

Heinz Hillmann
Deutsche Lyrik III
Nationale Lyrik im 19. Jahrhundert

aus:

Europäische Lyrik seit der Antike
14 Vorlesungen

Herausgegeben von Heinz Hillmann und Peter Hühn

S. 197–233

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 III

Nationale Lyrik im 19. Jahrhundert

Heinz Hillmann

Bis weit in das 16. und 17. Jahrhundert hinein war das Große und Ganze, auf das sich der Mensch bezog, in dem er sich aufgehoben dachte und fühlte und an dem er sich orientierte – war der Fluchtpunkt der Dinge Gott. Aber seit dem 16. und 17. Jahrhundert beginnen Mensch und Welt sich selbst in die Mitte zu stellen, beginnt in Deutschland die Lyrik, Gott in das menschliche Ich zu verlegen und in die Natur hineinzuwirken. So wird im 18. Jahrhundert Natur zum umfassenden Ganzen, ist, wie Goethe das formuliert hat, „überall nur eine Natur“, in der der Mensch sich zu verstehen beginnt. Sie ist wahrnehmbar im Innern wie draußen; erlebbar, erforschbar, aber noch immer als Gesetz und Schrift, als Buchstabe Gottes lesbar, wie zuvor im Heiligen Buch der Bibel. Wie ja überhaupt alle älteren Formationen nicht abgelegt sind, nicht tot, sondern neben, hinter und in den neueren leben.

Das wird auch so sein mit der neuen Größe, mit der Nation, die im 19. Jahrhundert die älteren Größen Gott und Natur abzulösen und in der sich nun das Ich aufzuheben beginnt. Es sieht fast so aus, als ob das sich immer weiter differenzierende und im Prozeß der Moderne isolierende Subjekt sich immer wieder an ein größeres Ganzes zurückbinden möchte. In dem mehrfach verwendeten Sprachspiel von der Kombination könnte ich sagen, daß die Lyrik Gott und Natur nun auch als Nation metaphorisch erzählt und damit zugleich die älteren Heiligkeiten in das doch sehr neue Weltliche, Preußen und Deutschland, hineinwirkt.

„Wer hat dich, du schöner Wald, / Aufgebaut so hoch da droben? / Wohl den Meister will ich loben.“ So beginnt Eichendorff ein Gedicht noch ganz in der Tradition, wenn er Natur als Schöpfung Gottes erzählt und preist. Eine seit Paul Gerhardt entwickelte Naturfrömmigkeit, die inzwi-

schen kulturell eingeübt war, in der sich jeder wiederfinden konnte und die, als das Lied später vertont war, auch in Gemeinschaft sangbar geworden ist. (Man kann das noch heute von ländlichen Männerchören hören.) Es ist eine einfache, populäre Naturfrömmigkeit, die die christliche Religiosität je nachdem ergänzt oder ersetzt hat, und die ihre schwierigen Ansprüche in ein einfaches Gefühl überführt hat. Diese Naturreligion und -liebe wurde nun ‚wesenhaft‘ deutsch, deutsches Gemüt und deutscher Geist. Man kann den längerfristigen kulturellen Prozeß zusammengedrängt verfolgen, wenn man die lyrischen Strophensprünge beobachtet, in denen er sich anbahnt. Der „schöne Wald“ der beiden ersten Strophen wird in der dritten zunächst zum „Banner“, in der vierten und letzten aber schließlich zum „Deutsch Panier, das rauschend wallt“. Das allgemeine Gotteswerk der Natur wird national, das „Lied in allen Dingen“ zu „frommer Sagen Aufenthalt“, das lyrische Ich des Naturerlebnisses zum „Wir“ der deutschen Jäger, die – „auferzogen“ unter dem Wallen der frommen Sagen (vom Kyffhäuser zum Beispiel?) – nun deren Botschaft auch draußen zu halten geloben, wenn sie jetzt ausziehen.

Draußen, lyrisch unbestimmt in der Welt, aber im Kontext der Abteilung ‚Zeitlieder‘ heißt es eindeutig: im Kampf der deutschen (Werte-) Gemeinschaft gegen Frankreich. „Frischauf, wir wollen uns schlagen, / So Gott will übern Rhein! / Und weiter im fröhlichen Jagen / Bis nach Paris hinein.“, heißt es in einem anderen Gedicht („Appell“). Unser Gedicht aber hat den Titel „Der Jäger Abschied“. Es steht im Zusammenhang der Aufbruchsgedichte zu den Freiheitskriegen, und dem Vorblick hier antwortet ein späterer Rückblick mit dem Titel „Lützower Jäger“, so hieß das berühmteste Freikorps der Zeit. Das Gedicht erinnert an einen Gefechtsplatz und nennt ihn des „Spreewalds Hallen“. Es nimmt die Wald- und die Jagdmetaphorik (das Schallen der Hörner zu „Schreck, wie Lust“) wieder auf. Krieg wird, durch solche Metaphern, selbst zum Naturvorgang: „Mancher mußte da hinunter / Unter den Rasen grün / Und der Krieg und Frühling munter / Gingen über ihn. // Wo wir ruhen, wo wir wohnen: Jener Waldeshort/ Rauscht mit seinen grünen Kronen / Durch mein Leben fort.“ In solch metaphorischer Erzählung ist man also, wie in der Landschaft der Goethezeit und der Romantik, immer geborgen – ob man mitten in der Schlacht steht, oder ob man stirbt. Tränen stehn im Regenbogen darüber: „Also über Graus und Wogen / Hat der Vater gnadenreich / Ein Triumphthor still gezogen. / Wer da fällt, zieht durch den Bogen / Heim ins ewige Himmelreich.“

So kann die Liebesnatur der „Mondnacht“ oder „Mariä Sehnsucht“ auch die Schlachten verzaubern und sie zur „Heimat“ machen, so unten wie oben.

Man sieht gerade an solchen Beispielen, die uns heute leichtsinnig, beschönigend, gefährlich und verantwortungslos erscheinen, was die Lyrik leistet. Denn an der Art, wie wir kriegsrealistisch und pazifistisch orientiert solche Verse ansehen, erkennt man ja, daß es gar nicht so leicht ist, einen Feldzug als „fröhliches Jagen“, als „lustigen Mord“, wie Goethe die Jagd einmal nennt, darzustellen. Als Wanderung durch eine Landschaft, über der tröstend der Regenbogen der Tränen sich wölbt, und durch den hinauf die sterbenden Helden in den Himmel eingehen. Der Märtyrertod für Gott und Vaterland ist nicht bloß islamistisch, sondern christlich und deutsch und wird zum Paradigma vaterländischer Lyrik – bis er im ersten Weltkrieg auch in die Prosa übergeht. Aber die Lyrik muß solche Verzauberungen erst initiieren, denn es ist ihre besondere Art von Diskurs, die das ermöglicht: Besonders wichtig darin die Metapher, die in der Kürze und Abgeschlossenheit eines Gedichts dieses ganz anders semantisch beherrschen kann als die Prosa, wo sie meist punktuell ist und neben anderen Realitätsfeldern steht. Die Metapher wird vor allem als durchgeführte Metapher in Gestalt der appellativen Benennung oder metaphorischen Erzählung zu einem Verfahren, das ein Phänomen wie die Schlacht aus seinem Realitätskonnex löst und in einen anderen Bereich, wie zum Beispiel die Jagd, verlagert. So filtert sie viele Realitätselemente heraus und schafft dadurch eine entmischte, reine, surreale Wirklichkeit. – Dieses Verfahren wird noch dadurch unterstützt, daß die gewählten Bilder, wie hier zum Beispiel der Wald, metonymisch die Naturlyrik mit hereintragen, also die Werte und Heiligkeiten der ganzen religiösen Liebesnatur in die gereinigte Welt weben. Freilich wird das so richtig wirksam erst durch den lyrischen Signifikanten der Strophe, die als Einheit und Abbruch, als Parallelismus und Wiederholung in Sprüngen die Verlagerungen stützt und bewirkt (Wald – Banner – Deutsch Panier).

Man könnte die spezifischen Signifikanten und Signifikate eines Gedichts auch seine rhetorische Struktur oder seine Software nennen. Nur dürfen wir dann nicht einfach daraus folgern, sie sei auch strategisch manipulativ und zynisch zur Überredung anderer angelegt. Natürlich, das gibt es. Aber Eichendorff und unsere anderen Freiheitskampflyriker glauben, was sie da schreiben, oder genauer: Einmal eingetreten in den Diskurs des Ge-

dichts, in eine gewählte Metapher, schreiben nun auch diese Metapher und das Gedicht den Glauben und die Gefühle mit und schließlich die Taten vor. Wird ein solches Gedicht dann auch noch nach der Strophe und Melodie eines allbekannten Kirchenlieds verfaßt, wie zum Beispiel Arndts „Eine feste Burg ist unser Gott“, / „Auf, Brüder, zu den Waffen“; und wird das gemeinsam gesungen, vor oder in der Schlacht, so wird der Glaube Gemeinschaftserlebnis und darin noch stärker getragen. Man kann das von außen einen rhetorisch erzeugten Wahn nennen – von innen ist es geteilter Glaube, ja sicheres Wissen der Dinge. Die Lyrik der Befreiungskriege wurde so zu einer elementar wichtigen Vorbereitung vaterländischen Denkens der Deutschen im ganzen Jahrhundert. Sie hat deutsche Mentalität wesentlich mitgeschaffen, bis in den Nationalsozialismus hinein.

Vom Patriotismus des 18. zum Nationalismus des 19. Jahrhunderts

Der Übergang und Eintritt in die Nation als dem neuen Erhabenen, in dem man nun aufgehen will – begeistert im Leben und gesteigert im Tod der vaterländischen Schlacht –, ist nicht allein ein innerliterarischer Prozeß, und er ist deshalb auch in der Lyrik nicht als notwendige und zureichende Folge erklärbar. Zwar ist Nation neben und nach Natur eine weitere Gestalt des fortschreitend verweltlichten Gottes, etwa in Georg Wilhelm Friedrich Hegels (1770–1831) Philosophie, die seit der *Phänomenologie* den Staat und Preußen als im Gang der Geschichte sich entäußernden, objektiv werdenden Weltgeist erzählt, ja das geradezu einmal als Bildungsroman benennt. Zwar ist auch der Patriotismus des 18. im Nationalismus des 19. Jahrhunderts wirksam geworden, aber doch nicht als kontinuierlicher Variantenwandel, sondern als Sprung und Bruch unter einem von außen kommenden Druck, wie er durch die Französische Revolution, ihre Siege und die Besetzung großer Teile Deutschlands entstand.

Der Patriotismus im 18. Jahrhundert zielt auf die ideelle und praktische Vervollkommnung des eigenen Gemeinwesens. Und dieses ist, als ein kollektives Ensemble, das Pendant zum einzelnen Individuum, das sich vervollkommen will und kann, weil genau das seine Natur ist. Perfektibilität hat Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) das genannt, ein *appetitus*, ein Streben der kleineren zur je größeren und vollkommeneren Monade bis hinauf zur zentralen Monade Gottes. Goethe hat solche Vervollkommnung

in Varianten der verschiedenen Genres als ‚Bildung‘ erzählt. In einer Pflanzenmetapher in der Lyrik („Die Metamorphose der Pflanzen“), im *Wilhelm Meister* als Biographie einer Person oder als Geschichte eines Kollektivs wie der Turmgesellschaft. – Da alle diese kleinen und größeren Einheiten von der Natur der Vervollkommnung geleitet sind, stehen sich Individuen wie Gemeinwesen und Staaten prinzipiell nicht feindlich gegenüber, sondern in Sympathie und edlem Wettstreit. Gotthold Ephraim Lessing (1729–1819) hat das sinnfällig in seiner Ringparabel im *Nathan* erzählt. Der Krieg, den die drei großen Religionen Christentum, Judentum und Islam führen, weil jede die einzig wahre sein und die anderen beseitigen will, wiederholt sich zunächst im verkleinerten Maßstab der Familie in der Parabel als Kampf der Brüder um des Vaters einzigen Ring. Aber nachdem der Vater diesen Ring vervielfältigt hat, transformiert sich der Krieg der Brüder in einen Wettstreit darum, wer im Glauben an die Kraft seines eigenen Rings am menschlichsten handelt. Diese typisch aufklärerische Geschichte zeigt nicht nur die grundsätzliche Analogie von Subjekten und großen Sozietäten, sondern auch den Glauben daran, daß Menschen wie Staaten untereinander sympathetisch handeln und kooperieren. Staatliche Organisation ist deshalb fast unnötig oder jedenfalls gar nicht so wichtig. Goethe hat in den *Xenien* ein Distychon dieses Sinnes geschrieben, in der für Spruchlyrik typischen apodiktischen Form von Feststellung und Appell:

- 86 Deutscher Nationalcharakter.
 Zur Nation euch zu bilden, ihr hofft es, Deutsche, vergebens;
 Bildet, ihr könnt es, dafür freier zu Menschen euch aus.

Zwang und Herrschaft würden in diesem idealliberalen Modell den harmonischen Ausgleich und Fortschritt der autonomen Subjekte nur stören. Deshalb versteht es sich eher republikanisch und tendiert zur Herrscherkritik, ist gegen Monarchen und Fürsten – *in tyrannos* – gerichtet, je nachdem gelassener oder auch rabiater. Die beiden Varianten sind meist auf verschiedene *Œuvres* oder Gedichte verteilt, aber sie können sich auch in einem einzigen Gedicht zusammenfinden. Und das ist in Friedrich von Schillers (1759–1805) „Bürgerschaft“ der Fall. Hier werden sie nacheinander erzählt, und so wird die rabiater am Beginn in die moderatere am Ende transformiert, genau wie in Lessings Ring-„Ballade“.

- Zu Dionys, dem Tyrannen, schlich
 Damon, den Dolch im Gewande.
 Ihn schlugen die Häscher in Bande.
 „Was wolltest du mit dem Dolche, sprich!“
 5 Entgegnet ihm finster der Wüterich.
 „Die Stadt vom Tyrannen befreien!“
 „Das sollst du am Kreuze bereuen.“

Eine markante Geschichte, typische Balladenerzählung in einer einzigen Strophe untergebracht: der Versuch des Tyrannenmords, seine Abwendung durch die Polizei; das Geständnis der Tat und die Verhängung der Todesstrafe. Die erste Doppelsequenz ist eine typische Erzählung von Taten, die zweite eine Erzählung von Worten, eine Stichomythie, die dem offentrotzigen Bekenntnis die finstere Strafverhängung gegenüberstellt. So wäre mit der ersten Strophe die rabiate Geschichte auch schon wieder beendet. Die moderate Variante braucht mehr Zeit und Strophen, neunzehn weitere insgesamt. Aber es hat sich dann auch gelohnt, denn in der letzten, zwanzigsten Strophe wird aus wechselseitiger Tötung die Bitte um Freundschaft:

Und blicket sie lange verwundert an,
 Drauf spricht er: „Es ist euch gelungen,
 Ihr habt das Herz mir bezwungen,
 Und die Treue, sie ist doch kein leerer Wahn,
 So nehmet auch mich zum Genossen an,
 Ich sei, gewährt mir die Bitte,
 In eurem Bunde der Dritte.“

So wird aus Menschenfeindschaft anerkennende Sympathie, aus nicht legitimer Herrschaft Gleichheit, wechselseitige Anerkennung vernünftiger Prinzipien, wechselseitige Selbstverpflichtung – wenn man so will eine ungeschriebene Verfassung, konstitutionelle Monarchie oder Republik im kleinen Modell, das metonymisch für das große Ganze steht. Aus dem Tyrannen der belehrbare und änderbare „König“ auf seinem „Thron“, wie es nun plötzlich milder und zeitgenössisch beziehungsweise heißt. Der Tyrann hat eine Konversion durchgemacht („Ihr habt das Herz mir bezwungen“), er ist Mensch geworden, gleich unter Gleichen. Bewirkt worden ist diese erstaunliche Verwandlungsgeschichte durch die Geschichte unbedingter Freun-

destreue im Mittelteil des Gedichts. Sie wirkt aber erst, wenn sie dem König erzählt wird, als eine „Wundermär“, wie es wörtlich heißt, die die andere Wundermär der Verwandlung in einen guten König bewirkt. Auch Nathans Ring-Ballade wird „Märlein“ genannt: Die Texte knüpfen eine selbstreferentielle Schleife, sie verweisen auf ihre Erzählung und deren Wirkung mitten in ihrer Erzählung – etwa so, wie das die Erzählung vom ungläubigen Thomas, der zum Glauben kommt, mitten im Evangelium tut.

Das aber heißt, der Glaube, daß sich Fürsten und Könige in Vertragspartner wandeln können, und der Glaube, daß das durch die Märlein der Literatur möglich wird, könnte natürlich sehr illusionsdurchsetzt sein. Aber er war weniger mit Skrupeln, mit großen persönlichen und politischen Schwierigkeiten behaftet, als die rabiatere Variante. Jedenfalls war er in Deutschland der herrschende Glaube.

Man kann sich leicht vorstellen, daß deshalb die Ereignisse in der Französischen Nationalversammlung 1779 noch als praktisch werdende Aufklärung in Deutschland begrüßt worden sind; daß aber der spätere Convent mit seinem *terreur*, den Hinrichtungen durch die Guillotine, der Hinrichtung auch des Königs, verabscheut wurden. Wie zuletzt die französische Besatzung Deutschlands Unglück und Empörung hervorrief, zumal sie im Zeichen von Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit – nur einen neuen Despoten brachte: Napoleon. Lug und Trug, Unterdrückung, Schändung und Ausbeutung – auf den fremden Despoten war Haß leichter als auf die eigenen Fürsten, waren Widerstand oder Aufstand legitimer zu denken, vielleicht sogar zusammen mit den darin vereinigten deutschen Fürsten und Königen. Und man konnte hoffen, daß aus solch gemeinsamer Tat später auch die Verpflichtung zur Einheit des ganzen Landes und einer Verfassung herauswachsen würden.

Das war das Potential, das sich seit der Besatzung entwickelt hatte, aber erst wirksam geworden war, als Napoleon im Winterfeldzug von Rußland gescheitert und seine Armee fast ganz aufgerieben war und sich im Frühjahr 1813 zurückzog. Die Lyrik der Befreiungskriege bringt dieses Potential zum Ausdruck, sie artikuliert und organisiert es und wird so selbst zu einem wichtigen *movens* des Krieges. Eine Art Propaganda, doch nicht von oben befohlen und inszeniert, wenn auch manchmal gestützt oder wie im Falle von Arndt durch den Freiherrn von Stein sogar gefordert. Es ist eine Lyrik von unten, noch nicht vom Volk, sondern von der Bildungselite zunächst, wie sie aus Aufklärung, Klassik, Romantik hervorgegangen ist. Nun

nicht mehr nur Lyrik in Freundeskreisen, in kleinen Zirkeln und in der literarischen Zirkulationssphäre, sondern in Lager und Freikorps hatte sie ihren Ort und wurde nach bekannten Melodien und Kirchenliedern gesungen, so daß sich der lyrische Ort der poetischen Zirkel und der religiösen Gemeinde in Volk und Heer hineinzuschieben begann.

Theodor Körner

Theodor Körner (1791–1813) war Theaterdichter der ‚Burg‘, als er im Frühjahr 1813 Wien verließ, um als Freiwilliger gegen Napoleon zu kämpfen. Im August 1813 ist er in einem eher unbedeutenden Gefecht gefallen.

Leyer und Schwerdt – unter diesem Titel hat sein Vater schon 1814 die bekannt gewordenen und viel gesungenen *Freiheits- und Kriegslieder* nach dem Tod des Sohns herausgebracht. In diesem Titel ist ein neues Selbstverständnis der neuen Bildungselite erkennbar, die ihr Wort mit der vaterländisch-nationalen Tat auch einlösen will. Das schmale Bändchen hat den jungen Dichter, der mit dem Tode seine Gedichte sozusagen im Gefecht besiegelt hat, nicht nur berühmt gemacht, sondern es bildete den Beginn einer Reihe von wiederholten öffentlichen Erzählungen, Feiern und Denkmälern eines nationalistischen Heldenmythos in den Kriegen des Kaiserreiches, des Dritten Reichs und sogar noch in der DDR.

Körner ist im März 1813 in das Lützowsche Freikorps eingetreten, das aus Freiwilligen „fast aller Landschaften teutscher Zunge“ bestand, wie Arndt den utopischen Einigungscharakter dieser nicht-feudalistischen Heereseinheiten konzipiert und darin den „vortrefflichen Kern und Vereinigungspunkt“ gesehen hat, „woraus sich ein größerer Leib bilden kann“. Ein liberaler, gegen die territorialen Fürstenhäuser gerichteter Vaterlandsgedanke – „insurrektionell“, wie das der preußische Reformpolitiker Stein genannt hat. Und die Freischärler empfanden sich auch nicht als reglementierte Soldaten feudalistischer Heere und Kriege, sondern als Bürger in Uniform. Sie wählten ihre Offiziere selbst, ihre Ordnung beruhte also auf Vertrag und nicht auf Subordination. Dieser liberaldemokratische Vaterlandsgeist wurde freilich allmählich aus dem Körner-Mythos heraus erzählt. Und das war durchaus möglich, weil sich diese Kämpfer und ihre Texte zunächst konzentrierten auf die Fremdherrschaft der Franzosen und des *einen* Tyrannen Napoleon, in dem das universalere *in tyrannos* fast ganz aufging.

Die Verbindung von Leier *und* Schwert im Titel und in vielen Gedichten verdeckt und erinnert zugleich an die ältere Gegenüberstellung von Leier *statt* Schwert, wie wir sie bei Anakreon und Gleim kennengelernt haben und wie sie für die literarische Intelligenz fast eines ganzen Jahrhunderts gültig gewesen ist. Körner ist das natürlich präsent. In einer ganzen Reihe seiner Gedichte wird die der Leier zugeordnete Liebeslyrik zitiert und wiederholt, aber nun kombiniert mit dem Krieg. Der Krieg, die Schlacht und die Waffen werden mit Metaphern der Liebe besetzt – ein uns schon bekanntes Verfahren, das ein scharfes Licht auf den lyrischen Diskurs wirft, der ja ‚leichtsinnig‘ alles mit allem verbindet, vertauscht oder gleichsetzt, indem es sich ‚reimt‘.

„Mißmut“, so heißt eines dieser Gedichte mit dem episierungenden Zusatz: „Als ich bei Sandau lange Zeit die Ufer der Elbe bewachen mußte.“ „Vaterland, du riefst den Sänger / Schwelgend in der Tage Glück, blutig hassend deine Dränger, / Hielt nicht Lied und Liebe / Seiner Seele Sturm zurück.“ So beginnt das Gedicht, die Geschichte einer Entscheidung für den Krieg als Befreiung des Vaterlandes von seinen Unterdrückern, für den „Sturm“ in der Seele, also kriegerische Leidenschaften, die hier nicht näher genannt sind, wie zum Beispiel der Haß im „Lied von der Rache“. Für diese Leidenschaften ist er bereit, Freundeskreis und Liebe zu opfern. „Und er brach mit wudem Herzen / Aus der Freunde schönen Reihn, / Tauchte in der Trennung Schmerzen, – und war dein“. Das ist besonders mit der letzten Formel eine Anheimgabe der Liebe und somit eine regelrechte Umwidmung, Umverlobung oder Hochzeit mit dem Vaterland, welche mit der gefühlvollen Anrede und Du-Erzählung so erst geschaffen wird. Denn man kann sich ja mit dem Vaterland fest verbinden, aber es lieben und heiraten im genauen Sinne des Wortes, das ist genausowenig möglich wie ein Ganyemed den Frühling lieben und umarmen kann. Das geht eben nur im Gedicht in der Sprache, genauer in der wörtlich genommenen Metapher, die ein solches Ereignis erst plausibel macht.

Die erste Strophe wiederholt und bekräftigt in der präteritalen Du-Erzählung die Entscheidung für den Krieg (*make war, not love*). Die zweite Strophe hebt zwar diese Entscheidung nicht auf, modelliert sie aber elegisch von der Liebe her als schmerzlichen Verlust. Sie erzählt zugleich von Liebessehnsucht, ja Liebesliedern im Krieg (*love as poetry in war*): „Auf des Lieds melodischer Brücke / Stieg der Geist zum alten Glücke / In der Liebe goldnes Land, / Ach es schwärmte nur vergebens“. Man sieht, wie der Parallelismus der Strophen Varianten einer Kombination ermöglicht,

Modulationen, die die seelische Dissonanz und Ambivalenz der Elemente herausmodellieren können. Ganz ähnlich übrigens, wie das in einer Vertonung in den Variationen der gleichen Melodie geschehen kann.

In der gleichen Weise ist auch die dritte, sich nun der Gegenwart des Wertenden zuwendende Strophe eine modulierende Variante: „Gib die friedlichen Gesänge“, so wird etwas unklar das Vaterland angeredet, „Oder gib des Krieges Strenge: / Gib mir Lieder oder Tod!“ *Love or war, love or death*. Das setzt ja fast, indem es sie so nebeneinanderstellt, die Werthierarchisierung der ersten Strophe außer Kraft. Eine ganz eigentümliche Gleichordnung entgegengesetzter Werte, der erst die nächste Strophe Sinn gibt. Sie erzählt Schlachtenlärm des großen Kriegs um das Ich herum: „Und ich soll hier ruhig wohnen / Und der Ströme Wächter sein?“ Damit wird Ruhe zum Unwert – Sturm und Leidenschaft, sei es der Liebe oder der Schlacht wegen, aber zum Wert. Das wird gleich noch einmal weiter ummodelliert: „Soll ich in der Prosa sterben? / Poesie du Flammenquell. / Brich nur los mit leuchtendem Verderben / Aber schnell!“ Man muß wirklich zweimal hinsehen, um zu verstehen, was hier passiert, daß nämlich der Krieg selbst als Poesie gefaßt wird. Der *furor poeticus* als *furor belli* oder umgekehrt.

Krieg und Schlacht als gesteigerter Zustand der Leidenschaft, als orgiastische Situation, das hat eine lange, archaische Tradition seit der Antike, und Norbert Elias hat das noch als vorzivilisatorische Lust in seinem *Prozeß der Zivilisation* an dem mittelalterlichen Minnelyriker Bertrand Born beschrieben. Hier nun – und stärker noch im „Lied von der Rache“ – taucht etwas Ähnliches auf, aber als Poesie der Schlacht: als romantische Schlachtlust vielleicht im fortgeschrittenen Prozeß der Zivilisation mit ihren großen Anstrengungen aufgeklärter Vernunft und vielfältigen Arten von *correctness*.

Das kann ich hier nur als Hypothese formulieren. Aber das poetische Toben der patriotischen Lyrik seit Heinrich von Kleists (1777–1811) „Germania an ihre Kinder“ spricht sehr dafür: „Schlagt sie tot, das Weltgericht / Fragt nach euren Gründen nicht“, heißt es hier in lyrisch gebotener Reimzuspitzung und Knappheit und bei Körner: „Könnt Ihr das Schwert nicht halten, / So würgt sie ohne Scheu.“ „Arndt schwimmt mitunter nur so in Blut“, schreibt sogar der Neuherausgeber seiner Lieder unangenehm berührt. Und bei Körner lesen wir an anderer Stelle: „Dann frisch Gesellen! Kraft und Mut! / Der Tag der Rache kömmt! / Bis wir sie mit dem eigenen Blut / Vom Boden weggeschwemmt!“ Das läßt sich in einer Metapher

schnell und im beschwingenden Rhythmus gut sagen, und auch hier reimt sich „Blut“ leicht auf den „Mut“. Aber genau das ist ja der *furor poeticus*, die Erzeugung von Gefühlen durch lyrische Verfahren. So entsteht eine anti-zivilisatorische Poesie. Sie kann diffuse Gefühle modellieren und auf den nationalen Gegner richten, Haltungen, die das vernünftige Denken und Dichten der Aufklärung gerade diszipliniert hat.

Daß dieser poetische Rausch nicht bloß Ausdruck gegenwärtiger Empörung über die französische Unterdrückung ist, sondern vielleicht auch romantische Reaktion auf moderne Ordnungsverhältnisse ermöglicht, ist, wie schon gesagt, nur Hypothese. Hundert Jahre später freilich, im fortgeschrittenen Prozeß der Zivilisation, wird das dann direkt ausgedrückt werden. Georg Heyms berühmtes Gedicht „Der Krieg“, in verschiedenen Fassungen schon drei Jahre vor dem Ersten Weltkrieg entstanden und immer wieder als seismographisch-prophetische Vorwegnahme des Kriegs und Warnung vor ihm interpretiert, ist in Wirklichkeit eine Wunscherzählung gegen die bürgerlich geordnete Welt. In der ersten Fassung heißt das Gedicht ein „Gebet“: „Herr, reiche uns Prüfungen dar“, „laß uns Feuer der Kriege und brennende Länder sehen / Daß noch einmal [unser] Herz, wie ein Bogen schnell, / Wenn der Donner der Schlacht braust über ein weites Feld.“ Solcher Zerstörungs- und Auflösungsrausch ist nicht so weit entfernt von Rimbauds „Bâteau ivre“ und auch nicht so weit von Baudelaires *ennui*, aus dem der Wunsch nach dem Tod als eine Reise nach dem Neuen hervorgeht. Nur ist das dort noch viel individueller gedacht, nicht als kollektive Selbstauflösung und noch weniger als Zerstörung der anderen.

Daß aber überhaupt der poetische Krieg zum Gefäß ganz anderer lyrisch erregter Gefühle werden kann, daß er gerade dadurch eine höchst brisante Mentalität in Bewegung bringt, dafür braucht man keine Hypothesen, denn die lyrischen Verfahren der Übertragung und der Kombination sind in den Texten Körners selbst direkt zu beobachten. Wir haben ja schon gesehen, wie Eichendorff seine geistliche und seine Naturlyrik in die Kriegs- und Schlachtlyrik überführt und damit auch ihre Gefühle und Vorstellungen mit hinübernimmt. Bei Körner ist das vor allem eine eigentümliche Art von Liebeslyrik, die in die Kriegslyrik hineingeschoben wird. Aus Schillers „Glocke“ werden die verheißungsvollen Verse über die erste Liebe („O! Zarte Sehnsucht, süßes Hoffen / Der ersten Liebe goldene Zeit / Das Auge sieht den Himmel offen / Es schwelgt das Herz in Seligkeit“) im „Bundeslied vor der Schlacht“ auf die Zukunftshoffnung

gen auf Kampf und Sieg übertragen. Das „Reiterlied“ macht die Schlacht zum „lust’gen Hochzeitsfest“; über zwei Strophen hinweg reicht die metaphorische Erzählung, die Sterben und Tod für das Vaterland durch Realitätsentmischung in eine Liebesvereinigung überführt: „Die Ehre ist der Hochzeitsgast, / Das Vaterland die Braut; / Wer sie recht brünstiglich umfaßt / Den hat der Tod getraut. // Gar süß mag solcher Schlummer sein / In solcher Liebesnacht; in Liebchens Armen schläfst Du ein / Getreu von ihr bewacht.“ Streng genommen ist dieses Bild hier sogar ganz gelöst von der Wirklichkeit. Es ersetzt sie allmählich und ist so mehr Allegorie als Metapher. Sie hat aber einen so hohen Gefühls- und Verheißungswert, daß man sie nicht auf den Realitätsgehalt auflöst, sondern im Gegenteil in ihr aufgeht. Sie macht einem buchstäblich ein X für ein U vor, aber man findet es trotzdem ganz und gar plausibel. Wenn man nicht aufpaßt, trägt einen die Metapher mit sich fort.

Das ist in besonderer Weise der Fall in Körners langem sechzehnstrophenigen „Schwertlied“, seinem berühmtesten Gedicht.

Schwertlied

(Von Körner wenige Stunden vor seinem Tode gedichtet.)

Du Schwert an meiner Linken,
Was soll dein heitres Blinken?
Schaust mich so freundlich an,
Hab’ meine Freude dran.

5 Hurra!

„Mich trägt ein wackrer Reiter,
Drum blink’ ich auch so heiter,
Bin freien Mannes Wehr;
Das freut dem Schwerte sehr.“

10 Hurra!

Ja, gutes Schwert, frei bin ich,
Und liebe dich herzinnig,
Als wärst du mir getraut,
Als eine liebe Braut.

15 Hurra!

- ‚Dir hab’ ich’s ja ergeben,
Mein liches Eisenleben.
Ach wären wir getraut!
Wann holst du deine Braut?‘
20 Hurra!
- Zur Brautnachts-Morgenröte
Ruft festlich die Trompete;
Wenn die Kanonen schrein,
Hol’ ich das Liebchen ein.
25 Hurra!
- ‚O seliges Umfängen!
Ich harre mit Verlangen.
Du Bräut’gam, hole mich,
Mein Kränzchen bleibt für dich.‘
30 Hurra!
- Was klirrst du in der Scheide,
Du helle Eisenfreude,
So wild, so schlachtenfroh?
Mein Schwert, was klirrst du so?
35 Hurra!
- ‚Wohl klirr’ ich in der Scheide:
Ich sehne mich zum Streite,
Recht wild und schlachtenfroh.
Drum, Reiter, klirr’ ich so.‘
40 Hurra!
- Bleib doch im engen Stübchen.
Was willst du hier, mein Liebchen?
Bleib still im Kämmerlein,
Bleib, bald hol’ ich dich ein.
45 Hurra!
- ‚Laß mich nicht lange warten!
O schöner Liebesgarten,
Voll Röslein blutigrot,
Und aufgeblühtem Tod.‘
50 Hurra!

- So komm denn aus der Scheide,
 Du Reiters Augenweide.
 Heraus, mein Schwert, heraus!
 Führ' dich ins Vaterhaus.
 55 Hurra!
- ‚Ach herrlich ist's im Freien!
 Im rüst'gen Hochzeitsreihen,
 Wie glänzt im Sonnenstrahl
 So bräutlich hell der Stahl!‘
 60 Hurra! –
- Wohlauf, ihr kecken Streiter,
 Wohlauf, ihr deutschen Reiter!
 Wird euch das Herz nicht warm,
 Nehmt's Liebchen in den Arm.
 65 Hurra!
- Erst that es an der Linken
 Nur ganz verstohlen blinken;
 Doch an die Rechte traut
 Gott sichtbarlich die Braut.
 70 Hurra!
- Drum drückt den liebeheißen
 Bräutlichen Mund von Eisen
 An eure Lippen fest.
 Fluch! wer die Braut verläßt!
 75 Hurra!
- Nun laßt das Liebchen singen,
 Daß helle Funken springen!
 Der Hochzeitsmorgen graut. –
 Hurra, du Eisenbraut!
 80 Hurra!¹

¹ Theodor Körner. *Leier und Schwert. Kriege und Freiheitslieder*. Meyers Volksbücher (Leipzig und Wien, o. J).

Es beginnt mit der typischen lyrischen Anrede, hier an das Schwert, das schon allein durch diese grammatische Metapher zum Du wird: „Du Schwert an meiner Linken“, so lautet der erste Vers und der zweite: „Was soll Dein heitres Blinken?“ Ein fast unmerklicher Übergang von der wörtlichen Bedeutung des Aufblitzens zur Metapher des Blickens, wie wir sie auch aus Goethes „Mailied“ kennen („Wie blinkt dein Auge, / Wie liebst Du mich.“). So ist der Übergang zur Augen- und Seelenmetapher der nächsten Verse ganz plausibel. „Schaust mich so freundlich an, / hab’ meine Freude dran.“ Wenn deshalb in der Folgestrophe – wir kennen ja inzwischen diese „Sprünge“ der Lyrik – das Schwert nun schon selbst spricht und dem Reiter seine Liebe erklärt, ist das nur konsequent, genau wie das darauf folgende Liebesgeständnis des Reiters: „Ja, gutes Schwert, frei bin ich, / Und liebe Dich herzinnig, / Als wärst du mir getraut, / Als eine liebe Braut.“ Wir kennen die im Nu heißwerdende Liebe und die schnelle Folge der Liebesschritte bis zur Umarmung als lyrische Erzählung aus Goethes „Ganymed“.

Das bewirkt die Kürze des Gedichts mit ihren bündelnden Strophen als klar geschiedenen Stufen eines Prozesses. So folgt hier auf das Liebesgeständnis des Reiters die Anheimgabe und Verlobungsrede des Schwerts: „Dir hab’ ich’s ja ergeben, / Mein liches Eisenleben. / ... Wann holst du deine Braut?“ So, über immer weiter gesteigertes Verlangen auf das Herausholen des Schwerts aus dem Stüblein der Scheide, geht es bis zur Schlacht in der zehnten Strophe: „Laß mich nicht lange warten! / O schöner Liebesgarten, / Voll Röslein blutigrot, / Und aufgeblühtem Tod“, und weiter bis zum Höhepunkt, der Heimholung des Schwerts: „So komm denn aus der Scheide, / Du Reiters Augenweide, / Heraus, mein Schwert, heraus! / Führ’ dich ins Vaterhaus.“

Man könnte die eigentümliche Brüchigkeit zwischen Liebesmetapher und Schwert- wie Schlachtgeschehen durchaus entdecken, wenn man analysiert oder auch nur etwas genauer aufpaßt. Aber man kommt gar nicht auf die Idee, das zu tun, wegen der metaphorischen Kohärenz, wegen der schnellen, heißen Liebesgeschichte, wegen der strophischen Wechselrede begehrender Du-Erzählung dieses surrealen Liebespaars. Ja, die Brüchigkeit ist in diesem lyrischen Gebilde selbst ein fataler Reiz der Surrealität, eine eigene poetische Wirklichkeit: „Dir hab’ ich’s ja ergeben, / Mein liches Eisenleben“, spricht das Schwert und funkelt so zwischen Eisen und feuriger Hingabe, wie es vor Sehnsucht nach Schlacht und Liebe in

der Scheide klirrt und herauswill, bis hin zu den Rosen aus Wunden und Liebe, in der die Schlacht zum Liebesgarten wird.

So entsteht eine surreale Welt zwischen Schrecken und Lust, entsteht ein finalistischer Sog in die Schlacht durch die auf den Höhepunkt angelegte Liebesgeschichte. Hat sie sich bis dahin in den Wechselreden gesteigert, bricht sie ab und wird jetzt in einer an die anderen Streiter gerichteten Erzählung wiederholt und ihnen nahegelegt. Die Rede endet im Angesicht des Morgengrauens und damit im Beginn der Schlacht. Sie geht unmittelbar über in die Gegenwart der vorgezauberten Schlacht.

Ernst Moritz Arndt

Das „Schwertlied“ Körners beschließt die Sammlung *Leier und Schwert*. So wird es zum Todesgesang des Dichters und beglaubigt die Einheit von vaterländischem Dichten und Leben wie Tod. „Von Körner wenige Stunden vor seinem Tod gedichtet“, das hat der Vater dem Titel hinzugefügt; und an vielen anderen Stellen finden wir solche Notizen. „Abschied vom Leben“ heißt ein Gedicht und darunter in Klammern: „als ich schwer verwundet und hilflos in einem Holze lag und zu sterben meinte“. Solche Episierungen geben den Gedichten einen Ort in einer Soldatenvita – die Anordnung der Gedichte aber macht diese zu einem exemplarischen Heldenleben, das mit dem Opfertod für das Vaterland endet. Die Sammlung beginnt mit Liedern auf Schlachten, von denen der Sänger beklagt, noch nicht dabeigewesen zu sein; sie setzt sich fort mit dem „Abschied von Wien“ und der Bereitschaft im Lied wie im Schwerterklang sich selbst treu zu bleiben, so wie dem „Aufruf“ an andere, ähnlich zu handeln. In „Mißmut“ blickt der Sänger noch einmal zurück und schon auf die Schlachten voraus; wir erfahren sie mehrfach im Rhythmus zum Beispiel eines „Bundesliedes vor der Schlacht“ und eines „Gebets während der Schlacht“.

Solch gereinigte, geordnete und in sich abgeschlossene Einheit von Erlebnis und Dichtung als Text von *Leier und Schwert* erzeugt die Vorstellung eines solchen Lebens auch in der Wirklichkeit und war deshalb das erste Glied einer Kette von mythischen Erzählungen über den Helden Körner. Eine derartige Einheit von Text und Leben gibt es bei Ernst Moritz Arndt (1769–1860) nicht. Seine *Lieder für Teutsche* im Jahr der Freiheit 1813 sind eine lockere, am Faden ihrer oft früheren Entstehung angeordnete Sammlung. Das

lyrische Ich im Wir bei Körner tritt hier nur sehr selten hervor. Es geht ganz auf im fordernden Wir oder Ihr, und eine Geschichte des Sängers zeichnet sich nirgends ab. Einen Heldenmythos entwickelt die Sammlung also nicht, aber sie hat Elemente und Bilder eines nationalen Mythos in Opposition zu Frankreich geschaffen, in den der Heldenmythos Körners gut paßte und in dem er aufgehen konnte. Gedichte wie „Was ist des Deutschen Vaterland“ und „Der Gott, der Eisen wachsen ließ“ sind „Gemeingut des deutschen Volkes“ geworden, wie der neue Herausgeber der Lieder im Jahr 1912 schreibt. Sie haben schon während der Befreiungskriege eine ungeheure Wirkung gehabt. Aber sie haben weit über diese Zeit hinaus Selbstbild und Glauben der deutschen Nation geprägt, sie haben den Deutschen eine Reihe lyrischer Topoi deutscher Mentalität in den Mund gelegt, die selbstverständliche Sprache und im Sprechen Glaube geworden sind. „Sie fürchteten Gott und nichts weiter“ – so der Lyriker Arndt über „Die alten Teutschen ...“ „Wir Deutschen fürchten Gott und sonst nichts auf der Welt“, so der redemächtige Bismarck in einem berühmten Wort, in dem fast eine ganze Nation ihre Identität finden konnte.

Wie dieser Gott beschaffen war, wie – unter dem gleichen Namen – der Vater der Menschen und Völker und sein Sohn ein Nationalgott wurde, der Herr Zebaoth, der Herr der Heerscharen, der seinem auserwählten Volk beisteht und vorausgeht, vor ihm herzieht und seine Feinde vernichtet, das kann man mit Augen beobachten. Denn es ist sichtbare Arbeit mit Sprache gewesen, neue Lyrik aus alter.

- Eine feste Burg ist unser Gott;
 Auf, Brüder, zu den Waffen!
 Auf! kämpft zu Ende aller Noth,
 Glück, Ruh der Welt zu schaffen
- 5 Vor'm argen Feind,
 Der schlecht es meint!
 Sein' Rüstung ist
 Gewalt und List:
 Die Erd' hat nicht seines Gleichen.
- 10 Mit seiner Macht war nichts gethan;
 Gott sprach's: sie geht' zu grunde,
 Aus Deutschland treib ihn, deutscher Mann!

- Auf, schwör's mit Hand und Munde!
 Der Deutsche siegt!
 15 Der Feind erliegt!
 Zertrat ihn Gott:
 Herr Zebaoth,
 Er wird das Feld behalten.
- Und wenn's auch noch voll Teufel wär',
 20 Und droht', uns zu verschlingen:
 Mit Gott kämpf' furchtlos, tapfres Heer;
 Dir muß der Sieg gelingen.
 Als Herr der Welt
 Der Feind sich stellt',
 25 Stolz ohne Scheu,
 Ohn' alle Treu:
 Drum hat ihn Gott gezüchtigt!
 Zu Slaven des Despoten soll
 Sich Deutschlands Volk bequemen:
 30 Er nahm von Deutschland Ehr' und Zoll;
 Er wollt's von Rußland nehmen.
 Er ward zum Spott!
 Mit uns ist Gott!
 Izt oder nie!
 35 Uns rufen sie,
 Die edlen Russen, Preußen!
 Wollt immerdar mit Weib und Kind
 Ihr Hohn und Fesseln tragen?
 Auf, Männer! kämpfet hochgesinnt:
 40 Gott hat den Feind geschlagen.
 Für Recht und Pflicht
 (Er kennt sie nicht)
 Kämpft, kämpft vereint,
 Der Trennung feind,
 45 Der Schmach und Schwäche Deutschlands!
 Zertheilter Deutschen schlichter Sinn
 War sorglos, sich zu schützen,

- Fiel fremden Truges Opfer hin:
 Vereint laßt Schwerter blitzen!
- 50 Für's Vaterland
 Sind wir entbrannt
 Von hohem Muth!
 Von Hermanns Blut
 Strotzt jede unsrer Adern!
- 55 Sie sollen Deutschland lassen stehn:
 Gott hob die gute Sache.
 Der Franken Macht soll untergehn!
 Viel Blutschuld schrie um Rache.
 Schaut Deutschlands Noth:
- 60 Sieg oder Tod!
 Im Busen schwillt's!
 Der Rettung gilt's,
 Der Freiheit Deutscher Männer!²

Arndt hat seinen eigenen Gott aus Luthers Christengott herausmodelliert. „Ein feste Burg ist unser Gott, / Ein gute Wehr und Waffen / Er hilft uns frei aus aller Not“ – so beginnt Luthers Trostlied in schwerer geistlicher Bedrängung und formuliert die Heilsgewißheit und den Glauben an Gottes Hilfe. „Eine feste Burg ist unser Gott; / Auf, Brüder, zu den Waffen! / Auf! kämpft zu Ende aller Noth, / Glück, Ruh der Welt zu schaffen“ – auf diese Weise nimmt Arndt dem Gott Luthers die himmlische Wehr und Waffen aus der Hand, macht sie ganz irdisch und befiehlt sie in die Hand seiner Brüder; aus Gottes Hilfe in geistlicher Not wird irdischer Kampf und Krieg und im Sieg die Herstellung von Glück und Ruhe in der hiesigen Welt. Luthers „altböser Feind“, das ist jetzt auch nicht mehr der außerweltliche Satan und erscheinende Antichrist (in der geistlichen Macht des Papstes), sondern der politische und militärische Gegner Frankreich, Napoleon. Er bekommt die Attribute und die Position des Teufels, er wird hier und in der ganzen Sammlung und darüber hinaus zum Erbfeind, zum Drachen, zur

² Ernst Weber. *Lyrik der Befreiungskriege (1812–1815). Gesellschaftspolitische Meinungs- und Willensbildung durch Literatur* (Stuttgart, 1991).

Hölle, das heißt die gesamte Topographie und Ikonographie des Bösen wird auf ihn übertragen, während Deutschland den Erzengel Michael und heiligen Georg verkörpert, einen heiligen Krieg für sein heiliges Land führt und deshalb auch alle Macht in sich versammelt.

Frankreich ist in dieser Mythologie schon immer „gerichtet“ und wird bei Arndt „gezüchtigt“. „Mit seiner Macht war nichts gethan“, so beginnt deshalb Arndt seine zweite Strophe. „Mit unserer Macht ist nichts getan“, hieß das bei Luther und meinte die geistliche Ohnmacht, die Heilsbedürftigkeit aller Menschen. Für sie streitet deshalb ein „anderer Mann“ mit seiner Passion. „Er heißt Jesus Christ, / der Herr Zebaoth, / Und ist kein anderer Gott.“ Im 46. Psalm, der ja Luthers Lied mit seinem Bilde von Gott als der schützenden Burg zugrunde liegt, ist natürlich von Christus nicht die Rede. Luther hat den Psalm im Sinn der Rechtfertigungslehre umgedichtet, und deshalb Christus ergänzt und in Gottes Namen erweitert und verändert. Der Herr Zebaoth bekommt hier einen anderen Sinn als im 46. Psalm, wo er durchaus archaisch den Herrn der Heerscharen meinte, von dem es heißt: „er zerbricht die Bogen, zerschlägt die Lanzen / im Feuer verbrennt er die Schilde“. Diesen archaischen Gott Zebaoth holt Arndt hinter Luther wieder hervor und in das neue Jahrhundert herüber. Für Christus ist da kein Raum: „Der Deutsche siegt! / Der Feind erliegt! / Zertrat ihn Gott: / Herr Zebaoth, / Er wird das Feld behalten.“ Unter dem analytischen Blick wirken Arndts Vertauschungen und Tilgungen fast wie eine offene Täuschung und eine brachiale Manipulation. Viel strategischer, propagandistischer als die ‚Erlebnisgedichte‘ Körners. Aber semantische Verschiebungen sind im *furor poeticus* üblich, und wenn das Sprechen rhetorisch war, so hat es den Sprecher selbst mitgerissen und überzeugt. Seine Rhetorik steht in der Tradition prophetischen Sprechens, die über Luther zurückreicht bis in das hebräische Testament, und die auch im 46. Psalm wirksam ist. Prophetisches Sprechen aber ist ausgezeichnet durch universales Allwissen, der Prophet weiß, was Gott denkt: „Der Herr der Heerscharen ist mit uns“, heißt es im 8. Vers des 46. Psalms. Der Prophet erzählt – im Präteritum, Präsens oder Futur – den Gott immer mit internem Blick. Genauso macht es Arndt: „Mit uns ist Gott“, oder: „Der Feind erliegt / Zertrat ihn Gott! // Er wird das Feld behalten.“ Natürlich hört der Prophet auch Gottes eigene Rede und kann deshalb seine Worte erzählen: „Laßt ab und erkennt, daß ich Gott bin.“, sagt er zu den Feinden im 11. Vers des 46. Psalms, „erhaben über die Völker“. Bei Arndt klingt das so: „Mit seiner Macht war nichts gethan. / Gott

sprach's: sie geht' zu grunde ...“ Und wenn es im nächsten Vers heißt, „... Aus Deutschland treib ihn, deutscher Mann!“, so könnte das Gottes Rede oder die des Propheten sein. Solche Stimmenunklarheit und Stimmenwechsel bei gleicher Botschaft sind durchaus charakteristisch für die Propheten. Auch der Wechsel von konstativem Erzählen zum Appell, die mühelose Übergänglichkeit gehört dazu: „Und wenn's auch noch voll Teufel wär', / Und droht', uns zu verschlingen: / Mit Gott kämpf' furchtlos, tapfres Heer“. So geht es durch das ganze Gedicht und die ganze Sammlung der *Gedichte für Teutsche* weiter. Ein solcher Wechsel der Sprechakte und die Übergänglichkeit der Stimmen sind also Merkmale prophetischen Sprechens – aber auch der Lyrik überhaupt, wie ich schon mehrfach gezeigt habe. Die beiden Genres fallen darin fast zusammen. Wer in dieser Tradition spricht, der wird von ihr gesprochen und glaubt, was er sagt.

Auch bei Luther finden wir, freilich nur einmal, den Wechsel der Sprechakte: „Nehmen sie den Leib, / Gut, Ehr, Kind, und Weib, / Laß fahren dahin, / Sie haben's keinen Gewinn“ – das ist eine schwere, strenge Forderung, um des ewigen Seelenheils willen sogar Weib und Kind fahren zu lassen. Genau das Gegenteil fordert Arndt: „Wollt immerdar mit Weib und Kind / Ihr Hohn und Fesseln tragen? / Auf, Männer! kämpfet hochgesinnt: / Gott hat den Feind geschlagen.“ Mit dieser Vertauschung hat Arndt eine große Zukunft gehabt; die Verteidigung von Weib und Kind wird zu einer zentralen Legitimation der Kriegsbeteiligung werden, selbst bei Männern, die den Krieg abgelehnt haben. In das Gegenteil verkehrt ist auch die andere Botschaft in Luthers 4. Strophe. „Das Wort, sie sollen lassen stahn“, also die Heilige Schrift, aus ihr wird bei Arndt ein sehr irdisch Heiliges: „Sie sollen Deutschland lassen stehn: Gott hob die gute Sache.“ Das sind die Änderungen, die Arndt an Luthers vier Strophen vorgenommen hat, und damit aus Christus als Erlöser den deutschen Nationalgott als Befreier von Frankreich gemacht hat, ja, geradezu Deutschland selbst an die Stelle des heiligen Textes setzt. Arndts Lied hat aber noch drei weitere Strophen. Sie erzählen eine ganz andere, gegenwärtige Geschichte und eine germanische Vergangenheit, die mit Hermanns Blut hereinreicht bis in die Gegenwart.

In der vierten Strophe erzählt Arndt das Scheitern Napoleons im Winterfeldzug gegen Rußland und die fast völlige Aufreibung seiner Armee als Gottesurteil. Der „Despot“ nahm von Deutschland „Ehr' und Zoll; / Er wollt's von Rußland nehmen. / Er ward zum Spott! Mit uns ist Gott!“. Was hier Zeichendeutung ist, ist an anderen Stellen direktes Wissen des Erzäh-

lers: „Drum hat ihn Gott gezüchtigt“ oder „Mit seiner Macht war nichts gethan. / Gott sprach's: sie geht' zu grunde“. In einem anderen Gedicht mit dem Titel „Gottes Gericht“ ist dies Allwissen noch viel deutlicher, und wenn es in unserem Gedicht heißt: „Auf Männer! kämpfet hochgesinnt: / Gott hat den Feind geschlagen“, so spricht Gott durch den Mund seines Propheten, und durch seine Schlacht hat er ein Zeichen gesetzt, das der Prophet deutet. Gott spricht auch durch seinen Mund, wenn er in der sechsten Strophe die Deutschen zur Einhalt aufruft. Das sind weltlich-politische Ziele, und man könnte fragen, woher der Sprecher weiß, daß Gott genau das will. Aber es ist das prophetische Sprechen, das die Gewißheit erzeugt. Auch in der aktuellen Situation weiß der neue Prophet, durch die traditionellen Diskursregeln angeleitet, was Gott mit seinem neu auserwählten Volk will. Insofern spricht der Psalmist noch immer durch Luther hindurch in Arndt, der selbst wieder in seinen Nachfolgern sprechen wird, bis in den Ersten und Zweiten Weltkrieg hinein.

Es ist in besonderem Maße die Lyrik, die mit ihren Verfahren den deutschen Geist, die vaterländische Mentalität erschafft. Denn diese ist an Sprache und Genres und andere Medien gebunden. Bevor Mentalität herrschendes Denken und Fühlen wird, muß sie zuvor Sprache gewesen sein.

Sehen wir uns zuletzt in der sechsten, der Hermann-Strophe, noch einmal an, wie Lyrik verfährt. Sie beginnt mit einem schnellen Wechsel von Erzählung und Appell. „Zertheilter Deutschen schlichter Sinn / War sorglos, sich zu schützen, / Fiel fremden Truges Opfer hin: / Vereint laßt Schwerter blitzen!“ Hier sind zwei Oppositionen verschränkt, zerteilt / vereint und schlicht / verschlagen. Die deutsche Vielstaaterei wird als Ursache des schlichten Sinns der Deutschen erzählt und kann so dem nationalpolitischen Trug der Franzosen gegenübergestellt werden, dem sie nicht gewachsen ist. Diese hoch summative und entmischende moralische Geschichte geht unvermittelt, aber nicht bruchlos, in den Einheitsappell über. Und dieser Appell wiederum geht unvermittelt über in die Erzählung der Einheit als schon gegebene, zu der der Sprecher doch zuvor noch gerade aufrief: „Für's Vaterland / Sind wir entbrannt / Von hohem Muth! / Von Hermanns Blut / Strotzt jede unsrer Adern!“ Ein gewaltiger lyrischer Sprung. Die Blut-Erzählung, in der gesamten Freiheitslyrik weit entwickelt, wird eine enorme und immer fataler werdende Zukunft haben. Hier erschafft sie sich eine Geschichte. In lyrisch-metonymischer Verkürzung erzählt sie alle Deutschen zu Nachkommen des Germanen Hermann, erzählt sie so aber

auch als untereinander verwandt, verbunden und homogen. Eine Blut-Einheit, die in den Adern noch wilder strotzt, als es bloß Sinn und Geist Hermanns gewesen wären, wie er seit dem 18. Jahrhundert gegen Frankreich gerichtet erzählt worden war.

Man mag vielleicht sagen, daß das Gedicht in seiner Qualität ziemlich begrenzt ist. Hier, in unserem Beispiel etwa, verlange „Mut“ geradezu nach dem Reim „Blut“ und findet ihn deshalb auch leicht. Aber damit redet man nur hinweg, wozu der lyrische Diskurs gerade Dichter wie Hörer verführt. Dazu gehören die schnellen Reime und mit ihnen semantischen Verbindungen, gehören deren schnelle, genealogische Kürzesterzählungen und das rapide Tempo, das von Hermann bis 1800 in gerade mal zwei Sekunden gelangt; und dazu gehört auch, daß nebenbei diese Blut-Geschichte von der Figuration Germanen – Römer auf die Figuration Deutsche – Franzosen übertragen wird. Dazu gehört nicht zuletzt der gewaltige Sprung von der „christlichen“ Gottesgeschichte zur germanischen Blut-Geschichte. Solche Metonymien verschränken mühelos den germanischen mit dem biblischen Stoff. „Verhüt’ es Gott und Hermanns Blut!“, heißt es kurz und bündig in einem anderen Gedicht. In der Lyrik läßt sich verbinden, was partout nicht zusammengehört.

*

Ich werde jetzt nicht etwa die große Konstanz und den mäßigen Wandel der Topoi, Motive und Verfahren von der vaterländischen Lyrik der Befreiungskriege 1813 bis zur Reichsgründung 1870–1871 skizzieren, sondern nur an den Gedichten Fontanes den relativ festen späten und nur ironisch gelockerten Bestand analysieren. Natürlich könnte man zwischen Körner und Arndt einerseits und Fontane, Rückert, Geibel und Freiligrath andererseits mehrere solcher Schnittanalysen machen und dabei auch die angelegten Varianten verfolgen – bei Geibel die heftige nationalistische Opposition von Reich und äußeren Mächten, etwa in seinem Gedicht „Einst geschieht’s“ von 1864; bei Freiligrath die liberale innere Opposition der Machtverhältnisse zwischen Regierung und Volk, etwa sehr plastisch in seinem Gedicht „Von unten auf!“ Für eine Geschehenserzählung über die Lyrik wären solche Schritte sehr interessant, da sie die gelegentlich versuchte Erklärung einer Entwicklung aus der Dynamik von Kombinationen und Varianten weiter ausarbeiten könnte, immer im allgemeinen politisch-sozialen Prozeß.

Aber ich will hier nur einer anderen, selteneren Variante gedenken, die ein vaterländisches Motiv sozusagen interkulturell umperspektiviert hat, ohne daß die so heilsame Funktion weiterentwickelt oder rezipiert worden wäre. In Heinrich Heines (1797–1856) Gedicht „Die Grenadiere“ sagt eine der beiden Figuren, die hier sprechen: „Was schert mich Weib, was schert mich Kind, / Ich trage weit bessres Verlangen; / Laß sie betteln gehn, wenn sie hungrig sind, – / Mein Kaiser, mein Kaiser gefangen“. Eine oft zitierte Stelle, die die Gegenüberstellung von bürgerlichem Leben und bloß persönlichen Interessen mit dem allgemeinen und besseren Leben im Krieg für das Ganze ähnlich formuliert wie Arndt oder Körner, die das Gedicht (und der Autor Heine wohl auch) mit diesen teilt. Aber Heine hat sie einen französischen Soldaten aussprechen lassen, der im russischen Feldzug im deutschen Quartier sterben wird, der aber an seinen geschlagenen Kaiser denkt und in Frankreichs Erde begraben sein will, um für seinen Kaiser wiederauferstehen zu können – ein plebejischer Kyffhäuser, wenn auch der geschlagene Kaiser sich wieder zum Kriege erhebt. Damit hat Heine das nationale Haßobjekt der deutschen Lyrik, Napoleon den Despoten, den von Gott selbst deshalb Geschlagenen, zum nationalen Liebesobjekt des Gegners gemacht und ihm das gleiche höhere Begehren zugeschrieben, wie es die Deutschen für sich selbst reklamieren – freilich eher international und ohne den Haß nach drüben.

Es wäre lohnend, dieser Variante nachzudenken. Sie sagt etwas aus über das Ungenügen in der modernen Kultur bürgerlichen Lebens und der daraus hervorgehenden gefährlichen Bereitschaft zum großartigen Leben in Krieg und Tod. Welche Varianten gab es in dieser Richtung, die gleich bedeutend und weniger martialisch waren? Eine davon lag in Freiligraths ständischem Kampf des Volks von unten nach oben. Lyrik kann je das topisch gewordene Große und Ganze fortsetzen oder auch variieren und ändern – also alte kulturelle Synapsen öffnen und neu herstellen. Oder die alten zunächst ironisch zerspielen.

Theodor Fontane

Beginnen möchte ich mit einem Gedicht, das Theodor Fontane (1819–1898) für das Schillerfest des „Tunnel über der Spree“ geschrieben hat. Fontane ist lange Mitglied dieser Berliner Dichtervereinigung preußisch-

vaterländischer und liberal-monarchistischer Prägung gewesen. Wie die anderen Mitglieder auch hat er viele seiner Gedichte und vor allem Balladen vorgetragen, oft sehr erfolgreich, je schmissiger und schneidiger und manchmal auch soldatisch-preußischer sie waren. Lyrik dieser Art hatte hier ihren Ort (vielleicht kann man etwas übertrieben und allgemeiner sagen, daß die Ballade des 19. Jahrhunderts in Schule und Gymnasium ihren Ort hatte, „John Maynard“, „Nies Randers“ und andere aufopfernde Heldenballaden, die wir noch mit ziemlich viel Stimme auch in den 50er Jahren im Deutschunterricht vorgetragen haben).

Auch der „Tunnel“ feierte natürlich Schiller zum 100. Geburtstag. Welch enorme Rolle und welche Mentalität diese Schillerfeiern organisierten und bestärkten, kann man an unserem Text sehen – besonders einfach, klar und zugespitzt, wie es die Lyrik mit ihrer Kürze verlangt und gestattet.

Zum Schillerfest des „Tunnel“

Es sprach Apoll: ‚Ich bin der Lieder müde
Zu Ehren all der Damons und Damöte,
Ich mag nicht mehr, was unwahr und was pröde.‘

- Und siehe da, anbrach die Morgenröte
5 Der deutschen Kunst, vom Berge stieg zu Tale
Die hehre Doppelsonne Klopstock-Goethe.

Geboren war die Welt der Ideale;
Hell schien das Licht; nur für die nächt’gen Zeiten
Gebrach uns noch das Feuer der Fanale;

- 10 Gebrach uns noch das Feuer, das von Weiten
Zu Waffen ruft, von hohem Bergeskamme,
Wenn’s gilt für Sitte, Land und Thron zu streiten;

- Gebrach uns noch die hohe, heil’ge Flamme,
Die uns’ren Sinn von Kleinheit, Selbstsucht reinigt
15 Und uns zusammenschweißt zu einem Stamme;

Und Schiller kam und Deutschland war geeinigt.

Das Gedicht ist weniger bedeutend als symptomatisch. Man sieht rasch, worauf es Wert legt, die Ideale Klopstocks und Goethes, aber mehr noch die Schillers: Die Einheit des ganzen Stammes und die Reinigung von Kleinheit und Selbstsucht, wie sie im vaterländischen Krieg erst entstehen. Das entspricht genau den Werten der Befreiungslyrik, die, wie man an diesem Text sehen kann, offenbar zum festen Bestand deutscher Mentalität geworden sind, so selbstverständlich werden sie hier Schiller zugeschrieben. Leicht verschoben zum Monarchischen hin, zum „Thron“, den die vaterländische Lyrik eher vermied, ähnlich wie Schiller.

Aber nicht auf Freiheitskriegslyrik beruft sich das Gedicht, sondern eben auf Schiller. Und dort am ehesten wohl auf seinen *Tell*, der im Jahre 1804 als Schweizer Fabel den Freiheitskampf (gegen Österreich) und die Vereinigung der Kantone (freilich ganz unmonarchistisch) thematisiert hatte. Daß aber das Gedicht sich auf Schiller bezieht, versteht sich in einem Festtagsgedicht. Der Jubilar wird ja nicht nur gepriesen, er wird vielmehr in eine prominente Position der deutschen Literatur, ja der deutschen Einheits- und Geistesgeschichte hineingeschrieben. Er wird zum Höhepunkt einer dreiteiligen Geschichte, die das Gedicht in fünf Strophen erzählt, in der uns schon bekannten Kürze und strophisch markanten Bündelung. Die erste Strophe modelliert als erste Phase die Liebeslyrik der schäferlichen Anacreontik sogleich als „unwahr und prüde“, also als wohl bloß fiktiv, nicht erlebt und gefühlt, bloß scherzend und damit wenig deutsch und ernsthaft. Die zweite Strophe modelliert demgegenüber die „deutsche Kunst“ der bedeutenden Doppelsonne Klopstock-Goethe, die von der Höhe herabkommt, die groß und fast göttlich ist – übrigens ähnlich wie Goethe selbst schon 1775 in „Wanderers Sturmlied“ das Zeitalter des „tändelnden / blumenglücklichen Anacreon“ ablösen will durch den gefahr- und kampffreudigen Pindar. Man sieht, auch die Lyrik erzählt regelrechte Literaturgeschichten. Ja, wie wir gleich noch an „Jung-Bismarck“ und „Zeus in Mission“ sehen werden, auch große Reichsgeschichte. Oder, allgemeiner und abstrakter formuliert: Sie erzählt in ihrer Kürze nicht nur die kleinen Ereignisse groß (die der Liebe, die der Gefühle überhaupt, die der intimen Situationen), sondern sie erzählt auch große Ereignisse klein und rafft sie in Strophen.

„Geboren war die Welt der Ideale; / Hell schien das Licht“, so wird der erste Höhepunkt deutscher Kunst in der ersten Hälfte der dritten Strophe im Bilde des Lichts und der Morgenröte gefaßt. Im Bilde der Nacht aber und des

Feuers wird in der zweiten Hälfte dieser mittleren Strophe der notwendige Umschwung gefaßt von den lichten Idealen zu den Feuer-„Fanalen“, wie der Reim schroff unterscheidend betont. Die beiden Folgestrophen heben hervor, woran es der goetheschen Klassik mangelt, eben Krieg, Waffen, Reinigung und nationale Einigung; zwei Strophen, die den letzten Vers der mittleren Strophe („gebrach uns noch das Feuer“) gleich zwei Mal wieder aufnehmen und so eine Erwartung aufbauen, die der letzte Vers als Ankunft des Heilsbringers dann erfüllt: „Und Schiller kam und Deutschland war geeinigt.“

Man sieht vor Augen, wie die dreizeiligen Terzinen die lyrische Erzählung bündeln; wie sie aber zugleich durch das typische Reim-Enjambement der Terzinen zusammen mit den syntaktischen Enjambements der Semikola eine Erwartung schüren bis zum erlösenden Auftritt des Helden im allein stehenden Schlußvers.

Das paßt zum Festanlaß, denn Schiller hat wieder Geburtstag. Er wiederholt sich im mythischen Fest, er kommt jetzt und im Gedicht noch einmal zurück. Der bloß kalendarische Tag löst die Erzählung aus, die in die Vergangenheit führt und zurückkommt. Das ist ziemlich genau, was auch im Erzählgebot des Alten Testaments steht, und was der Aristoteliker Danto als die klassische Struktur der Geschichtserzählung analysiert hat: daß sie von ihrer Gegenwart aus die Geschichte teleologisch auf sich hin zuerzählt und sich darin beglaubigt und erfüllt.

Der Anlaß hat das Gedicht ausgelöst – als Festtagsgenre ist es ein typisches Casualgedicht. Aber es erzeugt trotzdem eine sehr allgemeine Bedeutung. Beides ist typisch für Lyrik, das Casuale wie seine Übergeneralisierung. Ich habe das schon an Goethes Gedicht gezeigt, das bereits im Titel vom ursprünglichen „Auf'm Zürchersee, am 17. Junius“ hinübrückt zu „Auf dem See“ und damit zur Liebesnatur überhaupt wird. Ich habe dort freilich nicht weiter erläutert, daß der Herausgeber der Lyrik der letzten großen Goethe-Ausgabe, Karl Eibl, vorgeschlagen hat, weniger von Erlebnis- als vielmehr von Casualgedichten zu sprechen; und tatsächlich eröffnet das viel interessantere Aspekte auf lyrisches Erzählen.

Was im Schillerfest von 1859 noch ideale Einheit der Stämme und politisch nur Zollverein und Norddeutscher Bund war, das ist inzwischen das deutsche Kaiserreich geworden. Zwar mit einer Konstitution, aber stark monarchisch, nicht durch Vertrag, sondern durch Krieg. Es ist wesentlich durch Bismarcks preußische Machtpolitik, seine geschickte Unions- und Gleichgewichtsdiplomatie, aber vor allem durch seine Kriegspolitik und hier

durch die provokant formulierte Emser Depesche und den Feldzug gegen Frankreich 1771 erreicht worden. Daß sich Bismarck der deutschen Einigungsmentalität in diesem Prozeß bediente, der ohne sie vielleicht gar nicht möglich gewesen wäre, muß hier auf jeden Fall erwähnt werden.

Die preußische Machtpolitik, selbst gestützt und sinnvoll gemacht durch eine schon seit dem großen Kurfürsten fortgeschriebene Erzählung einer preußisch-deutschen Nationalität, hatte sich verbunden mit der alldeutschen Erzählung und so das ‚ideale Gewebe‘ geschaffen, in dem das Reich gedacht und verwirklicht werden konnte. Solche durch Poesie entworfenen und in andere Diskurse eingewebten Mentalitäten sind nicht bloß Überbauten, verschleiernde Ideologien, sondern fundierende, richtungsweisende, identitätsschaffende Kräfte, wirkliche Ereignisse, wie andere auch.

Die Reichsgründung selbst wird ihrerseits wieder erzählt, in einer die ältere Tradition fortführenden Weise, die ich hier nicht behandeln will. Die Verdopplung der politisch-militärischen Geschichte in der Erzählung befestigt eine deutsche Reichs- und Heldenmentalität, die unter anderem für den Ersten Weltkrieg von großer Wichtigkeit sein wird und die gefährliche Opposition von Helden und Händlern, Deutschen und Engländern / Amerikanern mit bewirkt hat. Versteht sich, daß solch martialische Identität und Poesie teils direkt kontriert, teils ironisch gebrochen und so erst einmal entautomatisiert wird, auch da, wo man sie noch halb und halb teilt. Die beiden folgenden Fontane-Gedichte gehören in diesen Zusammenhang.

„Zeus in Mission“ und „Jung-Bismarck“, beide auf Bismarcks 70. Geburtstag geschrieben, sind Casualgedichte. Das erste erzählt die Reichseinigung als eine von Gott selbst inszenierte Kriegsgeschichte, das zweite als eine erfolgreiche biographische Suche nach dem höchsten, überpersönlichen Wert: dem Vaterland.

**Jung-Bismarck
(In Begleitung eines Bildes, das ihn in seinem 19. Jahr darstellt.)**

In Lockenfülle das blonde Haar,
Allzeit im Sattel und neunzehn Jahr,
Im Fluge weltein und nie zurück –
Wer ist der Reiter nach dem Glück?

5 Jung-Bismarck.

- Was ist das Glück? Ist's Gold, ist's Ehr',
 Ist's Ruhm, ist's Liebe? Das Glück ist mehr,
 Noch liegt es im Dämmer, erkennbar kaum,
 Aber er sieht es in seinem Traum,
- 10 Jung-Bismarck.
- Er sieht es im Traume. Was ist, das er sah?
 Am Brunnen sitzt Germania,
 Zween Eimer wechseln, der eine fällt,
 Der andere steigt; wer ist's, der ihn hält?
- 15 Jung-Bismarck.
- Und neue Bilder: ein Schloß, ein Saal,
 Was nicht blitzt von Golde, das blitzt von Stahl,
Einer dem Barbarossa gleicht –
 Wer ist es, der die Krone ihm reicht?
- 20 Jung-Bismarck.
- Was ist das Glück? Ist's Gold, ist's Ehr',
 Ist's Ruhm, ist's Liebe? Das Glück ist mehr:
 ‚Leben und Sterben dem Vaterland? –
 Gott segne fürder deine Hand,
- 25 Jung-Bismarck.

Jung-Bismarck steht in einer Reihe mit dem „Alten Derfflinger“, „Alten Dessauer“, „Alten Zieten“, den „Alte Fritz-Grenadiere“, aber auch dem neueren „Kaiser Blanchebart“ oder „Friedrich III“. Allesamt eine Fontanesche Art preußischer Heldenballaden, die eine ganze Biographie durch strophische Bündelung und entmischende Auswahl von Ereignissen erzählen, deren selbstverständliche Schlußvariante der Tod ist. Nun hat aber Bismarck gerade Geburtstag, er lebt; und als Staatsmann im diplomatischen Gespräch oder Briefverkehr, in einer Kabinettsitzung oder im Parlament war er in eine Fülle komplexer Tätigkeiten verwickelt, denkbar ungeeignet für eine knackige Heldenballade. Gerade deshalb wird deutlich, wie das die Lyrik dennoch möglich macht. Zunächst allein durch den Titel, der mancherlei Erinnerung an junge Helden wachruft. Die Ballade wählt damit zugleich einen glücklichen Zeitpunkt und Abschnitt des Lebens: Jung-Bismarck mit 20, nicht 70 oder in den besten Mannesjahren. So vereinfacht

sie eine lange, komplizierte Vita auf die einfache Jugend und reduziert dann nochmals den ganzen jungen Mann auf den Reiter: „In Lockenfülle das blonde Haar, / Allzeit im Sattel und neunzehn Jahr, / im Fluge weltein und nie zurück ...“ Und selbst dieser Reiter wird noch einmal modelliert, denn wohin kann ein Reiter nicht überall reiten. Hier aber reitet er, metaphorisch, gleich in die ganze Welt hinein nach dem Glück. Nun würde die Wahl dieses Zeitpunkts gerade die große Reichsgründung ausschließen, aber das ist erzählerisch leicht überwindbar, indem man die späteren Handlungen prophetisch oder proleptisch erzählt. Das geschieht hier im Gedicht durch einen zweistrophigen vorausblickenden Traum. Im ersten Traum sieht Jung-Bismarck Germania am Brunnen mit auf- und absteigendem Wasser und balancierendem Glück; im zweiten sieht er ein Schloß und einen Saal, darin einen dem Barbarossa gleichenden Mann und den, der ihm die Krone reicht. Was hier als Traum erscheint vom jungen Helden, der den Kaiser erst macht, das ist natürlich nichts anderes als die berühmte Kaiserproklamation im Versailler Spiegelsaal nach dem Krieg gegen Frankreich. Und ich möchte anmerken: Wenn man Bismarcks *Gedanken und Erinnerungen* gelesen hat, dann weiß man, welche komplizierter diplomatischer Vorbereitungen gerade diese, hier im Präsens ganz einfache Szene bedurfte. Ganz nebenbei wird auch durch die metaphorisierende Ähnlichkeit Wilhelm-Blanchebarts mit dem alten Barbarossa das brandneue Kaiserreich als Wiederkunft des mittelalterlichen Kaiserreichs analeptisch begründet, eine rein metaphorische Kürzesterzählung.

Solch prophetische Traumerzählung – ganz aus dem internen Blick Jung-Bismarcks erzählt in der dritten und vierten Strophe – ist eingerahmt von der zweiten und vierten Strophe, den Glücks- und Wertstrophen, die das Bild vom Reiter nach dem Glück aufnehmen. Was Bismarck im Traume sieht, das läßt ihn dann auch entschieden antworten auf das noch unbestimmte Glück der zweiten Strophe. Nicht Gold, Ehre, Ruhm oder Liebe sollen es sein, das mögen gute Ziele und Werte sein, aber sie wären bloß persönlich und eigeninteressiert. Mehr ist Leben und Sterben dem Vaterland, so antwortet Bismarck jetzt mit eigener Stimme den überpersönlichen Wert betonend, das Aufgehen im großen und ganzen des Vaterlands. Indem Jung-Bismarck im Traum so schon vorwegsieht, was erst geschehen wird, und sich daraufhin entscheidet, wird, was ja später in mancherlei Handlung sich erst ergab und ausrichten mochte, zum ziel- und wertgerichteten Han-

deln eines einheitlichen Helden. Eine klassische Funktion der biographischen Erzählung, die Lyrik hier höchst komprimiert organisiert hat.

Mit dem zentralen Wert und Wort vom Leben und Sterben fürs Vaterland wird deutlich die Lyrik der Befreiungskriege wieder aufgenommen und Bismarck in den Mund gelegt. Das lag diesem natürlich eher fern, näher lag ihm die erzählerische Anknüpfung des neuen an das alte Kaiserreich, als allgemeine Legitimation; und speziell suchte er einen diplomatischen Weg, den bayrischen König und Wilhelm I., der sich hier trotzig gegen Bismarck gestellt hatte, zu gewinnen. Er wollte als Preuße Kaiser von Deutschland sein. Und erst sein Enkel, Wilhelm II., hat in seiner Rede im Aachener Dom sein und des Großvaters Kaisertum auf Karl den Großen und diesen wieder auf Cäsar selbst zurückgeführt: Da hatte das junge Kaiserreich den ältesten und bedeutendsten Grund. Man sieht, wie sich auch der Diskurs der Rede der fundierenden Narration bedient und so die vaterländische Lyrik ergänzt. So erzählen Lyrik und öffentliche Rede Helden- und Reichsgeschichte und bereiten spätere Mythen und Mentalitäten vor.

„Jung-Bismarck“ dichtet die Tradition fort – auch wenn es durch seinen Bezug auf einen recht alten Mann einen leicht ironischen Zug bekommt. Der tritt stärker hervor in dem anderen Geburtstagsgedicht, „Zeus in Mission“, in dem auch die blonde Lockenfülle des jungen Mannes ersetzt ist durch den markanten Altersschädel Bismarcks mit seinen „Brau'n zu ganzen Büscheln. Nur höh'r hinauf war Hopf' und Malz verloren.“ „Zeus in Mission“ ist ein ausgesprochenes Erzählgedicht, fast im Plauderton geschrieben, eine ganz erstaunliche Variante, wenn wir nicht schon gewöhnt wären an solche lyrischen Varianten.

Gleich die erste Zeile beginnt mit einem Rückgriff „auf den Spätherbst zweiundsechzig“, also den Zeitpunkt, als Bismarck Ministerpräsident Preußens wurde und die Unionspolitik wieder aufnahm, die gut zehn Jahre zuvor durch die nicht geführte Schlacht von Bronzell und den Vertrag mit Österreich unterbrochen worden war. Am Ende des Gedichts wird die am Anfang erwähnte, seit 1862 betriebene Einigungspolitik Bismarcks im Auftrag Gottes als militärische Politik wieder aufgenommen und bis zum Einmarsch in Paris 1871 in der letzten Zeile weitergeführt.

Der ganze lange Mittelteil des Gedichts aber spielt im Himmel. Gott selbst, dort oben, tritt gleich im zweiten Vers an sein Himmelsfenster und sieht mit Sorge auf Deutschland, das ihn seit Olmütz beunruhigt hat. Denn er hat beobachtet, wie der gallische Hahn über den Rhein kräht, mit den

Flügeln schlägt und ihm der Kamm schwillt, weil in Deutschland „Streit“ und „Zerklüftung“ herrscht und ihm an „Mark und Leben“ zerrt. Gott übernimmt so die topische Sorge der Freiheitskriegslyrik, aber anders als diese sieht er in Frankreich nicht Hölle und Satan und in Deutschland den reinen Erzengel Michael, sondern den deutschen Michel: „Sie taugen auch nicht viel, die lieben Schlingel“, auch wenn sie zuletzt doch „die besten“ und „natürlichsten“ sind, „frei von Babel und Sodom“. Das Gedicht hebt also die Entmischung und heiligende Reinheit der älteren und neueren vaterländischen Lyrik auf. Und diese Entheiligung greift auch über auf den von Arndt in Kriegsdienst genommenen Herrn Zebaoth. Fontanes Gott will beim Spazierengehen in seiner Berlin-artigen Stadt auf Mittel sinnen, wie man Deutschland helfen kann. Und der Einfall kommt ihm, als er Hut und Mantel nimmt und aus Stadt und Park hinaus in einen älteren Teil der Stadt kommt „halb Ghetto, halb Kapitol“, also Athen sozusagen, wo die griechischen Götter nun „im Altenteil sitzen“. Hier trifft er Zeus und gibt ihm den Auftrag, in Klein-Athen mit den Statuen der preußischen Feldherrn (statt der griechischen Götter) für mehr „Macht und Ordnung“ zu sorgen und „alle Feinde ... draußen, drinnen ... niederzuwerfen.“

Genau das tut denn auch in rasanter Folge der berühmten Schlachten von Düppel über Spichern und Wörth bis zu Sedan „Zeus in Mission“, als Bismarck. Denn er bekommt dessen Gestalt mit seinen „Brau'n zu ganzen Büscheln“ und seiner Uniform des Kürassierregiments: „Da seht ihn selber, / Der mit dem Helm ist's, und dem Schwefelkragen. / Und Spichern, Wörth und Sedan. Weiter, weiter / Und durchs Triumphthor triumphierend führt er / All Deutschland in das knirschende Paris ...“

Das ist durchaus der rasante Stil von Fontanes anderen preußischen Schlacht- und Heldenballaden, aber er ist doch durch einen markanten kleinen Eingriff in das Erzählgefüge unterbrochen. „Da seht ihn selber“, das ist fast Heinesche Ironie, eine gemilderte Art von Metalepse, so als könnten wir mit eigenen Augen zusehen, wie Zeus-Bismarck da durch die Schlachten reitet, die der Erzähler raffend im Geschwindschritt bloß benennt. Der Erzähler spielt hier mit seiner Allwissenheit, wie schon zuvor auch, wenn er Gott sein Himmelsfenster öffnen läßt und den Blick des ewigen Gottes ausgerechnet und genau auf den Spätherbst 1862 datiert, wenn er sich um Preußen und den deutschen Michel Sorgen macht. Das ist eine Ironie, die die vaterländische Lyrik von Arndt bis Geibel und in die Gegenwart hinein parodiert. Denn hier ist ja Allwissenheit gerade nicht eingesetzt als prophe-

tisches heiliges Wissen der Pläne Gottes; und hier ist Gott auch nicht der Herr Zebaoth der alten Propheten, der seinem erwählten Volk vorangeht, so als wüßten jene Erzähler wie Gott denkt und handelt, obwohl sie ihm doch nur ihre eigenen Pläne unterschieben. Fontane vielmehr vermenschlicht seinen Gott ganz, versieht ihn mit Mantel und Hut und Spazierstock beim Gang durch Berlin. Und beim Gang durch Berlin und beim Nachdenken über seine Berliner, die doch etwas sehr „Kneipantes“ haben, enthüllt sich, was Allwissenheit eines irdischen Erzählers über Gott eigentlich heißt: ihn in die eigene Lage, ja in das eigene Milieu hineinzuziehen und zu seinesgleichen zu machen. Auch die Verlagerung der Kriegsmission auf den alten, sehr viel irdischeren und kriegerischen griechischen Gott, herüber vom christlichen Gott, der bei Arndt aber ganz unchristliche Züge trägt, gehört zu dieser ironischen Umgestaltung.

So partizipiert Fontane mit seinem Gedicht zwar durchaus an den zentralen Topoi der vaterländischen Kriegspyrik, der Reinigung von Kleinheit und Selbstsucht im Stahlbad des Kriegs, der territorialen Eigennützigkeit der Fürsten, der notwendigen Einigung durch Kriegs- und Machtpolitik; aber er holt sie aus der himmlischen Legitimation herab, gerade indem er diese menschlich bedingt erzählt und so den allwissenden Erzählstil in seinem Gedicht zur Schau stellt, jene hochanmaßend prophetischen Texte dadurch entzaubernd. Man versteht recht gut, daß Paul Lindau dieses Gedicht für das Gratulationsheft seiner Zeitung auf Bismarcks Geburtstag nicht annehmen wollte. Fontane hat ihm deshalb „Jung-Bismarck“ geschrieben – „Zeus in Mission“ aber hineingestellt in die Abteilung „Gelegenheitsgedichte“ der Gesamtsammlung seiner Lyrik. Und so steht es da mitten unter anderen ernsthaft preußisch-vaterländischen Gedichten.

Ich weiß nicht genau, wie man die Auflösung des allwissenden Erzählers in diesem Gedicht erklären kann. Ob es an dem allzu deutlich werden den Gotteswissen höchst irdisch interessierter Preußenart liegt; oder ob es an der allgemeiner wahrnehmenden Auflösung des erzählerischen Allwissens in der Prosa seit Wieland, Goethe, Kleist und Büchner liegt, die ja sogar psychisches Allwissen im Roman allmählich reduzieren. Fontane hat in seiner Prosa und hier vor allem im *Schach von Wuthenow* durchaus teil an dieser Wandlung des erzählerischen Null-Fokus. In der Lyrik hat sich aber die allwissende Erzählung viel länger erhalten, vor allem in den vaterländischen Gedichten, den Helden- und Schlachtballaden. Der Bedarf an himmlischer Legitimation, an himmlischem Beistand und himmlischer Be-

lohnung des Opfertods war offenbar sehr groß. Fontane hat auch daran ganz fraglos partizipiert. In der Abteilung ‚Deutsches Märkisch Preußisches‘ finden wir Heldenballaden von preußischen Feldherren, die, als Statuen in Berlin, auch „Zeus in Mission“ aufzählt, finden wir Schlachtenballaden, wie zum Beispiel „Tag von Düppel“, in der ein tatsächlich vorgekommener ‚Märtyrer-Selbsttod‘ durchaus mit Himmelseinblick erzählt wird:

Palisaden starren die Stürmenden an,
 Sie stutzen; wer ist der rechte Mann?
 Da springt von achten einer vor:
 „Ich heiße *Klinke*, ich *öffne* das Tor!“ –
 Und er reißt von der Schulter den Pulversack,
 Schwamm drauf, als wär’s eine Pfeif’ Tabak.
 Ein Blitz, ein Krach – der Weg ist frei –
 Gott seiner Seele gnädig sei!
 Solchen *Klinken* für und für
 Öffnet Gott selber die Himmelstür.

Alle diese Schlachten- und Heldengedichte – durch ihre Anordnung werden sie geradezu eine lyrische Chronik des ‚preußischen‘ Reichs – enden mit einem ganz anderen Helden. Einem, der leben will, der zu leben und zu geben versteht, der freilich Lebensart hat und diese noch, wenn er wie andere Menschen ruhig im Alter stirbt. Die martialische Chronik der Abteilung ‚Deutsches Märkisch Preußisches‘ endet mit „Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland“.

Mit Kriegen hat diese Ballade gar nichts zu tun, schon mehr mit einer modernen rationellen Ökonomie der Gutswirtschaft einer jüngeren Generation, die der Erzähler nicht ohne Distanz zur Kenntnis nimmt („Der neue freilich, der knausert und spart“), das wird mit externem Blick und sparsamster Erzählzeit erzählt. Intern aber wird bis hin zur teilnehmenden Metalepse „Ach, sie kannten den alten Ribbeck schlecht“ ausführlich und mit allen möglichen Frequenzen (durativ, iterativ und singulativ) der alte Ribbeck erzählt mit seiner älteren Art eines Wirtschaftens von Leben und Leben lassen, mit seiner Einsicht in den unvermeidlichen Wandel der Ökonomie, aber auch mit seiner schönen List, dieser das ältere andere Bild der

freien, nichtrationellen Gabe für immer entgegenzuhalten. Die deutsche Ballade kann es auch anders.

*

So wird, allgemeiner und zugespitzter gesprochen, die Entmischung des Lebens im Krieg, die die Gedichte vornehmen, in der Mischung alternativer Gedichte und Varianten aufgehoben. Möglich wird das durch den grundsätzlichen Kasual-Charakter von Lyrik. Sie ist eben durchaus situationell bestimmt, auch wenn sie den thematisch engen Ausschnitt meist übersteigt und überhöht. Es sind schöne, sehr entspannte Gedichte des Berliner Lebens, die Fontane in seine letzten Abteilung ‚Gelegenheitsgedichte‘ aufgenommen hat. Sozusagen entgegen den strammen Balladen der Abteilung ‚Deutsches‘. Aber außer den hier aufgenommenen Gedichten gibt es noch viele weitere Gedichte Fontanes über das Leben, das man in Berlin führen kann.

Eines davon möchte ich hier gern einrücken. Denn es ist ein Reisege-
dicht, eine Flucht aus Berlin und der preußischen Hauptstadt.

„Liebchen, komm!“

Liebchen, komm, vor dieser Zeit, der schweren,
Schutz zu suchen in den Kordilleren;
Aus der Anden ew'gem Felsentor
Tritt vielleicht noch kein Konstabler vor.

5 Statt der Savignys und statt der Uhden,
 Üben dort Justiz die Botokuden,
 Und durchs Nasenbein der goldne Ring
 Trägt sich leichter als von Bodelschwingh.

 Ohne Wühler dort und Agitator
10 Frißt uns höchstens mal ein Alligator,
 Schlöffel-Vater und selbst Schlöffel-Sohn
 Respektieren noch den Maranon.

 Dort kein Pieper, dort kein Kiol-Bassa,
 Statt der Darlehns-scheine Gold in Kassa,
15 Und in Quito oder Santa Fé
 Nichts von volksbeglückender Idee.

Laß die Klänge Don Juans und Zampas,
 Hufgestampfe lockt uns in die Pampas,
 Und die Rosse dort, des Reiters wert,
 20 Sichern dich vor Rellstabs Musenpferd.

Komm, o komm! Den heimatlichen Bettel
 Werfen wir vom Popokatepettel
 Und dem Kreischen nur der Kakadu
 Hören wir am Titicaca zu.

Das Gedicht ist schon 1848 entstanden, atmet also den liberalen Geist Fontanes. Aber es gibt ähnliche spätere Gedichte wie zum Beispiel ‚Meine Reiselust‘. Was mir so gut an „Liebchen, komm!“ gefällt ist, daß das Andere Preußens nicht etwa mythisiert, literarisch gereinigt und metaphorisch überhöht wird. Fremdes und Neues wird nicht wie in den Gedichten der großen Franzosen Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé veredelt, sondern, keineswegs vorurteilsfrei, real dargestellt, komisch und durchmischt wie die Wirklichkeit selbst.

Liest man einmal die über 700 Seiten umfassende Lyrik Fontanes, so beginnt man zu ahnen: Mit jeder Auswahl, jedem ‚Korpus‘, das man auf noch so prüfende Weise exemplarisch gestaltet hat, schriebe man eine etwas andere Geschichte mit einer anderen Auswahl. Kurz, auch als Literaturwissenschaftler oder Historiker produziert man nur Varianten. Das hat mit Willkür und Fahrlässigkeit wenig zu tun. Dagegen viel mit der endlichen Unendlichkeit so vieler Gedichte, deren Prozeß wir, wenn überhaupt, nur als ein diffuses Geschehen erfassen könnten. Geschichten aber, die konstruieren wir immer als entmischende Erzähler, ganz unvermeidlich. Und darin unterscheiden wir uns nicht prinzipiell von Gedichterzählern.

Textausgaben

Ernst Moritz Arndt. *Lieder für Teutsche*, neu hrsg. F. M. Kircheisen (Berlin 1913).

Theodor Fontane. *Sämtliche Werke*. Bd. 20: *Balladen und Gedichte*, hrsg. E. Groß u. K. Schreinert (München 1962).

Theodor Körner. *Leier und Schwert. Kriegs- und Freiheitslieder*. Meyers Volksbücher (Leipzig u. Wien, o. J.).

Literatur

Rainer Nolténus. *Dichterfeiern in Deutschland. Rezeptionsgeschichte als Sozialgeschichte am Beispiel der Schiller- und Freiligrath-Feiern* (München 1984).

Jörg Schönert. „Johann W. L. Gleims ‚Bei Eröffnung des Feldzugs 1756‘. Schlachtgesänge vom Kanapee: Zu den ‚Preußischen Kriegsliedern‘ des Kanonikus Gleim“. In: *Gedichte und Interpretationen. Aufklärung und Sturm und Drang*, hrsg. Karl Richter (Stuttgart, 1983), 126–139.

Ernst Weber. *Lyrik der Befreiungskriege. 1812–1815. Gesellschaftspolitische Meinungs- und Willensbildung durch Literatur* (Stuttgart 1991).