

UWE BÖKER
KARL HEINZ GÖLLER

—
ROBERT CONQUEST

Anthéor

A HEAVY light hangs in these silent airs.
Out to the west the failing day prepares
A sultry splendour. Lying on the cliff
I watch the little bay below, the beach,
Red rocks, the slow vibrations of the sea,
Gazing deep into it all as if
I could find beneath it the truth
And be free.

What can a poem do with a landscape? What
Extract that pure philosophies cannot? 10
Express the universe in terms of parts
Chosen to illustrate all time and space,
Deducing then beyond those images
The general essence of all human hearts
And the most transitory look
On a face?

The emblems are too crude. The poetry sees
A giant static set-piece where the trees'
Variety shows a single streak of green,
Or overcharged intense cosmographies 20
Where the light becomes too fluid, spills and soaks
Washing away the landscape's flickering screen,
And the hot stars crackle
In a sky of ice.

Even the parts escape the dying words.
How can they seize precisely on that bird's
White spiral past the bastion of red rock?
Even the redness is too subtle for
The inexact impressions of a phrase
That draws strength only from the hard-won stock 30
Of image flowering from
Our speech's core.

But word and image, the whole outer song
Can only live as surface to the strong
Thrust of the poet's whole self and language into

Perfection of his knowledge and his life,
 Which unintentioned still selects the detail
 From sense and vision which may help it win to
 Its own interpretation of
 That hieroglyph.

40

And yet each day provides its contribution
 Of vision to constructing that solution.
 And working, upon these red cliffs today,
 To let the static and the moving reach
 Their place inside one complex of relations,
 I find a tentative image in the bay:
 It is the waves of the sea
 On its beach.

Anthéor

Ein schweres Licht schwebt in diesen reglosen Lüften. / Gegen Westen
 bereitet der sich neigende Tag / eine schwüle Pracht. Auf der Klippe
 liegend / beobachte ich die kleine Bucht unter mir, den Strand, / die roten
 Felsen, das langsame Vibrieren des Meeres, / tief in all das hineinstarrend,
 als wenn ich / darunter die Wahrheit finden / und frei sein könnte.

Was kann ein Gedicht mit einer Landschaft anfangen? / Kann es ihr
 etwas entnehmen, was reine Philosophie nicht kann? / Das Universum in
 Begriffen von Teilen ausdrücken, / ausgewählt, um die gesamte Zeit und
 den Raum zu veranschaulichen, / um dann über jene Bilder hinaus / das
 allgemeine Wesen aller menschlichen Herzen / und den vergänglichsten
 Blick / auf einem Antlitz daraus abzuleiten?

Die Embleme sind zu roh. Die Dichtung sieht / ein riesiges statisches
 Gruppenbild, wo die verschiedenartigen Bäume / sich als ein einziger Streifen
 Grün zeigen, / oder sie sieht überladene dichte Kosmographien, /
 wo das Licht fließend wird, überläuft und einsickert, / die flimmernde Leinwand
 der Landschaft hinwegspült, / und die heißen Sterne knistern / in
 einem Himmel von Eis.

Selbst die Teile entweichen den dahinsterbenden Wörtern. / Wie können
 sie genau jenes Vogels / weißen Spiralenflug hinter dem Bollwerk von
 rotem Felsen erfassen? / Selbst die Röte ist zu subtil für / die ungenauen
 Impressionen eines Satzes, / der seine Kraft einzig aus dem schwer
 errungenen Bestand / an Bildern gewinnt, die aus / dem Kern unserer
 Sprache hervorblühen.

Aber Wort und Bild, das ganze äußere Lied, / können nur leben als Ober-
 fläche zum starken / Drängen von des Dichters ganzem Selbst und seiner
 Sprache nach / Vollendung seines Wissens und seines Lebens, / das ohne
 Absicht doch das Einzelding auswählt / aus Sinn und Vision, das dazu bei-
 tragen kann, / seine eigene Interpretation / jener Hieroglyphe zu ge-
 winnen.

Und doch trägt jeder Tag seinen Teil bei / an Vision, um jene Lösung zu schaffen. / Und, auf diesen roten Klippen heute arbeitend, / um dem Statischen und der Bewegung / ihren Platz innerhalb eines Beziehungskomplexes zukommen zu lassen, / finde ich versuchsweise ein Bild in der Bucht: / Es ist Wellen des Meeres / auf dem Strand.

Im England der fünfziger Jahre fand sich eine Gruppe von Lyrikern, die, nicht minder traditionsbewußt als Eliot oder Pound, eine neue Art von Lyrik anstrebten: statt der üblichen Beschränkung auf Musikalität, Ideogramme und Chiffren, statt der regellosen Bilderfolgen und der hypostasierten Metaphorik forderten sie den klar durchdachten Satz, das handwerklich gemachte, sinnvolle Gedicht¹.

Donald Davie, einer der geistigen Führer des *Movement*, dessen *Purity of Diction* und *Articulate Energy* von manchen als Manifeste der neuen Bewegung angesehen werden, meint: „It will be apparent that the impulse behind all this writing is conservative. But it is, I hope, a rational conservatism“²; in einem Artikel über T. S. Eliot spricht er programmatisch von „The End of an Era“³. Ähnlich proklamiert der 1917 geborene Lyriker Robert Conquest, Herausgeber der Anthologien *New Lines* I und II (1956 und 1963), die „restoration of a sound and fruitful attitude to poetry“⁴. Davie rät, sich am Stilideal der *Augustans* zu orientieren⁵, um die wesentlichen Traditionen der englischen Dichtung, die den Romantikern und Klassizisten gemeinsam waren, fortsetzen zu können⁶. In Anspielung auf Wordsworths „Preface“ zu den *Lyrical Ballads* (1800) sagt Conquest über die in *New Lines* vertretenen Lyriker: „they follow the central principle of English poetry, and use neither howl nor cypher, but the language of men“⁷. Davie und Conquest lehnen Eliots Theorie des objektiven Korrelats ebenso ab wie Brooks' Deutung der lyrischen Sprache als einer Diktion des Paradoxons und wenden sich gegen Empsons „tendency to over-intellectualise“⁸. Conquest betont im Vorwort zu *New Lines*: „We see refusal to abandon a rational structure and comprehensible language, even when the verse is most highly charged with sensuous or emotional intent“⁹. Man hat den Dichtern des *Movement* deshalb „deficient vitality . . . a certain aridity“, Mangel an emotionaler Intensität und Imagination, sowie eine narzistische Neigung zur dichtungstheoretischen Lyrik vorgeworfen¹⁰. Ein derartiges Urteil, so scheint es, wird den Autoren der *New Lines* nicht gerecht. Wie für Davie Dichtung „articulate energy“ ausstrahlen muß, so hält sich Conquest an den Grundsatz, „that poetry is written by and for the whole man, intellect, emotions, senses and all“¹¹.

Richtig ist allerdings an den Vorwürfen, daß sich die Dichter des

Movement auch in ihrer Lyrik gern mit poetologischen Problemen beschäftigt. Das trifft besonders auf die erste Phase der Gruppenbildung zu. Die Autoren empfanden das Bedürfnis, sich von der vorausgehenden Dichtung abzusetzen, um die Eigenständigkeit des lyrischen Neueinsatzes sich selbst und den Lesern klar zu machen. Ob man die Rückkehr zur allgemeinverständlichen, diskursiven Sprache als Revolution oder nur als Besinnung auf das Erbe des englischen Geistes bezeichnet, ist unwichtig. Jedenfalls leitet wieder einmal die Forderung nach der „language of men“ eine neue Epoche der englischen Lyrik ein. Robert Conquest, vielleicht nicht der beste, aber sicher einer der profiliertesten Autoren des *Movement*, hat eine Anzahl von Gedichten über die Lyrik geschrieben, in denen das Wesen der lyrischen Aussage, das Weltverständnis des Lyrikers und die spezifische Leistung des Gedichtes zum Problem werden.

Eines der besten dieser auf sich bezogenen, über sich reflektierenden Gedichte ist *Anthéor*. Es besteht aus sechs gedanklich klar aufgebauten Strophen. Die lyrischen Bilder sind weder klanglich noch assoziativ miteinander verknüpft, sondern werden streng auf die Frage bezogen „What can a poem do with a landscape?“. In Strophe I wird zunächst die Situation geschildert: der Dichter liegt auf einer Klippe bei Anthéor, einem Badeort nahe Cannes, und betrachtet die untergehende Sonne, die Bucht, den Strand, Felsen und Wellen. In Strophe II fragt er, was ein Gedicht mit einer Landschaft anfangen kann. Zunächst folgen zwei hypothetische Antworten in Form von rhetorischen Fragen, die in den Strophen III und IV beantwortet werden. So wie die Landschaft in Statik erstarrt, wenn der Dichter verallgemeinernd lediglich das für sie Typische darstellt, so versagt die Sprache, mit der sich nicht einmal die Teilaspekte genau rekonstruieren lassen. Wort und Bild, so heißt es in Strophe V, werden erst dann zu einer echten poetischen Aussage, wenn sie ihre Bedeutungsfülle aus dem Drängen des dichterischen Selbst nach Vollendung empfangen, wobei die Elemente des Bildes aus sinnlicher Wahrnehmung, imaginativer Vision und Intuition ausgewählt werden und zur Interpretation der enigmatischen Landschaft beitragen. Strophe VI beantwortet dann bewußt vorläufig die dem Gedicht zugrundeliegende Frage; sie greift das anfängliche Landschaftsbild wieder auf, dessen Teile zu einem Beziehungskomplex verknüpft und, konzentriert auf Wellen und Strand, zum Symbol für dichterisches Schaffen umgewandelt werden.

Wie das gesamte Gedicht sind auch die einzelnen Strophen übersichtlich aufgebaut, die Satzperioden den Regeln der Grammatik gemäß durchweg vollständig. Lediglich Strophe II ist elliptisch; das

Subjekt — „a poem“ — läßt sich jedoch leicht aus der vorangestellten Frage erschließen.

Der gedanklichen Ordnung entspricht eine ebenso bewußt durchkonstruierte metrische Form; Musikalität und Rhythmus sind der Verständlichkeit untergeordnet. Die sechs Strophen bestehen aus sechs fünfhebigen Versen und einem weiteren, in zwei Zeilen zu drei bzw. zwei Hebungen aufgespaltenen Pentameter; das Reimschema ist durchgehend aabcdbef. Metrisch-rhythmisch finden sich Ähnlichkeiten zum *sprung rhythm* von Hopkins, der ja auch ganz ähnlich vom Dichter motiviert wird:

sprung rhythm is the nearest to the rhythm of prose, that is the native and natural rhythm of speech, the least forced, the most rhetorical and emphatic of all possible rhythms, combining, as it seems to me . . . markedness of rhythm—that is rhythm's self—and naturalness of expression¹².

Das in ein kunstvolles Reimschema eingebettete, aber trotzdem relativ freie Metrum von *Anthéor* nimmt weitgehend auf die Erfordernisse von Wortstellung und normaler Satzstruktur Rücksicht. Beispielhaft ist Strophe V, die aus einer einzigen Periode besteht. Bei sechs Enjambements fallen nur zweimal Vers- und Satzende zusammen: in der Mitte (Vers 4) und zum Schluß der Strophe. Besonders hart stoßen in den Versen 2 und 3 die beiden in einer Hebung stehenden Wörter „strong“ und „thrust“ aufeinander; damit wird das Drängen des Dichters, über das noch zu sprechen sein wird, auch rhythmisch sinnfällig. Klanglich reizvoll ist in Strophe IV die Wendung „that bird's / White spiral past the bastion of red rock“. Neben der leichten, doch unaufdringlichen Alliteration (past/bastion; red rock) fällt die den Vogelflug nachahmende Vokalkurve von [ai], [aiə], [ɑ:], [æ], [e] und [ɔ] auf. Aber auch an dieser Stelle bleibt die klanglich subtile und offenbar absichtlich gewählte Lautfolge unaufdringlich.

Anthéor beginnt, ähnlich wie *Epistemology of Poetry* oder *In the Rhodope*, mit einem Landschaftsbild: der auf einer Klippe liegende Dichter betrachtet die untergehende Sonne und die Felsen, den Strand und die Wellen. Das oft schon auf die Ebene des Symbols transponierte Bild des Wassers taucht bei Conquest häufig auf, so in *Epistemology*, *Near Jacobselv*, *Lake in Vermont (New Lines II)*; in *Nantucket* spricht Conquest von „the demon seas / Of his [d. h. Melvilles] heart“ und in *Humanities* von „the inner sea“; in *Rhodope* fragt er, ob das Gedicht vielleicht aus Stimmen besteht, die wie Blasen aus einem dunklen See aufsteigen. Inneres, Seele und Wasser sind stets metaphorisch oder symbolisch miteinander verknüpft. Meist liegt das

Meer im Schein der Dämmerung oder im Dunkel der Nacht: in *Anthéor* wirft die untergehende Sonne ein schweres Licht auf das Wasser; in *Epistemology* liegt das zunächst sonnenbestrahlte Meer zum Schluß im gemäßigten Licht des Mondes; die letzte Strophe von *Rhodope* beginnt mit den Worten: „Let me write one more poem, / About this lake at night, black with a golden ice, / Or some green transparent atmosphere at daybreak“. Die Dunkelheit scheint in Conquests Symbolsystem den unergründlich bleibenden Quellgrund der Inspiration zu bezeichnen, „[the] pool of darkness“ (*In the Rhodope*, 7), aus dem die Verse aufsteigen, „the luminous darkness in the depths of art“ (*The Rokeby Venus*, V, 3).

Die ersten fünf Verse von *Anthéor* haben jedoch zunächst noch keine symbolische Bedeutung; sie enthalten ein Naturbild, das sich dem auf einer Klippe bei Anthéor liegenden Dichter darbietet. Er reiht asyndetisch die disparaten Teile des Bildes aneinander, wie sie in sein Blickfeld treten: „the little bay below, the beach, / Red rocks, the slow vibrations of the sea“. Die klangvollen Alliterationen und die durch das eingeschobene „below“ hervorgerufene syntaktische Trennung der Objekte von Subjekt und Prädikat macht die Begriffe zu aus sich selbst heraus suggestiv und magisch wirkenden Reizwörtern, die Stimmung und Atmosphäre evozieren. Der Dichter gibt sich passiv den Eindrücken und Impulsen hin. Bewegung und Energie sind nur in der Landschaft: das „schwere Licht“ schwebt und scheint zu Boden zu drücken; der verdämmernde Tag „bereitet“ das Schauspiel einer düsteren Pracht vor. Der Dichter dagegen bleibt regungslos auf der Klippe liegen; seine Unbeweglichkeit wird durch die Verlaufsform „lying“ ausgedrückt. Auch „gazing“ als abwartendes und untätiges Hinstarren birgt ein passives Moment in sich. Die sechste Strophe greift das Bild der Eingangsverse wieder auf, wandelt es aber in ein Symbol um. Der Ausdruck „lying on the cliff“ wird durch das syntaktisch und rhythmisch bewegtere „working, upon these red cliffs today“ ersetzt. Das abschließende „I find“ bezieht sich nicht mehr auf das Passivität andeutende „gazing“, sondern das Dynamik verratende „working“. Gleichzeitig werden die asyndetische Reihe der ersten Strophe in der letzten durch einen vom Dichter erarbeiteten Beziehungskomplex, „one complex of relations“, ersetzt und die Naturgegenstände und Erscheinungen zu über sich hinausweisenden Symbolen umgewandelt. Die Statik des Anfangs weicht einer allmählich stärker werdenden Dynamik, die als „strong thrust“ des Dichters in das Bild der auf den Strand auflaufenden Wellen einmündet.

Der Verweisungscharakter des anfänglichen Naturschauspiels ist

bereits latent im futurischen Aspekt der Verben und Bilder angelegt. So wie die Aussage über den sich neigenden Tag zeitlich in die Ferne weist, so „out to the west“ räumlich. „Heavy light“ deutet im Zusammenhang mit „sultry splendour“ an, daß sich die düstere Pracht des Anfangs mit der ihr innewohnenden lyrischen Stimmung wandeln wird; tatsächlich ist das Bild der Schlußverse nicht mehr prächtig und überladen, sondern auf das Wesentliche hin ausgerichtet und ohne jedes schmückende Beiwerk.

Zunächst beobachtet der Dichter die Natur und starrt in sie hinein, als ob er unter den Dingen die Wahrheit finden könnte und durch sie die Freiheit. Aus zwei Gründen wird Conquest die Strophe durch den irrealen Vergleichssatz an Stelle eines finalen Nebensatzes beschlossen haben. Das symbolische Beziehungsgefüge entsteht nicht, wenn der Dichter nur passiv die Natur beobachtet. Der aktive, dynamische und, wie es in *The Rokeby Venus* heißt, „reinigende Geist“ muß die in der Wirklichkeit vorgefundenen Bilder auf ihre poetische Brauchbarkeit hin untersuchen und die für seine Symbolik unwesentlichen ausscheiden. Nicht „gazing“, sondern „working“ wird von ihm verlangt. Damit meldet der irrealer Vergleichssatz auch einen leichten Zweifel an: das bloße Warten auf erlösende Inspiration allein genügt nicht; der Dichter ist zugleich ein Techniker des Wortes. Wenn sich Conquest in einem Interview mit Hilary Morrish einen Empiriker nennt¹³, so motiviert das jedoch zugleich seine Offenheit für die Inspiration, deren Komplexität in technischer und psychologischer Hinsicht er eingesteht¹⁴. Er meint damit allerdings nicht jene Art von „göttlicher Eingebung“, die metaphysische Wahrheiten bringt; „Inspiration“ ist für ihn eine kaum faßbare innere Kraft, die zusammen mit dem Intellekt die dichterischen Bilder auswählt und sie „in an altered key“ (*Epistemology*, 16) transponiert.

Die Bewegung setzt mit den Fragen der zweiten Strophe ein; während zudem „to gaze“ intransitiv ist, sind die Verben von Strophe II transitive, auf geistige Energie hinweisende Verben¹⁵. Zugleich wird die magische Suggestivkraft der Naturdinge durch eine desillusionierende, verfremdende, für den Empiriker aber höchst charakteristische Frage aufgelöst (II, 1/8). Der empirischen Haltung entspricht wissenschaftlich-philosophischer Wortschatz: „extract“, „pure philosophies“, „terms“, „time and space“, „deducing“, „general essence“. Auf die gleiche Weise löst Conquest auch in *Epistemology* und *Rhodope* jeweils in der zweiten Strophe die zunächst evozierte lyrische Stimmung auf. Die Verse 3–8 versuchen die anfängliche Frage zu beantworten. Übereinstimmend mit dem Experimentalcharakter des gesamten Gedichts bleiben die Antworten jedoch hypo-

thetisch. Sie bringen keine endgültigen Erkenntnisse, sondern deuten nur Lösungsmöglichkeiten an, deren Stimmigkeit die Strophen III und IV überprüfen. Da das Werkzeug des experimentierenden Dichters und Philosophen der Zweifel ist, „the colour of doubt“ (*In the Rhodope*, 21), suggerieren die rhetorischen Fragen eher ein Nein als ein Ja.

Allerdings sieht sich Conquest primär als Dichter, der untersucht, worin die Lyrik der Logik überlegen ist. Sie könnte mit Hilfe der Philosophie die in Strophe I genannten Teile begrifflich definieren und gegeneinander abgrenzen, sie so zu Symbolen für alle Zeit und jeglichen Raum umwandeln. Daraus müßte sich dann sowohl das Partikuläre als auch das Generelle deduzieren lassen: „The general essence of all human hearts / And the most transitory look / On a face“.

Zu Beginn der dritten Strophe entscheidet Conquest jedoch kategorisch: „The emblems are too crude“. „Embleme“ sind typisierende Sinnbilder mit scharf abgegrenztem, abstraktem Sinngehalt, weniger reich an konnotativen Bedeutungen als das vielschichtige Symbol; ihre Statik und Krudität macht bereits der kurze, nur Fakten, keinerlei Bewegung vermittelnde Eingangssatz sinnfällig. Solch typisierende Darstellungen ähneln „riesigen statischen Gruppenbildern“, bei denen ein grüner Streifen die reich abgeschattierte Verschiedenartigkeit von Waldbäumen wiedergibt. Die zweite Möglichkeit der Darstellung von „general essence“ ist die überladene Kosmographie, die durch die Fülle der Einzelheiten die Konturen der Landschaft verwischt und keine Anschaulichkeit zu erzielen vermag. Der syntaktische Anschluß der letzten beiden Verse an die vorhergehenden Sätze ist locker; eventuell könnte man, analog zu III, 2 und 5, ein „where“ einschalten. Die beiden Verse lassen sich jedoch auch als neuer Hauptsatz verstehen. Mit Stern und Himmel werden die Vorstellungen von Statik und Dynamik, Kälte und Wärme einander entgegengesetzt, ähnlich wie in *The Rokeby Venus*; dort heißt es (8–12):

The young face seems to strike us, if not dead,
At least into an instantaneous winter
Which life and reason can do nothing with,
Freezing the watcher and the painting into
A single immobility of myth.

Ein derartig erstarrtes und „erkaltetes“ Bild ist ein „faulty image“ (V, 1). Auch in *Humanities* sind Kälte und Statik der Wärme entgegengesetzt: „The word can freeze us to such categories, / Yet verse can warm the mirrors of the word“. Den „categories“ entsprechen in

Anthéor die klar definierten Teile („parts“), die mit den rohen Wörtern der Sprache nicht ausgedrückt werden können. Auf dem statischen Hintergrund des „sky of ice“ läßt sich weder die Dynamik des Naturablaufs noch des Schaffensvorganges darstellen. Bezeichnenderweise benutzt Conquest mit „emblems“, „set-piece“, „cosmographies“ und „screen“ Termini aus der Sprache der darstellenden Kunst, die sich, im Unterschied zur Dichtung, mit der Abschilderung eines Augenblicks begnügen muß.

In Strophe IV beschäftigt sich Conquest mit dem Unvermögen der Sprache, im Gedicht Realität abzubilden. In *Rhodope* fragt er: „And how does it [das Gedicht] distort? / Like the pearl-diver's hand trembling under water / Towards his stone of food and beauty?“ (III, 1–3). Die „verbale Linse“ (*Humanities*, 4) bedingt Verzerrungen, die einer exakten Artikulation der Wirklichkeit im Wege stehen. Das Gedicht kann weder das Vergängliche, zum Beispiel den Vogelflug, noch das Allgemeine, die Röte, „abbilden“. Seine eigentliche „Stärke“, so schließt Strophe IV, schöpft der Dichter vielmehr aus der seinem Bilde innewohnenden, schwer errungenen Bedeutungsfülle. Damit greift Conquest sicherlich bewußt einen Begriff auf, den Donald Davie aus der klassizistischen Dichtungslehre entnommen und für seine eigene Poesie der *purity of diction* und der *articulate energy* nutzbar gemacht hat. „Strength“ ist nach Davie die Fähigkeit des Dichters „to crowd much meaning into a short space“, so daß „close expressions“ zugleich eine bewegte „close and compact syntax“ zulassen¹⁶.

Beispiel solcher „strength“ ist Strophe V, die aus einem einzigen, klar durchdachten, beziehungsreichen Satz besteht, der Conquests Auffassung vom Dichter zum Gegenstand hat. Das Tun des Dichters ist „thrust“, d. h. Drängen, Vorstoß, Angriff. Es wohnt ihm eine energiegeladene Bewegung inne, die sich rhythmisch im Aufeinanderprall der beiden einsilbigen und betonten Wörter „strong / Thrust“ niederschlägt. Das Drängen richtet sich auf die Vervollkommnung von Wissen und Leben. Dazu muß der Dichter die Eindrücke der Wirklichkeit ordnen und aus den stimmigen Details innerhalb des Gedichts einen „complex of relations“ formen.

Da sich Conquest an der Grenze zwischen dem schon Bekannten und dem noch Unerforschten sieht¹⁷, vertraut er neben seinem handwerklichen Können auch der Inspiration. Nur wenn er sich zusätzlich der Eingebung öffnet, wird es gelingen, die Hieroglyphen der Natur zu deuten. Das Demonstrativpronomen „that“ (V, 8) weist offensichtlich auf das Bild des Vogelflugs zurück (IV, 2 f.), aus dem die römischen Auguren den göttlichen Willen erkennen zu können glaub-

ten. Aber erst aus dem Zusammenspiel zwischen Absichtslosigkeit („unintentioned“) und bewußter Gestaltung („working“) formt sich das Kunstwerk.

Strophe V besteht aus einem einzigen Satz, der den Vorstoß des Dichters sinnfällig nachbildet. Er schreitet vom Nebensächlichen („word and image“) zu dem, was sich unter der Oberfläche des Gedichtes verbirgt (3); um Wissen und Leben zu vervollkommen (4), müssen Bilder ausgewählt werden (5 f.), die zur Deutung der Hieroglyphe beitragen (7 f.). Zeitlich und wesensmäßig kommen dichterische Erkenntnis und Symbol zum Schluß; deshalb stehen auch die Kernaussage am Ende des Satzes bzw. der Strophe und das zentrale Bild am Ende des Gedichtes.

In Strophe VI, insbesondere den beiden letzten Versen, erreicht der Vorstoß des Dichters seinen Höhepunkt. Nach den Fragen der zweiten Strophe, die die Statik der Eingangsverse auflösen, den Erörterungen von III und IV und dem dynamischen Satz von V mündet das Gedicht ins Bild der auf den Strand rollenden Wellen ein. Der Schluß ist zunächst integraler Bestandteil des im Gedicht beschriebenen Vorgangs: in Strophe VI werden die Bildbestandteile von I zu einem Beziehungskomplex zusammengefügt und die unwesentlichen Details beiseitegelassen. Zum anderen symbolisiert das letzte Bild den in *Anthéor* erörterten und beschriebenen Schaffensvorgang selbst. Abgelöst vom gesamten Gedicht wäre der letzte Satz bedeutungslos. „Waves“ und „sea“ erhalten als ein „complex of relations“ ihre Bedeutungsfülle unmittelbar aus den Strophen I–V als „image flowering from / Our speech's core“. „Strength“ schafft Conquest, indem er die unwichtigen Details aus I – „light“, „cliff“, „bay“ und „rocks“ – ausscheidet und die vorausgegangenen Gedanken im Schlußbild komprimiert. Das Gedicht spricht vom „thrust“ und bildet ihn zugleich sprachlich und syntaktisch nach; weiterhin symbolisiert es ihn in den beiden letzten Versen, die im Sinne Davies ein „close and compacted expression“ sind.

Das für den Schaffensvorgang, für das Entstehen von Dichtung aus Inspiration und handwerklichem Mühen gefundene Bild bleibt aber wie alles menschliche Streben vorläufig („tentative“). Das ergibt sich aus den Schlußzeilen. Die Wellen werden niemals aufhören, an den Strand zu rollen, das Drängen des Dichters nach Vollendung wird nie zur Ruhe kommen. Unermüdlich wird er an seinem Werk weiterarbeiten und formen, über alle Irrtümer hinweg nach dem richtigen, poetischen Bildgefüge suchend, das Bewegung und Ruhe in sich enthält und damit die *coincidentia oppositorum*, das vollkommene Kunstwerk ist.

Was Conquest in der letzten Strophe von *Anthéor* über den Dichter sagt, trifft ebenso auf den verantwortungsbewußten Kritiker und Philologen zu. Auch er wird, wenn er sich mit den Schöpfungen des menschlichen Geistes beschäftigt, bald erkennen, daß Menschenwerk nie vollkommen sein kann und daß jedem durch seine Individualität unüberwindbare Grenzen gesetzt sind. Aber er kann trotzdem sein Bestes zu leisten versuchen, und vielleicht findet der eine oder andere einen Weg zu den geheimnisvollen Gärten Hesperiens, Ziel nicht nur der Dichter, sondern auch der Philologen¹⁸. Aber ebenso wie der Dichter wird er sein Ziel kaum erreichen. Georg Baesecke, der sich von den deutschen Philologen in der „lantscaf untar alpeom“ am besten auskannte, beschreibt im Vorwort zum deutschen Abrogans die „feine Mühsal und Ungeduld der Millionen nur in ihrer Reihenfolge möglicherweise richtigen Millimeterschrittchen“. Sie beglücken und machen gleichermaßen wehmütig, weil sie ihren Lohn in sich enthalten:

belastet mit den unerkannten Irrtümern, die auflachen und dem Übelwollenden zuwinken, sobald man sich abkehrt, und schon ausschauend nach den nächsten Bergen, sie mit geschwächten und verfeinerten Kräften zu ersteigen: denn die Wahrheit weicht dem Suchenden zurück, und jeder muß die seine selbst suchen bis ans Ende oder ohne Suchen leben¹⁹.