaktische (Beziehung zwischen den Zeichen untereinander), semantische (Beziehung zwischen Zeichen und Bedeutung) und pragmatische (Beziehung zwischen Zeichen und Zeichenbenutzer). Ein literarischer Text stellt dabei bereits ein mehrfach strukturiertes Gebilde dar, da in ihm das System Sprache nach zusätzlichen, spezifisch literarischen Kriterien organisiert wird.³ Eine Analyse folgt daher am besten zunächst den Ebenen des Materials Sprache, also den phonologischen, morphologischen, lexikalischen und grammatischen Erscheinungsformen, um die sprachliche Mikrostruktur zu erfassen.⁴ Durch eine Untersuchung ihrer semantischen und kommunikativen Funktionen kann dann erst die eigentliche Interpretation geleitet werden. Neben der Fundierung der Textanalyse in einer übergreifenden Theorie kommt der semiotische Ansatz auch Forderungen entgegen, die an eine Interpretation grundsätzlich zu stellen sind, denn er

- stellt eine literaturwissenschaftliche Metasprache bereit, die sich vom beschriebenen Gegenstand, dem poetischen Text, durch eindeutige definitonische Festlegung unterscheidet,
- liefert ein transparentes Muster, nach dem weitere Texte interpretiert werden können und genügt damit didaktischen Ansprüchen.

Da die verwendeten Begriffe im einzelnen nicht ausführlich genug und vor allem nicht in ihrem systematischen Zusammenhang erklärt werden können, werde ich fortlaufend auf eine begrenzte Zahl von einführenden Büchern, die auch für Schüler leicht zugänglich sind, verweisen⁵, mich aus Gründen der Übersichtlichkeit und Verbindlichkeit ausschließlich auf diese beschränken und keine weiterführenden Literaturverweise anbringen. Eine selbständige Vertiefung in die theoretischen Hintergründe dürfte damit ermöglicht sein.

Plett. *Textwissenschaft und Textanalyse*. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1975, 40–51; Jochen Schulte-Sasse, Renate Werner. *Einführung in die Literaturwissenschaft*. München: Fink, 1977, 48–62; Michael Titzmann. *Strukturelle Textanalyse*. München: Fink, 1977, 52–60.

² Eine sehr ausführliche Einführung zur sprachlichen Kommunikation findet sich in: Klaus Baumgärtner et. al. *Funk-Kolleg Sprache*. Frankfurt: Fischer, 1973, I, 27–83.

³ Zum Begriff des sekundären semiotischen Systems vgl.: Titzmann. *Strukturelle Textanalyse*, 65–85; dort auch die Literaturhinweise auf die Entstehung dieses Begriffs.

⁴ Zu den einzelnen Ebenen der sprachlichen Mikrostruktur vgl. am ausführlichsten: Plett. *Textwissenschaft*.

⁵ Die zugrundegelegten Handbücher sind: Geoffrey N. Leech. *A Linguistic Guide to English Poetry*. London: Longman, 1969; Plett. *Textwissenschaft*; Schulte-Sasse, Werner. *Einführung in die Literaturwissenschaft*; Titzmann. *Strukturelle Textwissenschaft*; Werner Welte. *Moderne Linguistik: Terminologie/Bibliographie*. München: Fink, 1974.

Eine erste Lektüre ergibt bereits, daß es sich nicht um ein kompliziert verschlüsseltes Gedicht handelt, dessen Aussage erst nach längerer Untersuchung erkannt werden könnte. Es werden Vorgänge beschrieben, die sich in der Straße einer Slumgegend am ersten Sonnentag nach einer längeren Regenperiode abspielen, und daran knüpft sich eine kurze Passage der Reflexion. Welche sprachlichen Mittel eingesetzt werden, um diese Beschreibung zu leisten, welche zusätzlichen Aussagen sich damit verbinden und wie sie kommunikativ vermittelt werden, kann erst durch eine genauere Textanalyse herausgefunden werden.

1. Die phonologische Ebene des Texts: Lautstruktur und Rhythmus

Bereits an der Lautstruktur des Gedichts fallen eine Reihe von Regelmäßigkeiten auf, die von der Allgemeinsprache, in der phonologische Erscheinungen ein mehr zufälliges als bewußtes Gestaltungsprinzip darstellen, abweichen. Es handelt sich hier ausschließlich um die Wiederholung von Konsonanten und Vokalen, also um phonologische Äquivalenzen⁶, die mit Ausnahme einiger Alliterationen auch beim lauten Vorlesen nicht unmittelbar hervortreten, zumal auffällige Lautrepetitionen fehlen, wie zum Beispiel Reime als Wiederholung einer Kombination von Lauten an der besonderen Position des Zeilenendes. Die wichtigsten⁷ vokalischen Äquivalenzen sind: /i:/ und /ʌ/ in Z. 1 u. 2, /æ/ in Z. 3 u. 4, /ʌ/ in Z. 4 u. 5, /i:/ in Z. 12 u. 13, /ʌ/ und /ou/ in Z. 16, /ʌ/ in Z. 19, /ou/ in Z. 20; die wichtigsten konsonantischen Äquivalenzen befinden sich alle im Anlaut von Wörtern, stellen also Alliterationen dar: /s/ in Z. 5, /p/ in Z. 9, /k/ in Z. 10 u. 11, /b/ in Z. 11, /s/ in Z. 12, /t/ in Z. 13 u. 14, /s/ in Z. 15, /k/ in Z. 16, /l/ in Z. 17 u. 18, /d/ in Z. 18 u. 19, /θ/ in Z. 18, /j/ in Z. 19 u. 20. Mit Ausnahme des häufiger auftretenden /ʌ/ handelt es sich um jeweils zwei- bis viermalig wiederholte Phoneme, die meist nicht mit anderen wiederholten kombiniert auftreten. Die Wiederholungsmuster sind insgesamt betont gleichmäßig über den Text verteilt, wobei die Assonanzen im ersten und letzten Drittel des Gedichts und die Alliterationen in der zweiten Hälfte mit größerer Konzentration vorkommen. Ihre Leistung könnte

⁶ Zu den Prinzipien der Äquivalenz und Deviation vgl.: Plett. *Textwissenschaft*, 127–133.

⁷ Nicht alle Phoneme sind von gleicher Relevanz für die Lautstruktur eines Gedichts. Kriterien für die Bestimmung ihrer Wichtigkeit sind: die Position in einer betonten Silbe, in einem selbständigen Lexem, der geringe Abstand zwischen ihrem Auftreten, ihre Häufigkeit, die Position am Zeilenanfang und -ende. Zu den Begriffen Position, Umfang, Ähnlichkeit, Frequenz, Distribution vgl.: Plett. *Textwissenschaft*, 159–165.

im einzelnen als semantisch unterstützend beschrieben werden, wie zum Beispiel in Z. 5: »Up . . . young . . . gum . . . mothers«, oder als Verknüpfung von semantisch Zusammengehörigem, wie in Z. 12, wo »sand« und »sea« durch den Anlaut und mit »seen« zusätzlich durch den Vokal verbunden werden. Allerdings zeigt ihre regelmäßige und dichte Distribution, daß sich alle Aussagen in ihrer phonologischen Realisierung durch Äquivalenzen auszeichnen, daß also eine dem speziellen Text eigene Regelmäßigkeit erstellt wird, die keine Durchbrechungen aufweist. Einzelnen Erscheinungen eine besondere semantische Funktion zuzuweisen, würde daher eine Überinterpretation bedeuten. Was durch die hier erkennbare Lautstruktur erreicht wird, ist die Erstellung eines klanglichen Musters, das nicht besonders aufdringlich ist und durch den musikalischen Wohlklang zu einer verhaltenen Ästhetisierung der Aussage beiträgt.

Das Gedicht weist kein metrisches Schema auf als Grundlage für die Aktualisierung in einer bestimmten rhythmischen Struktur⁸; auch sind weder die Silbenzahl noch die Zahl der Akzente pro Zeile annähernd konstant. Für die den Rhythmus eines Gedichts bestimmende Verteilung von betonten und unbetonten Silben⁹ lassen sich auch keine – in freien Rhythmen je nach Aussage, Stimmung, Expressivität, etc. variierenden – Strukturen erkennen, mit Ausnahme etwa von Z. 3: »Living room traffic jams/and battlefields of redcoat soldiers«. An einer Reihe von Stellen kann gezeigt werden, daß zwar etwa eine halbe Zeile lang ein bestimmtes rhythmisches Muster, ein sogenannter »variable foot«, erkennbar ist, daß dieses jedoch nicht lange genug durchgehalten wird, um eine ausgeprägte Wirkung zu haben. Im relativ häufigen Zusammentreffen von zwei stark betonten Silben, z. B. »three weeks« in Z. 1, »young gum-chewing« in Z. 5, »cats sleep« und »bounce balls« in Z. 11, »stone inches« und »clawed chairs« in Z. 10 u.a.m., deren Häufigkeit in der zweiten Hälfte abnimmt, läßt sich allerdings ein Prinzip erkennen, das einem dem Prosarhythmus angenäherten Stil entgegenwirkt. Die geringe rhythmische Strukturiertheit der Gedichte Douglas Dunns wurde mehrfach moniert. Er selbst hingegen äußert sich in den Besprechungen der Lyrik seiner Zeitgenossen dezidiert und präskriptiv zu Fragen des Rhythmus (vgl. Dokumentation Nr. 2, 3, 9).

⁸ Die rhythmische Organisation eines lyrischen Textes erfolgt nach den Gegebenheiten des jeweiligen Sprachsystems, im Englischen nach der Verteilung des Akzents. Spezifisch englische Rhythmusprobleme werden einführend dargestellt in: Leech. *A Linguistic Guide*, 111–130.

⁹ Während der Lautstruktur als Einheit das Phonem zugrundeliegt, basiert die prosodische auf der Silbe als einer phonologischen Superstruktur, einer Schalleinheit auf der Ebene der gesprochenen Sprache; vgl.: Welte. *Moderne Linguistik*, Stichworte »Phonem« und »prosodisches Merkmal«.

In der Verteilung der Zäsuren, die für den rhythmischen Gesamteindruck mit maßgebend sind, geht Dunn überlegter vor. Die in einem Gedicht konkurrierenden Prinzipien, einerseits die Verteilung von Zäsuren nach den Regeln der Grammatik, andererseits das poetische Prinzip der aus graphischen und rhythmischen Gründen abgesetzten Zeile, werden hier nicht zur Deckung gebracht, sondern sind insofern sogar gegenläufig, als die wichtigsten durch die Grammatik indizierten Zäsuren sich in der Zeilenmitte befinden und das Zeilenende häufig gerade an einer Stelle angesetzt ist, an der die Syntax einen relativ engen Zusammenhang fordert (vgl. »come out/From« in Z. 1/2, »sit/Outside« in Z. 5/6, »grow hot/With« in Z. 7/8, »pushing prams/Over« in Z. 9/10). Die zwischen den Strophen bestehenden Enjambements sind schwächer, da die durch das Strophenende markierten Zäsuren an syntaktisch günstigeren Stellen trennen. Die Verteilung der Zäsuren erscheint in doppelter Hinsicht funktional: Einmal wird die Normalsprachlichkeit der Syntax dadurch betont, daß sie sich nicht den Gegebenheiten der poetischen Einteilung anpaßt, worin eine Angleichung an das in diesem Gedicht behandelte alltägliche Thema gesehen werden kann; zum anderen fällt auf, daß die Enjambements mit Zeile 12 aufhören, also genau an der Stelle, wo sich semantisch ein Einschnitt befindet und die Kinder ihre Aktivitäten beenden. Die Spannung zwischen Satz und Zeile wird also dort aufgegeben, wo auch spannungs- und energiegeladene Vorgänge in der beschriebenen Situation zum Schluß kommen.

2. Die morphologisch-lexikalische Ebene¹⁰

Die bereits festgestellte geringe Komplexität bestätigt sich vor allem im lexikalischen Bereich: Mit Ausnahme einiger Komposita ist die Sprache des Gedichts sehr einfach, bevorzugt einsilbige Wörter und entspricht betont mehr der alltäglichen als der häufig in Gedichten bevorzugten poetisch durch Gewähltheit des Ausdrucks, Archaismen, Wortfiguren oder experimentellen Umgang mit dem lexikalischen Material abgehobenen Sprache. Die relativ häufig auftretenden Wiederholungen von Lexemen sind ganz in diesem Sinn zu sehen, denn sie stellen aufgrund des großen Abstands zwischen ihnen keine rhetorischen Wiederholungsfiguren dar, sondern lassen eine bewußte Beschränkung des Wortschatzes angesichts

¹⁰ Einen Überblick über die morphologisch und lexikalisch möglichen Abweichungen und Äquivalenzen, die durch Experimentieren mit Sprache erweitert werden können, gibt Plett. *Textwissenschaft*, 193–224.

der Fülle von alternativen Möglichkeiten des Lexikons erkennen¹¹ (»mother« in Z. 5 u. 16, »sun« in Z. 8, »dust« in Z. 14 u. 19, »shade« in Z. 4 u. 11, »chair« in Z. 2 u. 10, »children« in Z. 1 u. 11 und »life . . . living« als *figura etymologica* in Z. 17 u. 18). Dies entspricht in semantischer Hinsicht der Tatsache, daß hier ein ganz alltäglicher Bereich des Lebens aus der Sicht eines Beobachters beschrieben wird, wobei diese Entsprechung allerdings nicht so weit geht, daß regionale, schichtenspezifische oder umgangssprachliche (mit Ausnahme der Abkürzung »trike« in Z. 14) Wendungen eingesetzt werden. »shades« als besonders im Plural poetisierendes Wort, das vom übrigen Kontext abweichende »thrones« und der archaisierende Begriff »redcoats« fallen aus dieser Sprachebene heraus und müssen bei der semantischen Analyse gesondert berücksichtigt werden.

3. Die grammatisch-syntaktische Ebene

Eine unmittelbar auffallende syntaktische Erscheinung des Gedichts ist die allmählich abnehmende Länge und Komplexität der Sätze. Der Anfangssatz ist am differenziertesten gebaut, beginnt mit einem elliptischen Satzteil, verknüpft den zweiten Hauptsatz durch einen Verstoß gegen die Regeln der Koordination¹², reiht drei von »come out« abhängige Konjunkte, die selbst wieder eine komplexe syntaktische Feinstruktur besitzen, und der gesamte Satz besteht zudem aus einer Koordination von zwei Verbalphrasen (»come . . . run . . .«), wobei auch in der zweiten eine Koordination, und zwar von Präpositionalphrasen, besteht.¹³ Dieses Prinzip der Koordination läßt sich bis Zeile 15 verfolgen, wenn auch die Typen der koordinierten Wörter bzw. Wortgruppen (= Konstituenten) verschieden sind (vgl. die Koordination von drei Verbalphrasen in Z. 14–»pedal . . . give up . . . sing« –, von adverbialen Bestimmungen in Z. 12,

¹¹ Auf die Existenz alternativer Wahlmöglichkeiten als einer für die Lyrikinterpretation grundsätzlich relevanten Größe weist Titzmann, *Strukturelle Textanalyse*, 86–88, hin.

¹² Zu allen in diesem Punkt auftretenden linguistischen Termini vgl. die entsprechenden Stichwörter in: Welte, *Moderne Linguistik*; vor allem das Stichwort »Konjunktion«, 282–285.

¹³ Durch die Unterscheidung zwischen Koordination und Subordination wird ein umfassendes Kriterium eingeführt, das über die übliche Frage, ob eine parataktische oder hypotaktische Verknüpfung in einem Satz vorliegt, hinausgeht. Denn damit kann nicht nur die Verbindung von Hauptsätzen oder Haupt- und Nebensätzen charakterisiert werden, sondern zum Beispiel das Prinzip der Äquivalenz innerhalb von Sätzen überhaupt.

von Nominalphrasen innerhalb einer Präpositionalphrase in Z. 8). Da es sich dabei insgesamt um ein additives Vorgehen handelt, wird kein durchgehender Eindruck von Komplexität, wie es zum Beispiel in hypotaktischen Sätzen der Fall ist, erzielt. Dieser additive syntaktische Aufbau erscheint zudem der dominant darstellungsorientierten Deskription besonders angemessen, da auf diese Weise Beobachtungen aneinandergereiht und gleichzeitig durch umfassendere syntaktische Strukturen in Relation zueinander gebracht werden können. Mit den auffallend kurzen Sätzen in Z. 16 endet der deskriptive Teil, wodurch der Eindruck der funktionalen Zuordnung von additiv strukturierter Syntax und Beschreibung verstärkt wird. Der letzte Teil zeichnet sich durch eine größere Variation in der Syntax, zum Beispiel durch Ellipse (Z. 18) und Hypotaxe (Z. 20) aus. Gleichlaufend mit der noch zu besprechenden semantischen Ambiguität fällt die syntaktisch ambige Zuordnung von »the sea« in Z. 12 (entweder zu »dreams«, zu »bounce up into« oder als eigenständiger Satz mit Inversion) auf.

Im Überblick über die Verfahren der sprachlichen Mikrostruktur wird der eingangs festgestellte Eindruck der geringen Komplexität bestätigt. Er läßt sich nun genauer beschreiben als eine wenig signifikante Verteilung der lautlichen Erscheinungen, eine geringe Strukturierung im rhythmischen Bereich, eine einfache, durch Wiederholung gekennzeichnete Wortwahl und eine wenig streng aufgebaute, nach additiven Prinzipien konstruierte Syntax. Dabei besteht eine Übereinstimmung zwischen dieser geringen Komplexität und dem thematischen Bezug dieses Gedichts.

4. Zur Semantik des Gedichts

4.1 Kategorien der Deskription: Zeit – Raum – Person – Gegenstand – Tätigkeit

Die beschriebene Situation wird bestimmt in Relation zu der vorangegangenen Regenperiode, und der zeitliche Rahmen, in dem sich die Vorgänge abspielen, ist begrenzt durch das Herauskommen der Kinder aus den Wohnzimmern und die Heimkunft der Väter. Die dann innerhalb dieser Spanne geschilderten Handlungen stehen in keiner zeitlichen und narrativen Abfolge, sondern in einer Relation von Gleichzeitigkeit bis zu dem Punkt, wo die Müdigkeit der Kinder und damit auch ein Verstreichen von Zeit ausgedrückt wird. Dadurch wird der Eindruck einer geschlossenen

Situation erweckt und die Aufmerksamkeit auf die einzelnen Merkmale dieser Situation gelenkt.

Der am deutlichsten hervortretende Strukturierungsfaktor dieses Gedichts überhaupt ist die Darstellung der räumlichen Relation der beschriebenen Personen und Gegenstände zueinander, was die folgende Zusammenstellung verdeutlichen soll:

<i>children</i>	come	out from (from) (from)	tents living room battlefields
	run pedal trikes bounce balls	in and out of through up into	shades hollows dreams
<i>mothers</i>	sit	up outside on	terraces thrones stone inches
	push prams go sleep	over inside under	chairs
<i>cats</i>		in	shade
<i>radios</i>	placed	inside on	window ledges

In Verbindung mit Verben der Bewegung wird deren Zielrichtung und in den übrigen Fällen die Situierung der Objekte im Raum angegeben. Durch die bereits beschriebene Verteilung der Zäsuren, die Trennung zwischen Verb und Präposition und durch die zum Teil antithetische Gegenüberstellung (»outside« vs. »inside« in Z. 6 u. 7, »over« vs. »under« in Z. 10) wird besondere Aufmerksamkeit auf die räumliche Dimension gelenkt. Indem die Ortsadverbien nicht nur gehäuft auftreten, sondern auch durch sie die beschriebenen Objekte mehrfach lokalisiert werden (dies läßt sich aus der obigen Aufstellung gut ablesen) wird der Eindruck von Genauigkeit und minutiöser Beobachtung erzielt. Die Angabe von Alternativen der lokalen Bestimmung in »radios,/Inside *or* placed on window ledges« steigert die Genauigkeit bis ins Penible. Der Beginn der reflektierenden Passage äußert sich nicht nur in der zeitlichen Dimension (durch den Feierabendbeginn der Väter und »suddenly« in Z. 17), sondern auch durch die Aufhebung der räumlichen Orientierung in »empty«, womit ebenfalls die Geschlossenheit der Situation signalisiert wird.

Die Selektion der beschriebenen Handlungen und Gegenstände verfolgt zunächst den Zweck, das Leben auf der Straße an einem Sonnentag zu beschreiben und greift deshalb typische Merkmale dieser Situation

heraus: spielende Kinder, strickende Mütter, das dauernd präsente Radioprogramm, schlafende Katzen und nicht mehr im Arbeitsprozeß stehende alte Männer. Die auch im Detail noch stimmige Informationsvergabe (vgl. u. a. »shielding their eyes from sun«) und die gewählten Attribute (u. a. »gum-chewing«) erfüllen dieselbe Funktion. Es wird eine unabhängig von der Sprechsituation und ohne weitere Informationen verstehbare fiktive Situation dargestellt, die darüber hinaus referentiell¹⁴ auf unsere erfahrbare Alltagswirklichkeit verweist, mit ihr übereinstimmt und deshalb als realistisch begriffen wird.

Der Aspekt der absichtsvollen Selektion tritt dadurch für uns in den Hintergrund, muß jedoch bewußt gemacht werden. Die Absichtlichkeit in bezug auf die zeitliche und räumliche Gestaltung und auf die Auswahl der beschriebenen Tätigkeiten (in welcher Hinsicht Ausnahmen bestehen, wird die semantische Feinanalyse zeigen) läßt sich als dominant wirklichkeitsnah bezeichnen.

Innerhalb dieses situationellen Rahmens erfolgt in der Beschreibung eine Gewichtung auf die Personen, vor allem auf die Kinder. Sie treten am häufigsten als Subjekte der Tätigkeiten auf, die Frauen werden als Mütter in bezug auf sie definiert (vgl. auch »fathers«), und während die übrigen Handlungen nicht besonders bewertet werden, zeichnen sich die der Kinder durch Phantasie (vgl. die Wohnzimmerspiele und Träume), freie Bewegung und durch die Nichtbeachtung von Normen der Erwachsenenwelt (»give up cheek«) aus. Damit wird zum einen die Charakterisierung der Kinder erreicht und zum anderen die zeitlich und räumlich genau festgelegte Situation auf den Menschen hin orientiert.

4.2 *Semantische Isotopien*

Die bisherige semantische Analyse ging von der Bedeutung der Lexeme aus. Diese stellen jedoch nicht die kleinsten semantischen Einheiten dar. Die minimale Bedeutungseinheit ist das semantische Merkmal, bzw. das Sem¹⁵, zum Beispiel [+ animalisch] bei »Katze« oder [+ Licht], [+ Wärme] etc. bei »Sonne«. Die Einführung dieser Differenzierung ist insofern wichtig, als der Bedeutungsaufbau eines poetischen Texts nicht allein durch die explizit in den Lexemen und Sätzen getroffenen Aussagen geleistet wird, sondern darüber hinaus durch die Beziehungen zwischen den Semen untereinander, die als Wiederholung (Rekurrenz) oder Opposition charakterisiert werden können. Die Seme müssen vom Interpretie-

¹⁴ Mit Referenz wird der Bezug des Zeichens auf die Wirklichkeit bezeichnet.

¹⁵ Die beiden Begriffe, die aus verschiedenen theoretischen Modellen stammen, jedoch dasselbe bezeichnen, werden hier nicht weiter unterschieden.

renden erst herausgefunden, isoliert und miteinander korreliert werden. Die Rekurrenz von Semen innerhalb verschiedener Lexeme bezeichnet man als Isotopie, wobei bereits zwei isotope Seme eine Isotopieebene bilden können.¹⁶ Während in einem semantisch hochkodierten Text die Aussage häufig erst durch eine Untersuchung der Isotopien herausgefunden werden kann¹⁷, stellt sich in unserem semantisch sehr expliziten Text nur die Frage nach Zusatzbedeutungen oder weiteren Differenzierungen.

Drei in einer Oppositionsrelation zueinander stehende Isotopiepaare lassen sich als wichtigste Ebenen erkennen: Licht und Schatten, Ruhe und Bewegung, Jugend und Alter. Die Isotopie [+ Licht] wird durch die identischen Lexeme »light« in der Überschrift und in Z. 6 sowie durch die entsprechenden Seme in »sunshine« (Z. 1) und »sun« (2 x in Z. 8) gebildet. Die oppositionelle Ebene [+ Schatten] wird ebenfalls durch identische Lexeme (Z. 4 u. 11) und durch »shielding . . . from sun« (Z. 8) erstellt. Licht und Schatten bilden auch die semantische Klammer des besonders umfangreichen ersten Satzes (Z. 1 u. 4). Diese Isotopie ist nicht besonders ausgedehnt, jedoch wegen der thematisch bestimmenden Situation des ersten Sonnentags und wegen der übertragenen Bedeutung von »light« besonders wichtig. Die Isotopie, die die meisten Seme beinhaltet, ist [+ Bewegung]. Sie ist nicht nur in den Bewegungsverben »come out«, »expand«, »run«, »push«, »bounce«, »pedal«, »go«, »come« enthalten, sondern auch in den Nomina »traffic jams« und »battlefields«. Die entgegengesetzte Isotopie [+ Ruhe] konstituiert sich aus »sleep«, »tired«, »slowly«, »quietly«, »gentle«. Signifikant ist dabei ihre Verteilung, und zwar die Abnahme der Isotopie [+ Bewegung] in dem Maße wie die Isotopie [+ Ruhe] zunimmt. Dies entspricht der Verkürzung der Sätze und der Verminderung der Enjambements im Verlauf des Gedichts auf anderen Ebenen der sprachlichen Gestaltung. Die Isotopie [+ Jugend] in »children« und »young . . . mothers« (Z. 5) in Opposition zu [+ Alter] in »old men« (Z. 15) und »old« (Z. 20) ist insofern interessant, als sie den beschreibenden Teil mit dem Reflexionsteil verbindet. Der Bedeutungszusammenhang in letzterem kann klarer erkannt werden, wenn man die isotope Verbindung von »without the great ambitions« (Z. 17), »dried-up riverbed« (Z. 18) und »thirsts« (Z. 18) durch das gemeinsame Sem [+ Mangel] der expliziten Aussage gegenüberstellt, daß keine Veränderung, also Behebung des Mangels, möglich ist.

¹⁶ Dies ist nur eine sehr verkürzte Darstellung der Zusammenhänge; vgl. als Einführung in die für Literaturwissenschaftler anwendbare Semanalyse, die auch die Hierarchiebeziehungen zwischen den Semen berücksichtigt: Schulte-Sasse, Werner. *Einführung*, 63–90.

¹⁷ Vgl. das Beispiel bei Schulte-Sasse, Werner. *Einführung*, 78–83.

Bereits diese noch recht oberflächliche Untersuchung des isotopen Textaufbaus bringt Ergebnisse, die auf anderem Weg nur intuitiv hätten erfaßt werden können. Es zeigt sich, auf welche Weise die lebendige und abwechslungsreich gestaltete Szene eine Vereinheitlichung erfährt durch den »roten Faden« (Kohärenz), den die semantischen Isotopien bilden. Auch die abschließenden, vom deskriptiven Teil abgehobenen Zeilen werden durch die Semrekurrenz an das Vorhergehende enger angeschlossen.

4.3 Metapher, Vergleich und semantische Ambiguität

»Under the clawed chairs/Cats sleep in the furry shade« stellt das einzige ausgeprägte Bild in diesem Gedicht dar. Durch seine Mehrgliedrigkeit ist es zwar komplex aufgebaut, und seine beiden metaphorischen¹⁸ Komponenten, v. a. »clawed chairs«, sind sehr ungewöhnlich, jedoch läßt es sich leicht entschlüsseln. Auf »chairs« und »shade« werden semantisch mit ihnen unvereinbare Merkmale übertragen. Die dabei entstehenden eigenwilligen Einzelmetaphern sind durch die explizit genannte Quelle, aus der die übertragenen Seme stammen, eindeutig: Neben [+ animalisch] werden spezifische Kennzeichen von »cats« auf ihre räumliche Umgebung übertragen. Die Funktion des somit entstehenden Gesamtbildes ist nicht die Herstellung eines überraschenden gedanklichen Zusammenhangs, sondern besteht in seiner atmosphäre- und stimmungsbildenden Qualität.

Das unter Umständen metaphorische Bedeutungspotential von »pushing prams over gentle, stone inches« kann sehr viel schwerer ermittelt werden, da die syntaktische Zuordnung (vor allem auch wegen des Kommas) nicht zu klären ist. Die in der Übersetzung geleistete semantische und syntaktische Vereindeutigung gibt nur *eine* mögliche Auffassung wieder und erfaßt nicht den komplexen Bedeutungszusammenhang, vor allem nicht das unmittelbare Aufeinandertreffen von »gentle« und »stone«. Die gesamte Vorstellung muß als mehrdeutig und gleichzeitig vage akzeptiert werden. Eine ähnliche Vagheit wird durch die syntaktische Ambiguität von »and the sea they have not seen« (Z. 12) und die Unsicherheit, welche Bedeutung von »give up« (Z. 15) aktualisiert wird, erzeugt. Vor allem in der reflektierenden Passage bleibt die Aussage unklar. Durch den Vergleich zwischen der Situation auf der leeren Straße und dem Leben ganz allgemein – wobei das *tertium comparationis* »empty«

¹⁸ Zu einigen der bestehenden Metaphern-Konzepte vgl.: Leech. *A Linguistic Guide*, 150–161; Plett. *Textwissenschaft*, 260–267; Schulte-Sasse, Werner. *Einführung*, 110–123.

einmal konkret und einmal übertragen verwendet ist – werden sehr heterogene Bedeutungsbereiche gekoppelt. Wie schon gezeigt wurde, erhält der Vergleich durch das Sem [+ Mangel] seine semantische Kohärenz und ergibt vor allem durch die Gegenüberstellung mit »change« eine recht konkrete Aussage. Sie wird allerdings erst sinnvoll, wenn sich [+ Mangel] auf den dargestellten sozialen Bereich bezieht, wobei dann dieser Bereich über die exemplarisch beschriebene konkrete Situation eingeführt werden kann. Daß es sich um eine Bewertung des Lebens in dieser Straße ganz allgemein handelt, wird durch den Titel bestätigt, in dem »new light« sich sowohl ganz konkret auf den ersten Sonnenschein beziehen läßt, als auch in der Bedeutung von »to throw light on sth. = knowledge or information that helps understanding« in einem umfassenderen Zusammenhang zu sehen ist. Der explizit ausgesprochene Vergleich bezieht sich jedoch auf die l e e r e Straße. Der logische Bruch, der damit entsteht, läßt die ganze Reflexion am Ende des Gedichts sehr unbestimmt erscheinen.

Die Ambiguitäten und Unschärfen dieses Gedichts fallen umso mehr auf, als im übrigen gerade eine besondere Präzision, vor allem in der räumlichen und zeitlichen Dimension der Beschreibung und der detailgetreuen und realistischen Selektion von Objekten und Handlungen zu erkennen ist. In semantischer Hinsicht kann ihnen keine funktionale Ausrichtung zugeschrieben werden. Erst die pragmatische Untersuchung kann eine eventuelle Begründung für diese Unschärfen liefern.

5. Zur Pragmatik des Texts: Die Kommunikationsebenen Sprecher – fiktiver Hörer und Autor – Publikum

Im Text äußert sich zwar kein als *persona* gestalteter und mit dem Personalpronomen der 1. Person bezeichneter Sprecher, jedoch ist ein solcher aus wenigen deiktischen Hinweisen erschließbar¹⁹: So beinhaltet das Verb »come« eine Bewegung auf den Sprecher hin und läßt auf seinen Standort auf der Straße schließen; dies bestätigt sich durch seine weitere Präsenz, nachdem die Bewohner der Straße hineingegangen sind (»suddenly it is empty«). Zusammen mit dem temporaldeiktischen Verweis, den das Präsens der Verben darstellt, werden also mehr oder weniger versteckte Hinweise auf den Standort des Sprechers gegeben, dessen Position durch die Art der Deskription genauer als die eines Beobachters erkenn-

¹⁹ Deiktische Hinweise situieren Sprecher und Hörer in ihrer wahrnehmbaren Umwelt; zur Deixis vgl. die sehr knappen Ausführungen bei Titzmann. *Strukturelle Textanalyse*, 50–51.

bar wird. Die beschriebenen Vorgänge sind als akustische und optische Eindrücke auf ein erlebendes Subjekt hin bezogen und erhalten so auch eine pragmatische Kohärenz. Ein fiktiver Hörer wird ebenfalls nicht direkt angesprochen, sondern höchstens im generalisierenden »you« der letzten Zeile mit eingeschlossen.

Neben der Rolle des Beobachters nimmt der Sprecher die einer Bewertungsinstanz an, und zwar nicht nur in der abschließenden Passage, in der er über das Leben nachdenkt, sondern auch im deskriptiven Teil. Zwar ist die Beschreibung, wie ausgeführt, zum größeren Teil präzise und realistisch, liefert Details, die sich aus der Situation und den Objekten selbst ergeben und intersubjektiv nachprüfbar sind, jedoch gibt es davon sehr stark abweichende Elemente, die man auf eine subjektive Sicht zurückführen kann. Es sind dies vor allem »thrones of light«, das in (ironischem) Kontrast zu »gum-chewing« steht, das auffallende Katzenbild und »dreams of sand . . .« Auch die Darstellung der Aktivitäten der Kinder ist, wie bereits demonstriert wurde, nicht einfach neutral, sondern sie ist mit bestimmten Konnotationen (Bedeutungsassoziationen, die über die festgelegte Wortbedeutung hinausgehen)²⁰ versehen, die insgesamt positiv werthaltig sind. Von den selektierten Vorgängen konnotieren ebenfalls viele etwas Angenehmes, von »expand« über Wärme, Sonne, Musik bis zu »fascination«. Diese positiven Assoziationen sind einerseits durch den thematischen Bezug, also den Sonnentag, begründet, andererseits aber wird mit »slums« ein Stichwort gegeben, das automatisch mit negativen Konnotationen verbunden wäre; solche treten jedoch in unserem Gedicht nicht auf. Der Kontext der 18 Gedichte über Terry Street, in dem dieser Text steht, zeigt daß auch dort, wo ein Anlaß zur beschönigten Darstellung fehlt, entsprechende positive Bedeutungsassoziationen existieren; man vergleiche das Gedicht über den Inhalt von Mülltonnen, »Ins and Outs«, oder »Women in Rollers«. Das leicht idyllische Moment in der Darstellung besteht in der Aufhebung eines eventuell inhärenten Konfliktstoffs und in der Vermeidung negativer Konnotationen. Diese implizite Tendenz, die bereits aus der Deskription erschließbar ist, wird dann in der Schlußaussage überraschend konsequent explizit ausgedrückt als eine so weitgehende Identifikation (»the dust is so fine«), daß die Probleme, die zwar vage erkannt werden, (vgl. die Isotopie [+ Mangel]), nicht gelöst werden können.

In den weiteren Gedichten über Terry Street – die den konkreten Referenzbezug Hull aufweisen – kehren die typischen Kennzeichen des hier

²⁰ Eine sehr ausführliche Darstellung des Phänomens »Konnotation« bei Schulte-Sasse, Werner. *Einführung*, 90–109.

interpretierten Texts wieder: die möglichst exakte Beschreibung einer soziologisch und geographisch definierten Situation (vgl. z. B. »In small backyards old men's underwear / Drips from sagging clotheslines«), die relativ vage Bildlichkeit (»the dignity / That fits inside the smell of aromatic pipes«) und die positive Verklärung (»They are the individualists of our time«; alle drei Beispiele aus »The Patricians«). Aus der oben genauer ermittelten Art der Beobachtung spricht einerseits eine – manchmal auch leicht ironische – Distanz, daneben läßt sich aufgrund der Konnotationen und der reflektierenden Zusätze eine Teilidentifikation mit dem Dargestellten erkennen. Beides ist, wie an unserem Gedicht deutlich wurde, bis in die sprachliche Mikrostruktur und die Unschärfe des Ausdrucks hinein zu verfolgen. Die programmatischen Äußerungen des Autors geben reichlich Auskunft über seine Wertmaßstäbe von Menschlichkeit und sozialem Bewußtsein; sie bedeuten für Dunn hauptsächlich einführendes Mitleid und nicht eine analytische Qualität. Seine Texte erhalten durch die Umsetzung dieser Vorstellungen – die er gegenüber jeglichem poetologischen Konzept als vorrangig ansieht – eine Appellfunktion an das Publikum. Die beiden folgenden Zitate aus *Love or Nothing* illustrieren die Einstellung des Autors und thematisieren gleichzeitig die Probleme, die durch ihre literarische Verarbeitung entstehen:

The real stuff hurts, efforts
To write it down confuse,
Or soothe too much, having
Too many ideas to start with,
Too many words.
»Realisms«

They suffer, and I catch only the surface.
The rest is inexpressible, beyond
What can be recorded. You can't be them.
...
Film is just a reflection
Of the matchless despair of the century.
»I am a Cameraman«

3. Dokumentation

In einer Reihe von Beiträgen der Zeitschrift Encounter finden sich aufschlußreiche Äußerungen Dunns über das Dichten:

- (1) »Technique is simply what is undertaken in order for a poet to win access to his imagination, and express it with fidelity.«
 (»Dislocations and Declensions«. *Encounter*, 44 (1975), 83.)
- (2) »It has always been the fact of poetry in English that it is composed by line; the sanctity of the line might even be the primary technical consideration for a British poet. This has meant, and still means, that considerable skill is needed to keep a poem on the move without stops and starts, without short jabs of imagination.« (a. a. O., 86.)
- (3) »Cadence of language is what contemporary poetry most lacks . . . One finds poets so ignorant of free verse they simply don't know where to break a line, and just break it, because – because the line l o o k e d long enough.«
 (»Marginal Salvations«. *Encounter*, 43/12 (1973), 76.)
- (4) »Verse can appear outmoded by the psychology of a poem. It can force categorisation on fluid states of mind, simplifying experience.«
 (»Secret Countries«. *Encounter*, 43/3 (1974), 84.)
- (5) »Style, however, is not the most important principle in poetry. We fritter away our inheritance of poems, centuries of the stuff, if we claim that it is. You must ›say it well‹; but damn it, you must also say something worth attending to, and in an idiom identifiably native, not someone else's.«
 (»Redundant Elegance«, *Encounter*, 44/3 (1975), 89.)
- (6) »Hull is a remote place, peculiarly condensed in atmosphere. It does encourage a poet to consider where he lives, and draw his poems from that. I like a feeling for place in poems. In recent years, this has been urged on British poets as a part of an imported Black Mountain programme . . . I don't see any need to import what we have always had.« (Ebd.)

Die folgenden Zitate illustrieren Dunns Aufnahme durch die Kritik:

- (7) »Douglas Dunn has a beat covering Hull's Terry Street and its environs. He has been in there, like a Disney cameraman parked up a palm-tree with his head disguised as a coconut; he has shot the stuff and he has got it out. The results are distinguished in a prize-for-reporting kind of way. It is a distinction of a fashionable kind . . . Tireless in its microscopic observation, remorseless in the scrupulosity of its language, the work is about as close as a patently gifted poet can go to the banal. This is poetry attempting to survive on a determined honesty alone: the no-poses principle is carried through to the point where it becomes itself a pose.«
 (T.L.S., 20 Nov. 1969, 1330.)
- (8) »A considerable part of Douglas Dunn's first book, *Terry Street*, had to do with what Mr Dunn himself called ›the familiar and the ordinary‹: wan observations of northern urban life, exact and circumstantial, but also touched with a special quality that lifted them well above the general run of dour verse reportage . . .

Mr. Dunn has certainly proved that his nose is not permanently down among the »dogshit, motorbikes, girls« . . . but the real strengths of the new book (*The Happier Life*, d. Verf.) are developments of the *Terry street* vein, not breaks with it.« (T.L.S. 9 July 1972, 651.)

(9) *Über die dritte Anthologie, Love or Nothing*: »Density or complexity may be found throughout (though not always securely underwritten; the tendency is to be imprecise rather than profound). It seems to me, however, that the virtues of the book are overwhelmed by its slackness of execution. First should be mentioned the question of prosody. It is one thing to abandon traditional metres, another to admit snatches of them into otherwise unmetrical pieces . . . In fact, Mr. Dunn's most »original« poems, the rum literary fictional reconstructions or monologues, need above anything else a technical tightness if they are to have point and effectiveness.« (Roy Fuller, »Short measure«, 107.)

(10) »Outside the North East other equally impressive poets are working with the raw material of their environment: Tony Connor . . .; and Douglas Dunn living in Hull, whose first book, *Terry Street*, gives a rare sense of the quality of working class life. He records and describes with sympathy and poignancy the minutiae of daily life in the street . . . He is aware of the gulf between himself and the people of the street and uses this separateness to give us a sense of himself and them, while avoiding the pitfalls of nostalgia and sentimentality.« (W.E. Parkinson, »Poetry in the North East«, 119.)

4. Bibliographie

4.1 Primärtexte

Lyrikanthologien

Terry Street. London: Faber, 1969.

The Happier Life. London: Faber, 1972.

Love or Nothing. London: Faber, 1974.

Der Autor als Herausgeber

New Poems 1972–73: A P.E.N. Anthology of Contemporary Poetry. London: Hutchinson, 1973.

A Choice of Byron's Verse. London: Faber, 1974.

Two Decades of Irish Writing: A Critical Survey. Manchester: Carcanet, 1978.

Delmore Schwartz: What is to be Given. Manchester: Carcanet, 1978.

4.2 Tonbandaufnahmen

Gedichte aus *Terry Street* und *The Happier Life*. *Contemporary Poets Reading Their Own Poems*. Aufnahme: Recorded Sound Section of the British Council in London, 6. 7. 1970. Katalog Nr. 1678.

»Douglas Dunn talks to Peter Orr«. Tonbandinterview. Aufnahme: Recorded Sound Section of the British Council in London, 6. 7. 1970. Katalog Nr. 1679.

4.3 Sekundärliteratur

4.3.1 Zu Douglas Dunn

Anon. »Review of *Douglas Dunn: Terry Street*«. *Times Literary Supplement*, 20 November 1969, 1330.

Anon. »Moving Around«. Review of *Douglas Dunn: The Happier Life*. *Times Literary Supplement*, 9 June 1972, 651.

Fuller, Roy. »Short Measure«. *Review of Douglas Dunn: Love or Nothing*. *Times Literary Supplement*, 31 January 1975, 107.

Parkinson, W.E. »Poetry in the North East«. in: Michael Schmidt, Grevel Lindop, Hrsg., *British Poetry since 1960: A Critical Survey*. Oxford: Carcanet, 1972, 107–121.

Thwaite, Anthony. »Manner and Mannerism: Auden, Betjeman, Dunn«. *Encounter*, 44/2 (1975), 75–77.

4.3.2 Zur Lyrikinterpretation

Leech, Geoffrey N. *A Linguistic Guide to English Poetry*. London: Longman, 1969.

Baumgärtner, Klaus, et. al. *Funk-Kolleg Sprache: Eine Einführung in die moderne Linguistik*. Frankfurt: Fischer, 1973.

Welte, Werner. *Moderne Linguistik: Terminologie/Bibliographie*. München: Hueber, 1974.

Plett, Heinrich F. *Textwissenschaft und Textanalyse: Semiotik, Linguistik, Rhetorik*. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1975.

Schulte-Sasse, Jochen, Werner, Renate. *Einführung in die Literaturwissenschaft*. München: Fink, 1977.

Titzmann, Michael. *Strukturelle Textanalyse: Theorie und Praxis der Interpretation*. München: Fink, 1977.