

NEW CRITICISM

Der amerikanische New Criticism betonte die Bedeutung von *close reading* und strukturaler Analyse der Literatur. Er fand in einem Gedicht bzw. einem literarischen Kunstwerk eine Objektivierung einer Fülle von Erlebnissen, die nachvollziehbar sind, ohne dass man etwas über den Autor und die Entstehungsgeschichte des Werks wissen müsste.

Thomas Stearns Eliot, dessen Werk den New Critics tief beeinflusste, entwickelt in seinem Essay „Tradition and the Individual Talent“ (1919) eine *Poetik der Impersonalität* und liefert einen Schlüssel für die Interpretation von seinen schwierigen Dichtungen *The Waste Land* (1922) und *The Four Quartets* (1943). Tradition ist für ihn eine vergegenwärtigte Vergangenheit und die Gesamtheit aller tradierten Kunstwerke bildet eine Werthierarchie aus. Dichten ist in einen gesamt-kulturellen Kontext eingebunden, aus der Aufwertung der Tradition folgt die Abwertung der Person des Dichters. Um Bestandteil einer Tradition werden zu können, muss das Werk die aus der Tradition hervorgegangene Ordnung akzeptieren, sie teilweise modifizieren und von allem allzu Persönlichen geläutert sein. Der Dichter bringt poetische Prozesse in Gang, ohne als Person von ihnen berührt zu werden. Dichtung ist eine Flucht vor eigenen Emotionen.

In den 40er Jahren fassen William Kurz Wimsatt und Monroe C. Beardsley in ihrem Aufsatz *Intentional Fallacy* (1946), der in das Buch *The Verbal Icon* (1954) eingegangen ist, die Interpretationsansätze des New Criticism. Das lyrische Subjekt ist nicht das Ich des Dichters, sondern eine Sprachstruktur. Die Absichten eines Autor, selbst wenn sie rekonstruiert werden könnten, sind für die Textinterpretation irrelevant. Auch die emotionalen Reaktionen einzelner Leser (**The Affective Fallacy**) dürfen nicht mit der Bedeutung des Gedichts verwechselt werden. Ein Gedicht ist ein ästhetisches Objekt, dessen Existenz und Erkenntniswert auf die Spracheigenschaften zurückzuführen ist. Daraus ergibt sich die Autonomie der Literatur und ihre eigenständige Entwicklung – relativ unabhängig von anderen menschlichen Tätigkeitsbereichen. Hatte I. A. Richards den Text entmaterialisiert und ihn auf ein *durchsichtiges Fenster zur Psyche des Dichters* reduziert, so machte der amer. New Criticism den Text zu einem Ding, zu einer räumlichen Gestalt, eher als zu einem Vorgang in der Zeit.

Cleanth Brooks popularisierte den New Criticism in seinen Büchern *Understanding Poetry* (1938) und *Understanding Fiction* (1943), die er mit dem Romancier und Kritiker Robert Penn Warren, und *Understanding Drama* (1945), das er mit Robert Heilman schrieb. Brooks spätere Studie *Implications of an Organic Theory of Poetry* (1958), betrachtet die Poesie als Mittel zum Transport von Werten, die der Leser annehmen kann. Die Wahrheit in der Dichtung hat kaum etwas mit der Wahrheit zu tun, die eine Korrespondenz zur Wirklichkeit aufweist. Sie überzeugt durch die innere Kohärenz. Brooks wendet sich hier schon von der rein formalistischen Textanalyse ab. Er lehnt jedes Paraphrasieren eines literarischen Werkes ab, weil dadurch der Ganzheitlichkeit des Werk nicht Rechnung getragen wird (*heresy of paraphrase*).

William Empson fordert in seinem Buch *Seven Types of Ambiguity* (1930; überarbeitet 1953), dass dem Bedeutungsreichtum und der Komplexität des Werks eine tiefe, gründliche Lektüre entsprechen muss, um die sich zufällig ergebenden Zusammenhänge und oft widersprüchliche und ironisch gebrochene Aussagen zu entdecken. Die Mehrdeutigkeit ist Folge von

1. Metaphernreichtum, der Antithesen.

2. der Zweideutigkeit des Wortes oder Verbindung selber
3. der Existenz von mehreren, voneinander unabhängigen Bedeutungen
aus der Ironie

Zufälligkeiten in der Gedichtstruktur konnten im New Criticism genossen werden, solange die übergeordnete Sinnstruktur bewahrt blieb. Empson sprengt diesen Rahmen, indem er darauf besteht, Lyrik als eine Untergattung der *normalen* Sprache zu behandeln, die sich rational paraphrasieren lässt. Er ist ein unerschrockener Intentionalist, das Werk ist für ihn offen: es reicht nicht, die sprachlichen Strukturen zu erforschen, sondern das Werk muss im allgemeinen Kontext erfasst werden. Die Ambiguitäten können nach Empson nie endgültig festgelegt werden, eine Textstelle lässt verschiedene Auffassungen zu.

Der amerikanische, seit 1915 in England naturalisierte Romancier **Henry James** und sein englischer Nachfolger und Herausgeber **Percy Lubbock** ([labok], Verfasser des Buchs *The Craft of Fiction*, 1921) unterscheiden zwei Erzählweisen: das Bild (*picture*), das vom Erzähler vermittelt wird, und das Drama, das eine Erscheinung unmittelbar zur Darstellung bringt. Jeder Roman entsteht in der Bildkraft des Lesers. Ihr Begriff „*point-of-view*“, weist auf die Rekonstruktion des literarischen Werks im Bewusstsein des Lesers hin. Lubbocks Nachfolger Mark Schorer und Norman Friedman haben daraus eine ganze Typologie der Standorte:

1. die sog. Allwissenheit eines Herausgebers bzw. Kommentators (*editorial omniscience*) -
2. eine neutrale Allwissenheit (*neutral omniscience*), bei der Erzähler als Zeuge auftritt, der von dem Konflikt nicht berührt ist (der sog. „Reflektor“)
3. eine selektive Allwissenheit (*selective omniscience*). Der Erzähler kann dem Leser manches verschweigen oder es gibt mehrere Erzähler, von denen keiner alles überblickt.
4. die Technik einer dramatischen Szene, bei der auf einen Erzähler verzichtet wird. Nicht einmal die direkte Rede wird einer Figur zugeschrieben
5. das sog. „camera-eye“, bei dem automatisch sowohl Details als auch Gesamtaufnahmen vorkommen, deren Bedeutung erst nach der Analyse ihrer Folge möglich ist.