

Heinz Hillmann

Deutsche Lyrik I

Religiöse Lyrik seit der Reformationszeit. Zum Diskurs des Gedichts

aus:

Europäische Lyrik seit der Antike

14 Vorlesungen

Herausgegeben von Heinz Hillmann und Peter Hühn

S. 77–101

Impressum

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf der Verlagswebsite frei verfügbar (*open access*). Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar.

Open access verfügbar über die folgenden Webseiten:

Hamburg University Press – <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Archivserver Der Deutschen Bibliothek – <http://deposit.ddb.de>

ISBN 3-937816-14-3 (Printausgabe)

© 2005 Hamburg University Press, Hamburg

Rechtsträger: Universität Hamburg, Deutschland

Produktion: Elbe-Werkstätten GmbH, Hamburg, Deutschland

<http://www.ew-gmbh.de>

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	vii
<i>Heinz Hillmann und Peter Hühn</i>	
Alt-Hebräische Lyrik	13
<i>Tim Schramm</i>	
Aspekte griechischer und lateinischer Lyrik	41
<i>Gerhard Lohse</i>	
Deutsche Lyrik I	77
Religiöse Lyrik seit der Reformationszeit. Zum Diskurs des Gedichts	
<i>Heinz Hillmann</i>	
Englische Lyrik I	103
Identität in Liebe und Religion in der frühen Neuzeit	
<i>Peter Hühn</i>	
Englische Lyrik II	135
Natur und Kultur in der Romantik	
<i>Peter Hühn</i>	
Deutsche Lyrik II	171
Liebeslyrik von der Anakreontik zur Romantik	
<i>Heinz Hillmann</i>	
Deutsche Lyrik III	197
Nationale Lyrik im 19. Jahrhundert	
<i>Heinz Hillmann</i>	
Französische Lyrik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	235
<i>Heinz Hillmann und Klaus Meyer-Minnemann</i>	

Englische Lyrik III	271
Das Alte und das Neue im 19. Jahrhundert und in der Moderne <i>Peter Hühn</i>	
Vom Sprechen und Schweigen in der russischen Lyrik des 20. Jahrhunderts	309
<i>Christine Gölz</i>	
Englische Lyrik IV	351
Individuum und Kollektiv im 20. Jahrhundert <i>Peter Hühn</i>	
Deutsche Lyrik IV	389
Die Stadt und der Krieg in der Lyrik der frühen Moderne <i>Heinz Hillmann</i>	
Hispanoamerikanische Lyrik des 20. Jahrhunderts	419
<i>Klaus Meyer-Minnemann</i>	
Keine europäische Lyrik: Ein Blick nach China	455
<i>Michael Friedrich</i>	
Beitragende	483

Deutsche Lyrik I

Religiöse Lyrik seit der Reformationszeit

Zum Diskurs des Gedichts

Heinz Hillmann

Subjektwerdung und Individualisierung im Kirchenlied des 16. und 17. Jahrhunderts. Der Gott im Ich

Beginnen will ich mit einem Kirchenlied der Reformation, mit religiöser – gesungener – Lyrik also. Sie hat jahrhundertlang eine rituelle Rolle in der christlichen Gemeindkultur gespielt, jetzt verändert sie sich im Prozeß der Neuzeit und treibt ihn so umgekehrt wieder mit an. Denn sie bewegt sich von nun an über die Grenze der Kirche hinaus, sie wird auch und zunehmend Poesie von Laien, wird weltlicher und welthaltiger, bei jedem Dichter ein wenig anders und damit auch individueller. Die Dichter haben Gott „zerstreut“, wird Rilke vierhundert Jahre später sagen, mit Recht – obwohl er es selbst nicht anders macht und wie seine Vorgänger Gott in die Dinge legt.

Martin Luther hat das Kirchenlied geschrieben, von dem ich reden will, Theologe und Mönch, der sich selbst in mancher Hinsicht laisiert hat, nicht nur durch seinen Klosteraustritt. Im Jahr 1523, nach seinen großen Kampfschriften wie der „Freiheit eines Christenmenschen“ und nach seiner Übersetzung des Neuen Testaments, das er im brandneuen Druckmedium nun potentiell jedem in die Hand gibt, zu eigener Lektüre und Anwendung (Applikation) in jeder Lage – aus der Hand einer Elite im kirchlichen Raum heraus in eine geistliche Lesedemokratie. Im vierzigsten Jahr seines Lebens aber fängt der Mann an, „Verse zu machen“, wie die kleine Lutherausgabe es hübsch ausgedrückt hat. „Die Erschütterung über den Märtyrertod zweier seiner Anhänger“ in Brüssel hat den „Born bei ihm aufbrechen lassen“, so erklärt sich die Ausgabe das erste der beiden Lieder – durchaus topisch: Lyrik als Ausdruck und Ausbruch von starker Emotion.

Es könnte ja auch umgekehrt sein, daß starke Emotion sich nicht entlädt, sondern in der Lyrik erst ein angemessenes Medium findet, in dem sie sich richtig entwickeln kann. Wie jemand, der seinen Körper bewegen möchte und dafür ein Reck braucht, eine Sprunglatte oder ein Ruderboot. Wir müssen also kritisch umgehen mit solchen Topoi, mit denen wir uns sonst die Lyrik erklären. Das gilt auch für den nächsten Topos, nun für lehrhafte Dichtung, mit dem die Ausgabe unser Lied erklärt, das „in Form einer autobiographischen Applikation ... den Kern reformatorischer Glaubensüberzeugung den Menschen ins Herz singt.“

Tatsächlich finden wir diesen Kern, Luthers Rechtfertigungslehre – also die Lehre davon, wie der sündige Mensch gerechtfertigt werden kann durch Christi Erlösung und den Glauben daran –, im Gedicht wieder. Aber was geschieht mit ihr, wenn sie ins lyrische Medium eintritt? Wird sie bloß anders ausgedrückt, geschmückt, rhythmisiert, gereimt (*ornatus*) – oder verändert sie sich? Und wenn dieses, was ist an dem Medium so geartet, daß das geschieht?

Nach einer Eingangsstrophe, die zur Freude aufruft („Laßt uns fröhlich springen“ „und mit Lust und Liebe singen“, weil Gott „seine süße Wundertat ... an uns gewendet hat“), setzt die zweite Strophe mit einer lyrischen „Autobiographie“ ein:

- Dem Teufel ich gefangen lag,
 Im Tod war ich verloren.
 Mein Sünd mich quälte Nacht und Tag,
 Darin ich war geboren.
- 5 Ich fiel auch immer tiefer drein.
 Es war kein Guts am Leben mein.
 Die Sünd hatt' mich besessen.
- Mein guten Werk, die galten nicht;
 Es war mit ihn' verdorben.
- 10 Der frei Will haßte Gotts Gericht;
 Er war zum Gutn gestorben.
 Die Angst mich zu verzweifeln trieb,
 Daß nichts denn Sterben bei mir blieb.
 Zur Hölle muß ich sinken.

- 15 Da jammert Gott in Ewigkeit
Mein Elend übermaßen.
Er dacht an sein Barmherzigkeit,
Er wollt mir helfen lassen.
 Er wandt zu mir das Vaterherz.
- 20 Es war bei ihm fürwahr kein Scherz.
Er ließ's sein Bestes kosten.
- Er sprach zu seinem lieben Sohn:
„Die Zeit ist hie zu 'rbarmen.
Fahr hin, meins Herzens werte Kron,
- 25 Und sei das Heil dem Armen,
 Und hilf ihm aus der Sünden Not.
 Erwürg für ihn den bittern Tod,
 Und laß ihn mit dir leben.“
- Der Sohn dem Vater g'horsam ward:
30 Er kam zu mir auf Erden
Von einer Jungfrau rein und zart.
Er sollt mein Bruder werden.
 Gar heimlich führt' er sein Gewalt:
 Er ging in meiner armen Gestalt.
- 35 Den Teufel wollt er fangen.
- Er sprach zu mir: „Halt dich an mich,
Es soll dir jetzt gelingen.
Ich geb mich selber ganz für dich;
Da will ich für dich ringen.
- 40 Denn ich bin dein, und du bist mein;
 Und wo ich bleib, da sollst du sein.
 Uns soll der Feind nicht scheiden.
- Vergießen wird er mir mein Blut,
Dazu mein Leben rauben.
- 45 Das leid ich alles dir zugut;
Das halt mit festem Glauben.
 Den Tod verschlingt das Leben mein;
 Mein Unschuld trägt die Sünde dein.
 Da bist du selig worden.

- 50 Gen Himmel zu dem Vater mein
 Fahr ich von diesem Leben.
 Da will ich sein der Meister dein.
 Den Geist will ich dir geben,
 Der dich in Trübnis trösten soll
 55 Und lehren mich erkennen wohl
 Und in der Wahrheit leiten.
- Was ich getan hab und gelehrt,
 Das sollst du tun und lehren,
 Damit das Reich Gotts wird gemehrt
- 60 Zu Lob und seinen Ehren.
 Und hüt dich vor der Menschen Gsatz,
 Davon verdirbt der edle Schatz.
 Das laß ich dir zu Letze.“

Das Gedicht erzählt in neun Strophen eine richtige Geschichte, eine zweiteilige Erlösungsgeschichte. „Dem Teufel ich gefangen lag, im Tod war ich verloren“, so der Beginn des ersten Teils, der in zwei Strophen die erste Epoche des Lebens erzählt, die mit der Höllenfahrt enden wird. („Zur Hölle muß ich sinken.“). Diese Epoche spielt zwischen den Figuren Ich und Teufel in den Räumen Erde und Hölle. „Mein guten Werk, die galten nicht“. Sie also können den unaufhaltsamen Prozeß nicht aufhalten oder gar umkehren.

Das entspricht genau der ersten Maxime der lutherischen Rechtfertigungslehre, nach der allein durch den Glauben (*sola fide*) der Mensch gerettet werden kann. Aber auch der Glaube, dies die zweite Maxime, ist doppelte Gnadengabe, nicht erwerbbar, sondern Geschenk der Passion Christi als Übernahme der Sündenstrafe und des Glaubens daran, den er selbst erst verleiht.

Dieser zweiten Maxime entspricht nun genau die zweite, in sieben Strophen erzählte Geschichte. „Das leid ich alles dir zugut“, so erzählt Christus dem Ich von der Passionsgabe; und etwas später spricht er von der Glaubensgabe: „Gen Himmel zu dem Vater mein / fahr ich von diesem Leben. / Da will ich sein der Meister dein. / Den Geist will ich dir geben, /... / und lehren mich erkennen wohl.“ Die Figuration in dieser zweiten Epoche der Geschichte ist Ich – Gott und Christus, der Raum Himmel und Erde, diese aber sozusagen doppelt: als Ort des Ichs und des

herabsteigenden Christus. („Er kam zu mir auf Erden.“) Diese zweite Epoche kehrt die erste Epoche um.

Das ist bis in die Formulierungen hinein tatsächlich Luthers Rechtfertigungslehre; ihr reformatorischer „Kern“, wie die Theologen es nennen, den man dann auch, um im Bilde zu bleiben, aus der lyrischen Frucht wieder herauschälen kann. Deshalb steht das Lied im Evangelischen Kirchengesangbuch in der Abteilung „Rechtfertigung und Zuversicht“, und Luther selbst hat es in der letzten Ausgabe seiner Lieder als „Deutelielied“ neben das „Credo“ gestellt, das ja in einer Art gegliederter Prosa die gleiche Geschichte erzählt. „Ich glaube an Gott, den Vater“, so beginnt das apostolische Glaubensbekenntnis und fährt fort: „Und an Jesus Christus, unseren Herrn, empfangen ..., geboren, gelitten unter Pontius Pilatus, ... aufgefahren gen Himmel; er sitzt zur Rechten Gottes ...“

Das Ich hat eigens diese Credo-Erzählung hier wieder vor Augen gebracht. Denn erst wenn man diese Erzählung mit unserem Lied vergleicht, gehen einem die Augen auf dafür, was es in Wirklichkeit erzählt. Im Credo hören wir die uns vertraute Erzählung. Wie im Neuen Testament auch wird von Christi Erdenleben in ER-Form und in der Vergangenheit erzählt, nachträglich also, so daß klar ist: Es ist *ein Mal* und *damals* geschehen. Dann erst wechselt das Gedicht ins Präsens und erzählt damit Christi ewige Gegenwart: „Er sitzt zur Rechten Gottes.“

In unserem Lied aber erzählt Christus seine Geschichte selbst, ganz anders als in der Bibel und im Credo. Es ist eine Ich-Erzählung, eine göttliche Autobiographie, wie sie jeder Mensch auch als irdische Autobiographie erzählt. Und damit in genau gleicher Weise wie zuvor das Ich seine Sündenautobiographie erzählt hat. Aber mehr noch, und ungeheuerlicher: Während durch Bibel und Credo Christi Leben als *vorgängig* erzählt ist, dem das Leben des Ichs als prinzipiell schon erlöst erst nachfolgt, beginnt hier die Erzählung mit der Sündenverfallenheit des Ichs, die die Erlösungsgeschichte allererst ursächlich auslöst, beziehungsweise zeitlich: Die göttliche Heilsgeschichte beginnt erst nach der Sündengeschichte des Ichs und für dieses gegenwärtige Ich: „Da jammert Gott in Ewigkeit / mein Elend ... / Er dacht an sein Barmherzigkeit, er wollt mir helfen lassen. // ... Er sprach zu seinem lieben Sohn: // ‚Fahr hin ...‘“ Und nachdem das irdische Ich diese himmlische Szene erzählt hat, fährt es fort: „Der Sohn dem Vater g’horsam ward: / Er kam zu mir auf Erden / ... Er sollt mein Bruder werden.“

Und nun läßt das Ich Christus erzählen: „Er sprach zu mir: ‚Halt dich an mich...‘“, narratologisch gesprochen ist das eine Erzählung zweiten Grades, die abhängig ist von der Erzählung ersten Grades, der Basisgeschichte vom Sündenleben Ichs.

Christi Leben ist also in diesem Gedicht gleich zweimal abhängig vom Ich – einmal der Erzählform nach, denn das Ich gibt Christus das Wort, läßt ihn seine Geschichte erzählen; und zum anderen dem Erzählinhalt nach, denn die Heilsgeschichte ist ursächliche Folge und geht zeitlich dem jetzt lebenden Ich erst nach. Das ist ganz unerhört und genau umgekehrt wie im Credo. Selbst die Theologen sprechen von der „Kühnheit des Kunstwerks“. Natürlich kann man diese wegerklären, etwa durch den theologisch-philosophischen Satz, daß die Sündhaftigkeit des Menschen zur Erlösungstat Gottes führt. Aber die lyrische Erzählung löst diesen zeitlosen Satz auf in eine zeitliche Folge; und sie kehrt die uns übliche epische Folge von Jesus' Leben und dem Menschenleben danach in ihr genaues Gegenteil um.

Das also passiert, wenn Luthers theologisch-argumentative Rechtfertigungslehre in eine lyrische Erzählstruktur eintritt. So, daß wir sie gerade daran auch erkennen können.

Zwei weitere Merkmale dieser Struktur: Das Ich erzählt Christus seine heilige Autobiographie, aber es erzählt sie nicht nachträglich und der Reihe nach, sondern nach seiner Herabkunft zur Erde und vor Passion, Tod und Himmelfahrt – also im Futur, im Vorgriff: „Vergießen wird er [der Feind, der Teufel] mir mein Blut“. Gleichwohl spricht es in einer späteren Strophe schon wieder im Rückgriff von dieser Zukunft: „Was ich getan hab und gelehrt, / das sollst Du tun und lehren.“ Solch zeitliche Inkonsequenz ist nur im Gedicht möglich, in der Prosa wäre sie ein Regelverstoß gegen das Kohärenzgebot des zeitlichen Kontinuums. Warum das in der Lyrik so geht? Weil nach dem Strophenabschnitt sozusagen eine Lücke entsteht. Der Strophenwechsel stützt den Zeitenwechsel und macht ihn vergessen.

Etwas Ähnliches finden wir beim Raumkontinuum, das im Gedicht ebenfalls gilt und nicht gilt. In der ersten Epoche wird der Raum gar nicht genannt, aber es versteht sich, er ist auf Erden. In der zweiten Epoche erzählt das Ich: „Der Sohn dem Vater gehorsam ward / Er kam zu mir auf Erden / ... Er sollt mein Bruder werden.“ Der Gleichzeitigkeit von Ich und Christus auf Erden entspricht der gleiche Raum. Das ist natürlich in einer epischen Dichtung ganz unmöglich. Wie sollte denn ein Ich des 16. Jahrhunderts mit dem Christus der Zeitenwende zusammenstehen und mit ihm sprechen?

Aber in der Lyrik ist ein solches unerhörtes Ereignis „wirklich“, das Imaginäre geschieht als Realität, das heißt auch die Differenz von Imagination und Wirklichkeit gilt und gilt nicht, wie die von Hier und Dort, von Vorher und Nachher, Damals und Jetzt. Deshalb kann auch die uns selbstverständliche Abfolge in ihr genaues Gegenteil umgedreht werden. Jetzt lebe ich in der Sünde; und daraufhin und deshalb schickt Gott Christus herab, jetzt und hier, so daß er zu mir spricht.

Die Lyrik ist offenbar an das Kohärenzgebot und die Logik der Prosa/Epik nicht in der gleichen Weise gebunden – sie macht so etwas wie mutwillige Sprünge. Das gilt auch, wie schon gezeigt, für den Raum. Wo bei „Raum“ überhaupt auch aus anderen Ursachen, eine sehr immaterielle, flüchtige, wechselhafte Größe in der Lyrik sein kann. Der Erzähler garantiert ihn oft nicht, wie in der Epik; und die lyrische Stimme braucht ihn gar nicht zu nennen. So geschieht das zum Beispiel in der Erzählung der ersten Lebensperiode, die wir uns auf Erden denken, aber das ist nicht erwähnt und schon gar nicht ist ein einzelner Ort genannt, wie etwa Wittenberg. Erst in der zweiten Epoche erzählt uns die Stimme über Christus: „Der Sohn dem Vater g’horsam ward: / Er kam zu mir auf Erden // Er sollt mein Bruder werden // Er sprach zu mir“. Der lyrischen Gleichzeitigkeit von Ich und Christus entspricht der gleiche Raum, ja Sprech- und Hörort: auf Erden. Das ist das unerhörte Ereignis. In der Prosa und Epik unmöglich, in der Lyrik deshalb noch kühn, aber plausibel und akzeptabel. Akzeptabel durch Tradition zunächst: Wir rechnen in der Lyrik mit solchen logischen „Sprüngen“. Aber was gibt der Tradition Grund, was in der lyrischen Struktur ermöglicht solche Lizenz – da ja der Strophensprung hier nicht zieht, im Falle dieses Gedichtes fällt er aus. Machen wir einen kleinen Umweg, um das zu erklären:

„Eduard – so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter – Eduard hatte in seiner Baumschule die schönste Stunde eines Aprilmittags zugebracht ...“ Der Name, der Ort, die Zeit, die Handlung – so sind wir es gewohnt beim epischen Erzähler, auch wenn er selbst seine eigene Stimme nicht weiter begründet. Nicht in der Lyrik: „Vom Himmel hoch, da komm ich her“, Sie kennen das Lied, so beginnt hier die Stimme – sie selbst scheint ortlos, der Raum ist, wie hier, allenfalls in der Rede selbst erwähnt. Dagegen wieder die Prosa: „In jener Gegend [um Bethlehem] lagerten Hirten auf freiem Feld ... Da trat der Engel des Herrn zu ihnen ... [er] sagte: ‚Fürchtet euch nicht, denn ich verkünde euch eine große Freu-

de ...‘ (Lukas 2.8–11)“ Hier hat der Engel seinen Ort bekommen, die Hörer, zu denen er spricht: Und so braucht er seinen Ort selbst gar nicht mehr im Munde zu führen, das „vom Himmel hoch“ kann fehlen.

„Bedecke Deinen Himmel, Zeus / Mit Wolkendunst“, so beginnt ein Gedicht Goethes. Das Ich auf der Erde spricht gegen den Gott im Himmel; wenn wir die griechische Mythologie kennen, können wir rasch finden, wer da spricht (obwohl es eine solche Situation in ihr nicht gibt), aber der Dichter hat uns den Namen Prometheus schon im Titel verraten, denn seine Mythologie ist dem Leser weniger selbstverständlich gegenwärtig als die Weihnachtsgeschichte von Lukas. Noch eine Probe? „Das Leben suchst du, suchst, und es quillt und glänzt. / Ein göttlich Feuer tief aus der Erde dir, / und du in schauerndem Verlangen / Wirfst dich hinab in des Ätna Flammen“, so beginnt Friedrich Hölderlins (1770–1843) Gedicht, das er ähnlich wie Goethe benennt: „Empedokles“. „Absolute Einzelrede, in Versen“ – so hat man (Lamping) neuerlich diese von Raum und Zeit abgelöste Stimme und damit die Lyrik überhaupt definiert. Kein Erzähler garantiert sie, es sei denn, wir wollten die Überschrift ergänzen: der Engel, Prometheus, Empedokles oder das Ich *spricht* – oder wie im Drama einen Doppelpunkt nach dem Namen setzen.

Weil der Erzähler aber die Stimme nicht über eine eingeführte Person garantiert, wie in der Epik oder Dramatik, hat sie auch keine feste Dauer. Auch hier gilt das Kohärenzgebot nicht. Die Stimme kann wechseln (oder sich in sich selbst verschieben). Am schönsten sieht man das wieder an Luthers Weihnachtslied. „Vom Himmel hoch, da komm ich her“, so beginnt der Engel zu sprechen und spricht fünf Strophen lang. Dann spricht eine andere Stimme, ein Wir („Des laßt uns alle fröhlich sein.“), das tut sie aber nur eine Strophe lang, und schon spricht wieder eine andere Stimme. „Merk auf, mein Herz, und sieh dorthin.“ Jetzt spricht offensichtlich ein Ich, und es spricht weiter, acht Strophen lang; ist es aber immer dasselbe oder immer ein anderes Ich? Personalpronomen ohne ein Nomen sind reichlich unbestimmt, nicht wahr? Sie taugen gut zur Lyrik mit ihrer problematischen Kohärenz. Nach den acht Ich-Strophen folgt wieder eine Wir-Strophe als Beschluß: „des freuen sich der Engel Schar’ / und singen uns ein neues Jahr.“

Ist das „uns“ und „wir“, die Gruppe der „Ich“-Sprechenden beziehungsweise -singenden, also der Choral der Kirchengemeinde? Und spricht der Engel diese Gemeinde, spricht er uns an, wenn er sagt: „ich bring euch

gute neue Mär“, und „Euch ist ein Kindlein heut geborn“? Man sollte es doch meinen, aber was sollen wir uns denken, wenn er uns rät, die Zeichen von Windel und Krippe zu behalten, wenn wir eintreten in den Stall? Da redet er doch eher, wie es Lukas erzählt, die Hirten an; und hat sie also schon, merken wir nun verwirrt, die ganze Zeit angeredet. Oder doch nicht?

„Des laßt uns alle fröhlich sein / Und *mit den* Hirten gehn hinein“, so lautet die nächste Strophe. Das „Euch“, ja, das bezeichnet uns *und* die Hirten. Und so macht es uns gleichzeitig (gleichräumig), die Hirten und uns, gleich gegenwärtig im Raum der Kirche, wo wir singen und vor der Krippe im Stall. Da ist es wieder, das unerhörte Ereignis der Lyrik.

Die Wir-Stimme erzählt es im Präsens, in einer gleichzeitigen Erzählung, wie der Narratologe sagt. Nicht nachträglich, nicht vorträglich (prophetisch), sondern im Präsens, das die Handlung begleitet. (wir kennen das heute gut aus der Handy-Erzählung): eine bevorzugte Zeit der Lyrik. Mühe-los, allein durch die Grammatik des Verbs, zaubert das Präsens Gegenwärtigkeit ferner oder vergangener Figuren. Wir nennen es deshalb topisch dramatisch; das ist nicht übel, verdeckt aber leicht, daß es drei Aspekte vereint: den der Einmaligkeit (singulativ), den der Wiederholung (iterativ) und den der Immrigkeit (durativ). Diese Differenzen gelten schwebend alle zugleich.

Wenn der Engel, die Hirten, das Wir und das Ich gleichzeitig sind und gleichräumig – dann ist auch der Herr da, als Kind. Aber in diesem Lied, anders als im autobiographischen Lied, redet nicht er das Ich an, sondern das Ich redet ihn an: „Ach mein herzliebes Jesulein, / mach dir ein rein sanft Bettelein, / zu ruhn in meines Herzens Schrein, / daß ich nimmer vergesse dein.“ Eine Bitte, daß das Kind, das seinen Raum in der Krippe hat, seinen Raum im Ich nehmen möge, daß es hier wohnen möge. So wird das kleine Ich selbst Gottes Gegenwart, das lebendige Heiligtum Gottes, eines unendlichen Gottes, für den die Welt „viel zu klein wäre“, wie es zuvor heißt, und wär sie noch „vielmals so weit“. Auch das ist Lyrik: ein Raumparadox, die besondere Form der Aufhebung der Kohärenz in der Lyrik.

Die Bitte dieser Strophe könnten wir übrigens leicht herauslösen, und dann taugte sie gut zum Gebet. Denn das Gebet ist eine Bitte an Gott. Und das Gebet ist ja auch nichts anderes als die von der Erde in die Höhe getragene Bitte – Vater, gib uns das Brot; schütze mich vor dem Feind. Die bit-tende Anrede ist die sprachliche Grundform der Lyrik, sie „stiftet“ (schafft, konstruiert, beschwört), einmal geschaffen, allein durch den Sprechakt die

Beziehung von Ich und Du, den Raum zwischen beiden und seine Überwindung, die Gleichzeitigkeit. Nochmals: „Das Leben suchst du; suchst“ oder „O Haupt voll Blut und Wunden“.

Aber bevor wir weitergehen zu diesem Gedicht Paul Gerhardts (1607–1676) noch eine vergleichende Bemerkung zu den Dichtarten Lyrik und Dramatik: Luthers wohl allen vertrautes Weihnachtslied singen wir heute, jeder mit seiner Stimme und alle zusammen im Chor, alle darin aufklingenden Stimmen in der unsrigen vereinend. Sozusagen als plurales Rollenspiel. Es war aber zuerst gedacht als Krippenspiel, also ein kleines Schauspiel, Drama also, und damit eine ganz andere Gattung. Darin hätten die Kinder die Rollen der Weihnachtsgeschichte übernommen, entsprechend gekleidet. So hatten sie der Stimme durch Person, Kleidung, Spielweise und Wort eindeutige Gestalt gegeben, die nicht wechseln kann. Als Text gedruckt, hätte der Name bei jeder Rolle davorgestanden, mit Doppelpunkt (zum Beispiel „erster Hirte“, „zweiter Hirte“ – nicht einfach unbestimmt „ich“).

So garantiert das Drama, ähnlich wie die Epik mit anderen Mitteln, die Festigkeit, Identität, Kohärenz der Person, des Raums, der Zeit und der Handlung. Die Lyrik, indem sie diese Garantien von Raum, Zeit, Personenangabe wegnimmt oder wegnehmen kann, löst diese realistische Kohärenz auf und ersetzt sie durch eine surrealistische Kohärenz. Denn es ist natürlich surreal, wenn ich bald Engel, Hirte, Kind und im Wir alles zugleich bin. Kohärenz ist in der Lyrik etwas anderes als Identität und Differenz der Identitäten. Kohärenz in der Lyrik ist Übergänglichkeit (Transigenz), Aufhebung der Differenz und Verbindung. Kohärenz ist hier die Verträglichkeit oder die Übergänglichkeit der sonst getrennten und differenten Dinge; sagen wir die Verbindung, die Verschwisterung, die sonst in Wirklichkeit und Prosa und Drama nicht erlaubt ist. Natürlich ist Lyrik so auch eine Art von Mystik. Dazu trägt der Reim bei, der als formaler Zeichenkörper genau diesem Prinzip entspricht und Bedeutungsverbindungen erzeugt, die sonst nicht möglich wären. Freilich ist das seine sozusagen höchste Stufe – er kann auch bloß tönen oder klingeln, Musik, die uns trägt und den Dichter, wenn er sagt, was in Prosa und Drama und Philosophie oder Wissenschaft ungläublich wäre.

Hat es dann Sinn, Gedichte als Erzählungen von Geschichten zu begreifen? Man muß diese Frage immer erneut stellen, denn es mag sein, daß wir nur einem neuen Sprachspiel aufsitzen, das uns hübsch bewegt; in einen

neuen Diskurs eintreten, der gerade Mode ist und uns so ins Geschäft bringt. Ganz ausschließen kann ich das nicht. Narratologie, als eine strengere Methode, ist „in“, recht verspätet und mit nachholendem Eifer, besonders in der lange hermeneutischen Germanistik.

Und doch gibt es, das hat sich im ersten Durchgang bereits an wenigen Merkmalen gezeigt, auch gute Gründe so zu verfahren. Und damit wir uns nicht verfahren und verwickeln, möchte ich noch einmal daran erinnern, daß wir zwei Gänge oder Stufen wählen können: Die eine, unschuldigere, weniger anspruchsvolle, ist text- und einzelfallorientiert – sie beobachtet unter anderen Aspekten narrative Elemente und Komplexe und entdeckt so neue Züge und Zusammenhänge im jeweiligen Gedicht. Die zweite ist wesentlich anspruchsvoller. Sie behauptet, als Hypothese, daß auch Gedichte Erzählungen sind, freilich mit einem etwas anderen Ensemble der narrativen Manöver; sie sucht also nach einer Theorie lyrikspezifischer Erzählung.

*

Fragen wir nun erneut und genauer: Wie und was für eine Geschichte erzählen Gedichte? Und gibt es auch solche Gedichte, in denen zwar ein Ereignis oder eine Ereignisfolge als Geschichte präsentiert wird – aber nicht durch eine Erzählung?

Ich stelle diese Fragen nun an Paul Gerhards Passionslied, das ich sehr liebe, das sehr lyrisch ist und das mir trotzdem als Erzählung erschienen ist – was mir aber zunehmend zweifelhaft erscheint.

„O Haupt voll Blut und Wunden“ – die lyrische Anrufung, die das zeitlich und räumlich Ferne im Nu in die Gegenwart holt und also das gleiche bewirkt wie das erzählende Präsens. Schon Arnulf von Löwen hat im 13. Jahrhundert so begonnen: „Salve caput cruentatum“, „gegrüßt seist du, gequältes Haupt“. Das ist alte lyrische Struktur. Im Nu ist die Figuration Du – Ich hergestellt, auch wenn die Stimme sich nicht benennt, im Nu der Sprech- und mögliche Handlungsraum. Wir hatten ja schon gesehen, daß dieser Raum im Vergleich zur Epik ortlos ist. Der Weg, den Christus von der Gefangennahme zu Pilatus, zur Geißelung, den Berg hinauf zum Kreuz gegangen ist in der Epik der Evangelien, er ist einfach nicht da – ja nicht einmal das Kreuz, der Leib des Herrn ist da. Nur das Haupt. Auch alle Figuren um Christus herum sind von ihm weggenommen, abgelöst also

Raum, Zeit und Figuren und Leib: „absolut“ erscheint das Haupt in der absoluten Einzelstimme, die sich zunächst noch nicht einmal selbst als Ich nennt.

Gerade im Vergleich mit der Evangelienepik, aus der diese Lyrik ja auch hier hervorgegangen ist, sieht man, was sie leistet. Indem die Lyrik das raumzeitliche Kontinuum ablöst, stellt sie dem Ich den Gott direkt und allein gegenüber: Sie holt ihn aus der historischen Konstellation heraus und holt ihn zu sich heran, verbindet sich mit ihm – stellt sich in ihn ein oder ihn in sich hinein („Mach dir ein fein sanft Bettelein in meinem Herzen.“) oder sich ihm an die Seite oder auch gegenüber. So wird der Gott intim. In gewisser Weise auch abhängig vom Ich, das sich ihn allein durch seine Rede heranholt und in seiner Anrede sich zuwendet, sich fügt.

Wir können das gut erkennen: Vier Strophen lang richtet das Ich den Blick auf das Haupt – dann kehrt es den Blick des Hauptes auf sich: „Schau her, hier steh ich Armer / der Zorn verdienet hat. / Gib mir, o mein Erbarmer, / den Anblick deiner Gnad.“

Gewiß, wie die Teilnahme am Leiden des Hauptes erfolgt nun eine Bitte um Teilnahme am eigenen Tod, aber eben durch diese Rede auch eine umgekehrte Zuwendung des Gottes zu sich. Die Strophen 5–10, also die ganze zweite Hälfte des Lieds, ist eine solche Handlung von Gabe und Gegengabe. „Ich will hier bei dir stehen, // von dir will ich nicht gehen; wenn dein Haupt wird erblassen, / im letzten Todesstoß alsdann will ich dich fassen / in meinem Arm und Schoß“, solchen Beistand verspricht das Ich dem sterbenden Gott und bittet dann in den letzten beiden Strophen um die Gegengabe seines Beistands: „Erscheine mir zum Schilde, / zum Trost in meinem Tod ...“

Nur nebenbei will ich die uns schon bekannte Aufhebung des Kohärenzgebots in diesen Stellen erwähnen: Mühelos kann die lange Zeit leiblose Stimme Ichs Leib bekommen und Raum, kann bei dem Sterbenden stehen, kann ihn in Arm und Schoß fassen und so auch dem Haupt Leib und Raum zurückgeben.

So bringt der Vergleich zwischen der Epik des Neuen Testaments und diesem Lied manche Einsicht und zeigt auch, was die Lyrik für Möglichkeiten hat. Aber nochmals: Hat es einen Sinn, besonders bei diesem Lied, von Erzählung und Geschichte auszugehen?

Das Gedicht beginnt nicht nur mit einer Anrede, sondern jede der zehn Strophen ist Anrede – der Teilnahme (1–3), des Schuldbekenntnisses und

der Bitte um gnädiges Ansehen (4–5), des Beistandsversprechens (6–7), des Danks (8), der Bitte um Beistand im Sterben (9–10). Alles appellative oder allgemeiner performative Sprechhandlungen, die sich genau darin unterscheiden von der fundamentalen Sprechhandlung der Epik: dem konstativen Sprechakt. „Es war etwa um die sechste Stunde, als eine Finsternis über das ganze Land hereinbrach. Sie dauerte bis zur neunten Stunde. Die Sonne verdunkelte sich. Der Vorhang im Tempel riß mitten entzwei und Jesus rief laut: ‚Vater, in Deine Hände lege ich meinen Geist‘. Nach diesen Worten hauchte er den Geist aus.“ (Lukas 23,44–46)

Der konstative Charakter der Epik ist so fundamental, dazu die – vorwiegend – präteritale Form, daß es gute Gründe gäbe, besser auf der grundsätzlichen Differenz von Prosa und Lyrik zu bestehen, wenn nicht so viele Gedichte auch den konstativen Erzählton kennen, wie Luthers autobiographisches Lied zum Beispiel; und wenn nicht auch die Prosa appellative Akte kenne: „Armer Schach“, „arme Effi“, sagt der Roman-Erzähler Fontane und nicht nur „Ach, sie kannten den alten Ribbeck schlecht“ der Balladenerzähler; das sind freilich nur Einsprengsel. Größere Kontinuität appellativen Erzählens finden wir in Augustinus’ *Confessio* – eine an Gott gerichtete Autobiographie, sozusagen ein episch gewordenes, gedehntes Beichtgebet. Aber auch Werther mit seinen Briefen an Wilhelm bedient sich solch appellativer Prosa, explizit in Du-Form erzählend. Es gibt also ein Erzählen in der zweiten Person nicht bloß in der Lyrik. Man sieht, gerade die Anwendung der Erzähltheoreme auf die Lyrik kann umgekehrt unseren Blick schärfen für epische Phänomene, die wir über den Hauptvorkommen leicht übersehen. Es gibt also in der Epik nicht nur die Er- und die Ich-, sondern auch die Du-Erzählung, wenn diese auch in der Lyrik überwiegt.

Es gibt Übergänge zwischen den Dichtarten. Und eine Lyrik-Theorie wird sie genauso nutzen – wie umgekehrt die Prosa-Theorie des Erzählens. Beide haben sich immer am Einzelfall zu empirisieren, sie haben hier das genaue Profil als Auswahl der möglichen „Manöver“ oder Operationen des Erzählens zu bestimmen. Damit noch einmal kurz zurück zu Gerhardts Passionslied. Jede dieser appellativen Strophen enthält eine kleine Erzählung: „O Haupt, sonst schön gezieret“ – ein winziger Rückgriff auf die Vergangenheit. „Die Farbe deiner Wangen, der roten Lippen Pracht, ist hin und ganz vergangen.“ Die Gegenwart wird so nicht bloß kontrastiert mit der Vergangenheit, sie wird auch als Wandel der Vergangenheit erzählt, und

das ist ja, was wir in der Regel von einer Erzählung erwarten, daß sie einen Situationswechsel und damit eine kleine Geschichte erzählt. Theologisch am bedeutsamsten in unserem Gedicht: „Ich hab es selbst verschuldet, was du getragen hast“. Hier wird die Gegenwart des Sterbens des Herrn durch die Vergangenheit des Sündenlebens von Ich begründet, das heißt das Davor geht nicht nur zeitlich, sondern ursächlich voraus – der Tendenz nach die wesentliche Funktion der Analepse.

Erzählung und Geschichte sind also auch in diesem extrem lyrischen Gedicht nicht aufgehoben, sondern nur aus ihrer primären, unabhängigen Position des konstativen Sprechakts verschoben und in eine sekundäre, vom appellativen Sprechakt abhängige Position gerückt. Ich kann ja einem Du erzählen, was ich ihm danke: „Dein Mund hat mich gelabet, mit Milch und süßer Kost, / dein Geist hat mich begabet, mit mancher Himmelslust.“ Und in gleicher Weise kann ich erzählen, was ich verspreche zu tun; oder was ich bitte, daß mir in Zukunft ein anderer tun möge.

So enthalten tatsächlich alle diese Passionsstrophen solche kleinen Erzählungen, abhängig von dem appellativen Sprechakt. Er beherrscht das ganze Gedicht, er organisiert eine Folge von Sprechhandlungen, die eine kleine Geschichte bilden, die vom Beistand zur Bitte um Beistand reicht. Diese Geschichte wird also nicht erzählt, sondern als Handlung vollzogen, ähnlich wie in einem monologischen Drama oder dialogischen Monolog.

Um es noch einmal leicht variiert zu wiederholen und diese durchaus häufige Art von Lyrik deutlicher hervortreten zu lassen: Das Gedicht als Ganzes ist keine Erzählung. Es erzählt keine Geschichte. Es vollzieht eine Geschichte, ähnlich wie im Drama eine Figur redet, die die Situation in sich selbst und nach draußen bewegt. Die Geschichte in unserem Lied ist: Teilnahme am Leid, Schuldbekennnis an diesem Leid, Dank für leiblichen und geistigen Beistand, Bitte um Gnade und Trost. So formuliert geht es also um die gleiche Geschichte wie in Luthers autobiographischem Lied. Aber was dort lyrische Erzählung war – hier ist es lyrische Handlung. Jede Strophe ein neuer kleiner Akt – eine Abfolgeform, die nicht wie in der Epik durch ein „Und dann, und dann“ organisiert ist.

Subjektwerdung und Individualisierung seit dem 18. Jahrhundert. Der Gott in der Natur und sein allmählicher Rückzug

Martin Luthers (1483–1546) religiöses Lied hat in immer neuen Varianten die göttliche Heilsgeschichte und, vom Menschen aus, die Erlösungsgeschichte erzählt; für andere Geschichten war bei ihm (noch) kein Raum. Das ist hundert Jahre später bei Paul Gerhardt schon anders, obwohl ja auch er Theologe und Pfarrer, also nicht etwa geistlicher Laiendichter ist. Sein „Geh aus, mein Herz und suche Freud / in dieser lieben Sommerszeit“ ist Ihnen wahrscheinlich noch bekannt und wird auch außerhalb der Kirche in Kindergarten und Schule noch immer gesungen. Freilich nur bis zur siebten, höchstens noch achten Strophe – die der Reihe die der Reihe nach die Gärten (1), die Blumen und Bäume (2), die Vögel und Tiere in Feld und Wald (3–4), die Herden an Bach und Wiese (4), die Bienen und den Wein (6) sowie die Felder erzählen (7), in einer präsentischen, durativen Erzählung des Erwachens, Wachsens, die in allgemeinen Freudengesang übergeht, der in der achten Strophe auch den Ich-Erzähler selbst ergreift: „Ich singe mit, wenn alles singt.“ Diese Eingangsstrophen können also durchaus als ‚reine‘ Naturlyrik verstanden werden, fast ohne göttliche Einmischung. Das Evangelische Kirchengesangbuch (EG) hat das Lied denn auch in die Abteilung „Natur und Jahreszeiten“ eingeordnet – wie es das wohl ebenfalls noch bekannte und ähnlich strukturierte „Die güldne Sonne / voll Freud und Wonne“ in die Abteilung „Morgen“ eingestellt hat. – Beide Abteilungen sind freilich in das übergeordnete Kapitel „Glaube, Liebe, Hoffnung“ eingestellt. Es ist ja auch geistliche Naturlyrik. Im Sommerlied tritt das von der achten Strophe an deutlich hervor: Die bis dahin in einen horizontal sich erweiternden Raum der Erde hineinerzählten Naturvorgänge werden nun vertikal in eine höhere, ursächliche Dimension hinauf erzählt, als des „großen Gottes“ und des „Höchsten“ großes Tun – wie nun überhaupt in der 10. Strophe der irdische Garten in den himmlischen, „in Christi Garten“ hineintransportiert wird und wie sich der Ich-Erzähler auch dort hinauferzählt; und wieder hinunter: als Baum und Garten, als menschliches Paradies und als Reis, in dem Gottes Geist wirkt; eine futurische Erzählung eines Raumwechsels und einer vertikalen Bewegung hinauf und wieder hinab in einem teils wirklichen, teils metaphorischen neuen Garten Eden, der das alte „Jammertal“ und Kreuzesland der Erde beiseite schiebt, jedenfalls in diesem Lied. Zugleich wird der Gott des Zorns, der des Gerichts

und selbst der der Passion und der Gnadengabe lyrisch sanft einmal beiseite gestellt – und dafür der freundlich gütige Vater der Schöpfungsgeschichte und des Paradieses herübergeholt.

Solch geistliche Naturlyrik hat eine erhebliche Rolle für die deutsche Natur- und Erlebnislyrik gespielt – Friedrich Gottlob Klopstocks (1724–1803) „Frühlingsfeier“ ist ein wichtiges Ereignis in dieser Geschehensreihe. Neben der anderen Geschehensreihe heidnisch antiker Gottdurchwirkung der Natur hat die geistliche Naturlyrik – um es einmal so zu formulieren – Gott in die Natur hineingebracht, hat ihn innerweltlich in sie verwoben, hat Natur so vergöttlicht und damit auch die Naturgefühle erhaben gemacht, gesteigert und intensiviert: alle Sinne erweckt und in Gesang überführt, wie es die achte, selbstreferentielle Strophe auch benennt. Natürlich hat sie bei dieser Verweltlichung Gottes seiner göttlichen Außerweltlichkeit und Person einige Kraft und Substanz entzogen: weniger in der deistischen Variante des Schöpfergottes und Gebers der Welt, mehr in der theistischen Variante, dem im Wachsen, Erwachen und Singen sowie im Geiste des Menschen wirksamen Gott. Beide Varianten finden wir hier, zwar durch viele Strophen getrennt, in der 1. und 8. Strophe friedlich und nur schwach differenziert nebeneinander. Sie können natürlich auch in zwei Gedichten eines Dichters oder in ganzen Œuvres verschiedener Dichter stark auseinandertreten. Solche Varianten haben ihre Ursache in der Einheit der Differenz von Gott und Natur: Ein solches Paradox hat immer mehrere Auflösungen.

Exkurs:

Variante und Wandel. Ein Erklärungsversuch am Beispiel religiöser Morgenlieder

Gern würde ich, hätte ich Zeit genug, Ihnen und mir einmal vor Augen rücken, wie sich eine solche Verweltlichung mitten in der religiösen und geistlichen Lyrik und aus ihr heraus in die weltliche Lyrik hinein vollzogen hat, vom 16. Jahrhundert als dem Beginn der Neuzeit an bis zum Ende des 19. Jahrhunderts und in unsere Gegenwart hinein, und was dann den Wandel von der Gottes- zur Naturlyrik und schließlich zu deren Marginalisierung und Verschwinden bewirkt hat. Ich vermute, daß dabei das eigentümliche, mehrfach erwähnte Nebeneinander von Varianten – in den Gedichten selbst und zwischen ihnen –, daß also die Lockerung des Kohärenzgebots

durch die sich abschließende Strophe im Gedicht und die Abschließung eines Gedichts vom anderen dabei eine treibende Rolle spielt.

Wie es zu diesen Varianten kommt, das ist nicht so leicht zu erklären. Einer der, wie ich glaube, entscheidenden Gründe ist die Einheit der Differenz oder die Homogenisierung von Heterogenem. Wenn ich Gott und Natur zusammenbringe, habe ich mehrere Möglichkeiten: Ich kann sie als Nebeneinander setzen, als Analogie, als Übergänglichkeit oder gar Einheit – oder als Gegensatz, Stufe – oder aber auch als ursächlich verbunden: Gott, als Schöpfer der Natur. Jede Möglichkeit ereignet sich in der Lyrik – oft in einem Gedicht, oft verteilt in mehreren Gedichten. Eine andere Ursache der Varianten ist die Wahl der Situation: Es ist ein ziemlicher Unterschied, ob ich Gott als Schöpfer wähle oder Christus als Erlöser; und bei ihm seine Geburt oder seinen Tod. Da Lyrik das im Gedicht trennt und nicht kohärent macht, entstehen sozusagen Gottesvarianten. Wenn wir nun als Literaturhistoriker von einem Wandel von der Gotteslyrik zur Naturlyrik sprechen, so meinen und erzählen wir ein Geschehen, in dem die je nachfolgende Epoche die vorausgehende modifiziert, ersetzt, kontrastiert. Aber auf solche Weise beschreiben wir nur den Wandel von der Transzendenz zur Immanenz, wir erklären nicht genau, warum es dazu kommt.

Erklärungen holen wir meist von außerhalb der Literatur – aus der allgemeinen Zivilisations- oder Kulturgeschichte, in der der Mensch die Beherrschung der Natur, der Geschichte, der sozialen, politischen und kriegerischen Vorgänge lernt, auch die seiner eigenen Natur, der Krankheiten zum Beispiel – alles früher Domänen der Götter, die man als Lenker erzählt und um Hilfe gebeten hat. Und selbstverständlich gehen von diesen Systemen der Technik, Medizin oder Philosophie Wirkungen aus in die Literatur. Aber die Lyrik ist nicht nur extern beeinflusst, das ist eine ganz einseitige Erklärung. Lyrik ist ein eigenes System, das sich auch in sich selbst transformiert und auf diese Weise den Gesamtprozeß mit bewirkt und antreibt. Also etwa, indem es Gott naturalisiert und Natur vergöttlicht – so daß man ihn nun hier, wie die Naturforscher, und nicht mehr so sehr in der Bibel sucht. Man liest immer mehr im „Buch der Natur“, als im heiligen Buch des Alten und Neuen Testaments. Wir verstellen uns freilich sogar dann noch den Blick für eine Erklärung, wenn wir von Lyrik so im Allgemeinen sprechen. Denn diese besteht ja aus unendlich vielen Einzelereignissen, den Gedichten, von denen jedes einzelne den Prozeß betreibt, lauter

Varianten und Mutationen, von denen einige sich stärker durchsetzen, andere zurücktreten und absterben, um es in einer darwinschen Metapher theoretisch zu formulieren. Aber gerade diese internen Vorgänge sind natürlich nicht unabhängig vom äußeren Gesamtprozeß der Zivilisation: Dieses im Prozeß befindliche Gesamtsystem entscheidet mit über das Schicksal der Varianten im lyrischen Subsystem, denn es liest die lebbareren aus und so weiter.

Ich möchte Ihnen und mir das wenigstens einmal praktisch an einer Reihe von Morgenliedern modellieren – im Fluge natürlich, von der Reformationszeit bis in die Gegenwart, und das heißt in starker Vereinfachung. „O Gott, du schöner Morgenstern // zünd deine Lichter in uns an, / Laß uns an Gnad kein Mangel han“ (EG 440), so schreibt Johannes Zwick (1496–1542) um 1540 und bringt so Gott und Natur – Sonne – Licht und Gnade – Glaube als Einheit zusammen, in typisch lyrischer Weise. Er redet Gott an und benennt ihn als Morgenstern, eine metaphorische oder eher allegorische Umwandlung in Natur, die die ganze zweite Strophe organisiert – bevor in den Folgestrophen andere Varianten gereiht werden. „Sei uns willkommen, schöner Stern / du bringst uns Christus, unsern Herrn, ... darum du hoch zu loben bist“ (EG 442), so schreibt Erasmus Alber (1500–1553) zur gleichen Zeit, indem er die aufgehende Sonne als Zeichen und Boten Christi benennt, eine weniger zusammenzwingende Variante, auch in den Folgestrophen, die dem innerweltlichen Morgenereignis mehr Selbstständigkeit läßt, es nicht sogleich himmlisch absorbiert. Deshalb kann auch die erste Strophe ganz irdisch bleiben: „Steht auf, ihr lieben Kinderlein. / Der Morgenstern mit hellem Schein / läßt sich frei sehen wie ein Held und leuchtet in die ganze Welt.“ Die Differenz Gott – Natur kann, wie Sie an diesen beiden Liedern sehen, in den Varianten eines Nebeneinanders oder der Zeichenhaftigkeit gesetzt sein; sie kann als Analogie, Übergänglichkeit, Einheit oder Identität erscheinen; wobei die Strophe Einheit und Abbruch der Varianten im Gedicht ermöglicht – oder auch eben die Einheit und den Bruch zwischen zwei oder mehreren Gedichten oder gar ganzen dichterischen Œuvres. Natürlich gibt es noch weitere Möglichkeiten, Gott und Natur zu verbinden, ursächlich etwa, als Schöpfer und Werk, Geber und Gabe, wie wir gleich bei Paul Gerhardt sehen werden.

Aber alle älteren Varianten gehen nicht gleich ein – sie bleiben oft lange erhalten, ja sie können sogar neben einer neuen Variante im gleichen Text ihren Platz finden: „Die güldene Sonne / bringt Leben und Wonne, / die

Finsternis weicht. / Der Morgen sich zeigt, / die Röte aufsteiget, / der Monde verbleicht“ (EG 444), so schreibt der barocke Philipp von Zesen (1619–1689) hundert Jahre später. Ähnlich wie Erasmus Alber läßt er dem Morgenereignis selbst die ganze Strophe; und wie Alber nimmt er den Wechsel von Nacht zum Tag nur als Zeichen, als Mahnung und Lehre zum rechten Gedenken. Ganz ähnlich Paul Gerhardt in seinem Lied: „Die güldene Sonne / voll Freud und Wonne“ (EG 449), in das aber nun in der dritten Strophe die ursächliche Verbindung, die Variante von Gott als Schöpfer der Natur und Geber aller Güter, integriert wird. Diese Variante eröffnet sein anderes Morgenlied: „Wach auf mein Herz und singe / dem Schöpfer aller Dinge, / dem Geber aller Güter, / dem frommen Menschenhüter.“ Damit wird die ganze Welt in der Vielfalt ihrer Erscheinungen in die Weite und Höhe hinein dargeboten – aber was mit diesem Variantensprung möglich würde, hineinzugehen, mit Augen zu schauen, mit dem Herzen sich zu erheben und zu singen, das aktualisiert dieses Lied nicht, wohl aber die andere Variante des Lieds, das wir schon kennen: „Geh aus mein Herz und suche Freud.“ Das Morgenlied dagegen verbleibt in den Folgestrophen noch in der Zeichenlehre des Morgens und damit ganz in der gegenwärtig wirksamen Tradition der Reformationszeit.

Die ursächliche Verknüpfung von Gott als dem Schöpfer der Welt ist natürlich alt, wie die meisten anderen Verbindungen auch. Interessant für den Prozeß ist aber die Art, wie sie jeweils geknüpft sind, welche ausgewählt werden und wie sich das ganze lyrische Feld verschiebt. Ein episches Beispiel: Die Bibel beginnt damit, daß Gott die Welt erschafft, den Garten Eden, den Menschen darin; er ist auch der Herr der Menschengeschichte – der Vertreibung aus dem Paradies und der Rückführung des Volkes Israel ins Heilige Land, wo er weiter mit Segen und Strafe die Geschichte dieses *einen* erwählten Volkes lenkt; bis er die Heilsgeschichte für *alle* Menschen in Gang setzt und die bisherige Geschichte beendet im Jüngsten Gericht. In diesem heiligen Epos hat jedes der Ereignisse einen festen Platz in der Folge der Zeit. Dieses hier deutliche Kohärenzgebot der Epik löst die Lyrik auf, sie nimmt Einzelereignisse heraus, setzt sie absolut und organisiert sie auf ihre Weise. Paul Gerhardt kann bald aufgehen im intimen Dialog mit dem sterbenden Haupt, also in der Passions- und Heilsgeschichte – bald kann er ausgehen in die Welt und ihre Freuden, also den Schöpfer Gott heraus- und herüberholen in sein Gedicht. Aus dem strengen Nacheinander der verknüpfenden Epik ist das lose Nebeneinander der Lieder und Gedich-

te geworden. Diese eigentümliche Pluralität des lyrischen Gesamtdiskurses, dieses nicht streng verbindliche Nebeneinander recht unterschiedlicher Varianten von Gottesverschiedenheiten – hier im Barock wird es noch zusammengehalten durch Bibel, Glaube und Kirche, später „zerstreut durch die Dichter“, wie Rilke es nannte, das werden wir immer wieder finden.

Nehmen wir zwei weitere Beispiele aus dem Feld der Morgenlyrik. Joseph Freiherr von Eichendorff (1788–1857), ein frommer Dichter, hat gut anderthalb Jahrhunderte später, also kurz nach 1800, in seiner Erzählung vom *Marmorbild* seinen Helden am Ende singen lassen: „Hier bin ich, Herr. / Gegrüßt das Licht, / Das durch die stille Schwüle / Der müden Brust gewaltig bricht / Mit seiner strengen Kühle“ – nachdem er in der „duftschwülen Zaubernacht“ der Venus und damit Satan verfallen war. Das ist eine typisch romantische Variante unserer Morgenlieder mit ihrem Wechsel von zauberischer Nacht und klärendem Morgen, Teufel und Gott, Sünde und Befreiung, Heiden- und Christentum. Eichendorff hat es denn auch in der großen Sammlung aller seiner Gedichte in die Abteilung „Geistliche Gedichte“ eingeordnet. Ein ganz anderes Morgenlied dagegen steht in den „Wanderliedern“, eine Gruppe weltlicher Gedichte: „Fliegt der erste Morgenstrahl / Durch das stille Nebeltal, Rauscht erwachend Wald und Hügel: Wer da fliegen will, nimmt Flügel! // Und sein Hütlein in die Luft / Wirft der Mensch vor Lust und ruft: Hat Gesang doch auch noch Schwingen, / Nun, so will ich fröhlich singen // Hinaus, o Mensch, weit in die Welt, / Bangt dir das Herz in krankem Mut; / nichts ist so tief in Nacht gestellt, / Der Morgen leicht machts wieder gut“. Hier, am Schluß, sieht man noch die Opposition von Nacht und Morgen, aber nun ganz innerweltlich. Eichendorff hat den Morgen mit Höhe (fliegen) und Weite (wandern) verbunden: Das „Geh aus mein Herz und suche Freud“ ist hier ganz Landschaft und Wanderung auf der und über die Erde geworden – eine romantische Verknüpfung, die Schule gemacht hat.

Es könnte gut sein, daß Gerhardts „Geh aus mein Herz und suche Freud“ ein kleiner geistlicher Urknall gewesen ist für die Lyrik der Bewegungen in die Weite der Welt nach allen Seiten, horizontal, aber auch in die Höhe hinauf und oft beides zugleich. Und auch den Ausgang als Rückkehr in die ewige Heimat, ja den Garten Eden finden wir in Eichendorffs Doppelbewegung von unten nach oben und hinaus in die Welt, am eigentümlichsten organisiert in der „Mondnacht“: „Und meine Seele

spannte / Weit ihre Flügel aus / Flog durch die stillen Lande, / Als flöge sie nach Haus.“

Aber aufgenommen und fortgesetzt worden sind eher die weltlicheren Varianten Eichendorffs. „Fliegt der Sonne Morgenstrahl“ wurde kurz nach der Wende zum 20. Jahrhundert vertont – das ist durchaus paradigmatisch. Denn jetzt, in einer zunehmend zivilisierten Welt, entsteht eine Fülle von Morgen- und Wanderliedern rein innerweltlicher Art – wie schon Eichendorffs Lied verstehbar war. „Es tagt der Sonne Morgenstrahl“, 1898 von Gneist gedichtet und gesetzt, oder das lustig-banale „Im Frühtau zu Berge / wir ziehn fallera ...“ – ich muß diese Art von Weltlichkeit nicht weiter belegen. Gewiß, die älteren geistlichen Lieder und romantischen Gedichte sind alle noch da – verloren gehen sie ja nicht, aber sie treten zurück, die weltlichen Varianten setzen sich durch. Bis auch sie durch die neue Großvariante der Stadtlyrik beiseite gestellt sein werden – und wir vom Morgen nur noch Frühstück und Aufbruch zur Arbeit zurückbehalten.

*

Erzählt man eine Geschichte mit schönem und reichem Beginn und Verlauf von ihrem Ende her, dann schreibt man leicht eine Elegie. Das ist im Geschehen neuer Ereignisse und damit eines neuen anderen Reichtums auch einseitig. Bevor wir aber zur Literatur der Moderne seit 1900 gelangen werden, will ich heute zum Schluß noch einmal zurückkehren in unserer Geschehensreihe religiöser Gedichte. Zu Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), zu zwei Gedichten, die beide Anfang der 70er Jahre des 18. Jahrhunderts, also im Zeitalter der Aufklärung, entstanden sind und die Goethe immer in seinen Sammlungen zusammengestellt hat. Beide nun im anderen, antik-heidnischen Strang der Lyrik, so daß neben dem christlichen die beiden vielfach verbundenen Ketten, die typische Doppelhelix, das spezifische Genom sozusagen der europäischen Kultur und Lyrik sichtbar werden kann. Zwei Varianten innerhalb des antiken Strangs allerdings, die nicht gegensätzlicher sein könnten, so als wären sie nicht von ein und demselben Dichter. Ganymed, den der Gott liebt und zu sich heraufnimmt – Prometheus, der den Gott zurückweist und sich auf sich selbst stellt. Die Geschichte der Liebe und die der Revolte.

Goethes „Prometheus“ hätten wir mit einem älteren Ausdruck ein Rollengedicht genannt. In dieser Fassung würde der Dichter Goethe in der

Person des Prometheus sprechen – was ich gar keine schlechte, sogar eine recht aussagekräftige Fassung des Gedichtsstatus finde. In der narratologischen Terminologie würden wir sagen müssen, daß der abstrakte Autor eine fiktive Ich-Stimme entworfen hat, die eine Geschichte erzählt; eine Ich-Stimme, die durch den Paratext des Titels Prometheus zugeschrieben wird: Das ist umständlich, hat aber den Vorteil, daß wir Ich nicht so schnell festlegen können, weder mit Prometheus, noch mit dem konkreten Autor, dem Dichter Goethe. Tatsächlich ist jeder abstrakte Autor ein eigentümliches Kompositionssubjekt und ein Aggregatzustand des konkreten Autors, ein Status, dessen genauere Bestimmung immer lohnt.

Hätten wir hier ein Drama, würde „Prometheus“ bedeuten: Prometheus spricht, und zwar einen Monolog – Goethe hat ihn auch später als Szene in den dritten Akt des gleichzeitig entstandenen Dramenfragments aufgenommen. In seiner appellativen Struktur entspricht das Gedicht also Paul Gerhardts Passionslied – trotz seiner diametral gegensätzlichen Geschichte.

Aber wenn wir, durch solche strukturalen Vergleiche, unterschwellig und nebenbei hermeneutisch verfahren, machen wir uns die Lyrik schon zurecht, wir fixieren sie, geben ihr einen Ort in einem Geschehen oder einer anderen Dichtart. Wir fixieren auch das Ich, machen es eindeutig, eindimensional. In der narratologischen Fassung, als Stimme eines Ich, bleibt es erst einmal unbestimmter – wir müssen es erst aus seinen Sprechakten und seiner Geschichte bestimmen. Und da ist es tatsächlich nicht identisch mit Prometheus, auch wenn es mit ihm einige Merkmale wie das Feuer im Herd und die Modellierung vom Menschen nach seinem Bilde teilt. „Absolute Einzelstimme in Versen“ – diese Bestimmung Lampings macht uns nachdenklich und genau.

„Bedecke deinen Himmel, Zeus / mit Wolkendunst ... muß mir meine Erde doch lassen stehn, / Und meinen Herd, / um dessen Glut du mich beneidest.“ Diese Situation gibt es gar nicht in der griechischen Mythologie, sie ist frei erfunden. Und der Raum entsteht auch erst in der Rede: die Erde hier, der Himmel dort – die Glut in der geschlossenen Hütte, der dunkle Wolkendunst dort. Auch die Figuration entsteht erst in der Rede; kein Erzähler hat sie vorher erzählt, kein Dramatiker als Ort und Personen der Handlung bezeichnet. Welt und Figuration sind allein abhängig vom sprechenden Ich, egozentrisch organisiert, *die* Struktur der Lyrik *par excellence*. Aber wenn wir sagen: Raum und Figuration entstehen *in* der Rede, so ist das noch ungenau, könnte heißen, daß das Ich sie erzählt in einem

konstativen Redeakt: „Ich stehe (stand) vor meiner Hütte, ich sah zum Himmel hinauf, ich rief.“ So wird aber gerade nicht erzählt, sondern alles das wird im Anrede-Akt entworfen, er selbst ist Handlung, die durch die Sprache vollzogen wird (*to do things with words*). Das Ich befiehlt: „Bedecke deinen Himmel“, das Ich demonstriert: „Mußt mir meine Erde doch lassen stehn.“

Wir kennen diesen Anrede-Akt als eröffnende Vergegenwärtigung schon: O Haupt voll Blut und Wunden. Auch dieses Gedicht hier ist ein religiöses Gedicht, es holt den Gott heran, es setzt ihn in Beziehung zu sich. Aber diese „religio“ ist in ihr Gegenteil verkehrt, sie ist Abweisung: Das Ich bittet nicht, sondern befiehlt; es erkennt nicht Gottes Souveränität an, nicht seine Herrschaft, sondern hält ihm seine Ohnmacht und später seine Schicksalsunterworfenheit vor. Gott ist nicht Vater, sondern Kind („dem Knaben gleich“), nicht majestätisch, sondern kindisch. Nicht Fülle und Geber aller Güter, sondern arm, ja bedürftig („nichts Ärmeres unter der Sonne“). Womit, nebenbei, auch die absolute Höhe Gottes heruntergeholt ist („unter der Sonne“).

Gar kein Zweifel, daß hier eine lange Tradition religiöser Lyrik, ja der Religion überhaupt umgekehrt wird. Oder genauer: So kann man es verstehen, wenn man das Ich nicht auf Prometheus festlegt, der ja auch nie so gesprochen hat, und dann ist das Gedicht eine brisante revolutionäre Handlung. Und man erkennt plötzlich, welche Rolle der zweite Strang der antiken Rezeption spielt, denn selbst im religionskritischen 18. Jahrhundert wäre eine solche Gottesselte Gotteslästerung gewesen. Aber man kann das Gedicht auch entschärfen, indem man es in der griechischen heidnisch antiken und fremden polytheistischen Mythologie vergittert: Dann spricht ein Gott dort gegen einen anderen, der entmachtete Titan, durch List wieder mächtig, gegen den siegreichen Olympier. Zwischen dem Ich und Titan schwebt das Gedicht. Lyrik muß nicht konsistent, nicht kohärent machen, muß nicht klar identifizieren, ob Ich = der Dichter Goethe oder Ich = nur Prometheus sein soll. Diese Qualität lyrischen Sprechens ermöglicht Varianten, Großvarianten durch die Übergänglichkeit zwischen heidnisch-antiker Mythologie und dem heiligen Mythos der Bibel. Hier wird eine moderne, emanzipatorische Haltung ausprobiert – rein lyrisches Modernisierungsereignis selbst, eben nicht bloß Ausdruck der philosophischen Aufklärung im Gedicht.

Soweit die beiden ersten Strophen, die Invokationen. Dann, mit der dritten Strophe, beginnt ein ganz anderer Sprechakt, eine konstative Erzählung, zunächst im Präteritum. „Da ich ein Kind war, / Nicht wußte, wo aus noch ein, / Kehrt' ich mein verirrtes Auge / Zur Sonne, als wenn drüber wär' / ein Ohr, zu hören meine Klage, / Ein Herz wie meins, / Sich des Bedrängten zu erbarmen. / Wer half mir / Wider der Titanen Übermut?“ Der Blick ist doppelt, wie Sie sehen – im damals kindlichen, aufblickenden, noch frommen Ich und gleichzeitig im jetzigen wissenden Ich (verirrtes Auge). Erzählt wird also vom Ende her eine Geschichte – eine Lebensgeschichte. Die Autobiographie von Prometheus (so, wie es sie in der Tradition natürlich nie gegeben hat, das ist Erfindung und modern). Eine lyrische Autobiographie, kompakt und kurz, in fünf Strophen als Einheiten; und durch solche Einheiten auch in der Entwicklungslogik abgetrennt und zugespitzt: von dem Vertrauen des Kindes in Gott (1) über Handeln und Herzenskraft des Jünglings, der aber noch dankt für die längst selbst und allein bewirkte Loslösung von dem Titanen (2), zum Selbstbewußtsein des Mannes, der weiß, daß das Schicksal ihn wie die Götter bestimmt (3), bis zur männlichen Abweisung der Verzweiflung schließlich, die dem Wissen zukommt, daß nicht alle Knaben-Blütenräume reifen (4). Mit der fünften Strophe wird das Erzählen präsentisch: „Hier sitz' ich / forme Menschen / Nach meinem Bilde“. Das ist die klassische Situation der Autobiographie: Das erzählte Ich holt das erzählende Ich ein, oder dieses holt das erzählte hier ab. Der reife Mann, emanzipiert von Gott und Vater, wird selbst Vater und Gott (5), Schöpfer, der die Welt in erneuerter Gestalt fortsetzt. Leid und Lust gehören in ihr zusammen, sie sind nicht mehr aufgeteilt in das Leid hier auf der Erde, dem Jammertal, und der Freude erst dort im Himmel.

Das Gedicht erzählt eine Emanzipationsgeschichte Ichs, egozentrisch, anthropozentrisch und geozentrisch. Die ältere Lyrik hat sich hier selbst eingeholt. Schon in Luthers Gedicht hat Ich in der Narration die Heilstat von sich abhängig erzählt, aber es hing in der Geschichte von Gottes Heilstat ab (1. Stufe der Moderne, der Subjektwerdung des Menschen). Hier ist die Selbstsetzung Ichs auch in die Geschichte selbst eingedrungen. Lyrik ist zu sich selbst gekommen (2. Stufe in der Moderne).

Aber Lyrik bleibt Lyrik, auch wenn sie erzählt. Nicht bloß in der Geschichte, die in dieser kompakten, strophisch wohlgegliederten logischen Einfachheit im „Roman“ etwa von „Dichtung und Wahrheit“ viel komplexer wäre, sondern auch in der Erzählweise selbst. Die letzten fünf Strophen

seien eine Erzählung, konstativ, hatte ich gesagt. Aber so sehr das stimmt, so wenig hindert es schnelle Übergänge in die Gottesanrede, das heißt aus der Er- in die Du-Erzählung, aus dem konstativen in den appellativen Re-deakt: „Hat nicht mich zum Manne geschmiedet / die allmächtige Zeit / und das ewige Schicksal, / Meine Herrn und deine?“ Solche Wechsel als Lockerung des Kohärenzgebotes, das kennen wir schon.

Aber solche Inkohärenz ist gar nichts gegen die zwischen den Gedichten. Als wären sie nicht vom gleichen Autor, so hatte ich schon gesagt. „Prometheus“: Die Ablösungsgeschichte. Die Zurückweisung des Himmels. Die Selbstbefestigung des Ichs auf der Erde. – Und direkt danach in allen Ausgaben: „Ganymed“. Das Ereignis der Liebe zwischen sehnsüchtigem Ich und allliebendem Vater, die Himmelfahrt.

Textausgaben

Martin Luther. *Ausgewählte Schriften*, hrsg. Karin Bornkamp und Gerhard Ebeling. 6 Bde. (Frankfurt/Main, 1982).

Evangelisches Gesangbuch. Ausgabe für die Nordelbische Evangelisch-Lutherische Kirche (Hamburg u. Kiel, 1994).

Literatur

Hans-Georg Kemper. *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*. 6 Bde. (Tübingen, 1987–1997).

Andreas Marti. „Kirchenlied“. In: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart* (Tübingen, 41998), Sp. 1227 ff.

Günther Müller. *Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart* (München, 1925).

Carl-Alfred Zell. *Untersuchungen zum Problem der geistlichen Barocklyrik mit besonderer Berücksichtigung der Dichtung Johann Heermanns (1585–1647)* (Heidelberg, 1971).