



Universität Hamburg

Heinz Hillmann
Peter Hühn (Hg.)

**Europäische Lyrik seit
der Antike**
14 Vorlesungen

Hamburg University Press

Europäische Lyrik seit der Antike

14 Vorlesungen

Herausgegeben von Heinz Hillmann und Peter Hühn



Universität Hamburg

Europäische Lyrik seit der Antike

14 Vorlesungen

Herausgegeben von Heinz Hillmann und
Peter Hühn

Hamburg University Press
Hamburg

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

© 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

Vorwort

Was europäische Lyrik ist, ihre Vielfalt und mögliche Einheit, das wollten wir in einer Vorlesung wissen oder wenigstens erst einmal entdecken lernen. Jeder wußte aus seinen engeren Forschungsgebieten, wie viele Rückgriffe auf Antike und Bibel oder Übergriffe auf gleichzeitige Dichter und Schulen anderer Länder immerfort sich ereignet hatten und daß dieses Anknüpfen, Aneignen oder Abgrenzen und Konkurrieren bis zum Sichbekriegen sehr europäisch ist. Aber ein solches Wissen war nicht nur lückenhaft, ungefähr, sondern vom eigenen Fach perspektivisch verstellt, weil die nationalen Kulturen und ihre Geschichte zu fachwissenschaftlichen Grenzen geworden waren, die sich bei zunehmender Ausdifferenzierung eher fixierten, als sich zu öffnen, während sie politisch, wirtschaftlich und touristisch seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs längst durchlässig geworden sind: eine eigentümliche, wissenschaftliche und kulturelle Ungleichzeitigkeit, die für das Selbstbewußtsein Europas bis in das Studium, die Schule und das öffentliche Leben hinein gewiß einen Mangel bedeutet.

Dagegen hilft die persönliche Lektüre von Anthologien, bedeutenden Dichtern und Forschungsliteratur nur wenig, ganz abgesehen davon, daß man sie sich bei zunehmender Arbeitsbelastung kaum leisten kann. Deshalb wollten wir uns die je eigene Lyrik in unmittelbarem Austausch einer Vorlesung zeigen und sie selber entdecken – und zwar nicht nur die andere wenig oder gar nicht bekannte Lyrik, sondern im Blick von dort aus auch wieder die eigene, die oft erst dann richtig erkennbar wird und manchmal befremdlich: Das wußten wir schon aus der vorausgegangenen gemeinsamen Arbeit am europäischen Entwicklungsroman, die uns zu dieser neuen Initiative Mut gemacht hatte. Diesmal war es zum Beispiel die deutsche, kriegerische, nationalistische Lyrik des 19. Jahrhunderts, deren gefährliche, deutsche Mentalität nachhaltig bildende Macht gerade dem Germanisten erst in der gemeinsamen Arbeit richtig vor Augen rückte und die Frage nach ähnlichen Tendenzen in anderen Ländern aufwarf, ja genereller die Frage, ob nicht durch Hegemonien und neuzeitlichen Austausch genau solche Kräfte auch in anderen Ländern Europas angeregt wurden. Umgekehrt war es nicht weniger überraschend, dass das, was wir unbelehrten Westeuropäer an der russischen Lyrik eher als Kontrast erwartet hatten, sich im

engagierten und mit Recht leicht spöttischen Vortrag der Slavistin als ausgesprochen europäisch erwies, und das nicht nur etwa in der Moderne.

Daß solche Überraschungen überall auf ihre Entdeckung warteten, konnte man ahnen. Immerhin fand hier ein bescheidener Lyrikeuropäischer Konvent von Fachwissenschaftlern der eigenen Universität statt, der Wissenwollen weckte und Lust auf Europa – auch auf seine Sprachen, denn zwar wurden alle Gedichte in die deutsche Sprache gebracht und in dieser behandelt, aber immer mit Blick und Gehör für das Eigentümliche und oft Unübersetzbare der schönen Sprachen unseres Kontinents.

Der Schwerpunkt unseres Unternehmens lag auf der Neuzeit in England und Deutschland seit 1500, weil beide Initiatoren diesen zeitlichen und räumlichen Kontext bearbeiten und den Prozeß der Modernisierung an diesen Beispielen dichter und zusammenhängender fassen und darstellen wollten. Der Blick sollte sich auf die besondere Rolle konzentrieren, die die Lyrik im Gefüge der Gattungen möglicherweise für die Herausbildung von Subjektivierung vor allem im Kontext von Liebe und Religion und später gerade umgekehrt von Kollektivierung im Bezug auf Nation oder Klasse spielt sowie überhaupt in der Re-Orientierung von Haltungen und Einstellungen gegenüber der Natur als Gegenkonzept zur Kultur (vor allem in der Romantik) und gegenüber dem Neuen und Zukünftigen im Gegensatz zur vertrauten Gegenwart (in der Moderne). Besonders in den Epochen der Romantik und der Moderne bestehen deutliche gemeineuropäische Beziehungen zu anderen Ländern.

Wir haben die in Deutschland und England zeitlich oft recht verschobenen sozialgeschichtlichen Bedingungen nicht außer acht lassen wollen, aber diesmal stärker der widersprüchlich-spannungsvollen Rezeption der beiden Antiken, der christlich-jüdischen und der „heidnischen“ griechisch-römischen Antike, größere Aufmerksamkeit gewidmet. Denn diese Doppelrezeption ist ja für die Eigenart und vielleicht sogar die Einzigartigkeit nicht nur der Lyrik Europas, sondern seiner ganzen religiös-säkularen Geschichte charakteristisch. Deshalb sind wir dem Theologen und dem Altphilologen sehr dankbar, die uns auf unsere Fragen und Vermutungen anregend Antwort gegeben haben, freilich ohne daß es uns selbst schon gelungen wäre, den erheblichen Zeitabstand mit seinen komplexen Übergängen und Wirkungen nur halbwegs vor Augen zu bekommen. Das gilt nicht nur für Ideen und Motive, sondern mindestens ebenso sehr für Muster und Formen, die ja nicht nur ein Äußeres sind. Ist zum Beispiel das Ich als grammatische Ka-

tegorie erst einmal eingeführt, wie bei Solon und Sappho oder im Psalter und dem *Hohenlied*, so macht es in der Lyrik Aussagen und Einstellungen möglich und bringt diese nicht nur zum Ausdruck.

Um solche „abendländischen Eigenheiten“ einschätzen zu können, haben wir die Differenz in der chinesischen Lyrik gesucht, ebenso wie in der gleichsam ausgewanderten lateinamerikanischen Lyrik der Moderne.

Ein zeitlich und räumlich sehr weiter Horizont bietet sich hier, wie man wohl sieht, und das in einer Forschungslandschaft, die überall immer genauer, detaillierter und so engmaschig geworden ist, daß wir sie, ohne uns darin zu verfangen, im einzelnen nicht rezipieren konnten. Das macht freilich unvermeidlich ein schlechtes Gewissen, aber es bringt auch Einsicht und Mut zu anderen Bewegungsarten.

Alle Beiträge arbeiten exemplarisch an Beispielen und sind überprüfbar und plastisch konkret. Die Geschichte der Lyrik ereignet sich ja auch im je einzelnen Gedicht. Darüber hinaus gilt: Gerade weil wir so vieles wollten, haben wir uns in der Art des Zugriffs nicht in der lyriküblichen Interpretation verlieren wollen. Es hat uns auch nicht genügt festzustellen, daß Lyrik gebundene Rede ist und mit dem Inhalt irgendwie übereinstimmt, durch Rhythmus, Vers, Strophe und Reim, daß sie semantisch besonders verdichtet oder absolute Einzelrede in Versen ist. Das ist ja alles richtig und will wohl beachtet sein, aber es gestattet noch keine allgemeineren Sätze darüber, was solche Formen in der Semantik ihrerseits bewirken. Die neuere Erzählforschung, die Narratologie, ist hier viel weiter. Sie verfügt über ein ausgearbeitetes, differenziertes, sprachlich geregeltes, international gemeinsames Instrumentarium dafür, wie ein Prosaerzähler vor- oder zurückgreift, das Tempo hält oder wechselt, ein Ereignis einmal oder mehrmals erzählt, mit welchem erweiterten oder verengtem Blick er es erzählt und welcher Stimmen er sich dabei bedient, wenn er seine Geschichte auf diese Weise allererst herstellt. Schon allein das lyrische Ich kann man so viel genauer fassen. Das wollten wir nutzen und haben es deshalb relativ streng auch auf Gedichte angewandt. Natürlich nicht, weil wir meinen, Gedichte seien in Verse und Reime gekleidete Prosaerzählungen, sondern weil man in der dadurch erzeugten Differenz erst entdeckt, wie Lyrik verfährt, wie sie ihre erstaunlichen Wunder vollbringt, wie sie das, was feststeht an Werten, Welten und Haltungen, wieder bewegt oder Neues, noch scheinbar unfaßbar Bewegliches ordnet und festigt; oft lange bevor Prosa und Drama

oder Philosophie und Religion solche Mobilitäten im Wandel der Dinge gelingen.

Vielleicht haben wir zuviel auf einmal gewollt, zu viele Lücken gelassen, zu wenige Kenntnisse eingeholt, zu viele Fragen nicht beantwortet und manch genauere Fragen noch gar nicht gestellt. Mit einem gewissen Recht könnte man sagen, wir hätten die Publikation deshalb unterlassen und warten sollen, bis alles ausgearbeitet ist. Nur: dann werden es mehrere Bände sein, sehr gelehrt, schwer lesbar oder allenfalls von Fachwissenschaftlern zögerlich angelesen. Tatsächlich hat sich ja das Verhältnis von Forschungsqualität und Popularität der Literaturwissenschaften seit dem Ende des Krieges in sein Gegenteil verkehrt. Wir wollen es diesmal wagen, als fachwissenschaftliche Liebhaber europäischer Lyrik zu schreiben.

So wird es keine Anmerkungen geben, keine endlosen Listen von Sekundärliteratur, wohl aber Textnachweise und Empfehlungen für weiterführende Lektüre.

Wir wollten Art und Ton der öffentlichen Vorlesung vom Winter 2002/03 möglichst erhalten. Bei erneuter Lektüre nun für den Druck wurden manche Forschungsprobleme klarer. Vor allem aber haben wir, gleichsam als unsere eigenen Leser, erst dabei gemerkt, was es bedeuten könnte, Europa nicht gerade eine Seele zu geben – wie wäre das möglich? –, wohl aber dem jahrhundertelangen lyrischen Selbstgespräch der Nationen zuhören zu dürfen.

Wir danken allen Kollegen für die lebendige Zusammenarbeit, den vielen Hörern, auch aus unserer Stadt, für ihre gleichbleibende Aufmerksamkeit, dem leitenden Beamten für Forschungsförderung, Frank Laubert, für das große Interesse an dem Vorboten des später weiterzuführenden Projekts und die Finanzierung des Drucks, den Hamburg University Press uns freundlich ermöglicht hat.

Dankbar sind wir Johanna Bauch, die unter von uns nicht verschuldetem starken Zeitdruck die Formatierung des Manuskripts bewältigt hat.

Heinz Hillmann, Peter Hühn im Februar 2005

Ausgewählte Literatur zur Narratologie und Gedichtanalyse

Dieter Burdorf. *Einführung in die Gedichtanalyse* (Stuttgart u. Weimar, 2¹⁹⁹⁷).

Gérard Genette. *Die Erzählung*, übers. Jochen Vogt (München, 1994).

Peter Hühn und Jörg Schönert. „Zur narratologischen Analyse von Lyrik.“
In: *Poetica*, 34 (2002), 287–305.

Dieter Lamping. *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung* (Göttingen, 1989).

Matías Martínez und Michael Scheffel. *Einführung in die Erzähltheorie* (München, 1999).

Jörg Schönert. „Normative Vorgaben als ‚Theorie der Lyrik‘? Vorschläge zu einer texttheoretischen Revision.“ In: Gustav Frank und Wolfgang Lukas (Hg.). *Norm – Grenze – Abweichung: Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Michael Titzmann zum 60. Geburtstag* (Passau, 2004), 303–318.

Alt-Hebräische Lyrik

Tim Schramm

Vieles ist anders, wenn wir die Grenzen Europas überschreiten und den Raum der altorientalisch-semitischen Kulturen betreten.¹ Die alt-hebräische Lyrik ist im einzelnen zwar schwer zu datieren, aber vermutlich vor 2500 bis 3000 Jahren entstanden; und sie ist auf hebräisch, in der „Sprache Kanaans“ verfaßt – in einer kräftigen und elementaren, aber auch sehr archaischen semitischen, nichtindogermanischen Sprache, dem Moabitischen und dem Phönizisch-Punischen eng verwandt. Die Besonderheit der Wahrnehmung altorientalischer Menschen, das sogenannte hebräische oder semitische Denken, kommt in bezeichnenden Bildern und besonders in der hebräischen Sprache zum Ausdruck. Wir müssen versuchen, es aus dieser fremden Sprache zu rekonstruieren und zu verstehen. Deswegen gebe ich zunächst ein paar Hinweise zur hebräischen Sprache und zum hebräischen, semitischen Denken, damit wir die Fremdheit der Texte nicht nivellieren und sie, soweit möglich, ihrem Selbstverständnis entsprechend lesen.²

Die hebräische Schrift – von rechts nach links geschrieben – notiert nur Konsonanten, sie ist eine Konsonantenschrift. Damit ist eine in der jüdischen Exegese vielfach genutzte Offenheit der Lektüre gegeben. Ob zum Beispiel eine Buchstabengruppe als Verb oder als Substantiv zu lesen ist, entscheidet sich durch die je verschiedene Vokalisierung. Auch die Bedeutung eines Konsonantenbestandes kann je nach Vokalisierung sehr unterschiedlich sein. Beispielsweise können die Konsonanten Resch und 'Ain als re'a (= der Nächste) oder als ra (= das Böse) vokalisiert werden. Das

¹ Es kann freilich aufschlußreich sein, die ältere Lyrik unter neueren Aspekten, etwa der Narratologie, zu betrachten und versuchsweise kontrastiv zu beschreiben, wie Heinz Hillmann und Peter Hühn für unsere Vorlesungen vorgeschlagen haben.

² Vgl. *Religion in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 1 (⁴1998), Artikel „Bibel“.

Nächstenliebe-Gebot aus Leviticus 19,18 gewinnt, wenn wir nicht re'a, sondern ra lesen, eine schockierend neue Bedeutung: „Du sollst dein Böses lieben; es ist ein Teil von dir.“ Diese Lesart ist um 1250 von Rabbi Nachman entdeckt worden. Sie hat einen tiefen Sinn. Insbesondere die kabbalistische Exegese hat im unpunktieren Konsonantentext der hebräischen Bibel ungeahnte Möglichkeiten der Auslegung entdeckt, denn er ist in ganz besonderer Weise polyvalent und lädt zu verschiedenen „Lektüren“ ein (Schramm). Jüdische Gelehrte des Frühmittelalters, die sogenannten Masoreten, haben ein System von Hilfszeichen (Punkten) erfunden, um diesem „Mangel“, der eigentlich ein Reichtum ist, abzuhelfen. Im punktierten Text wird festgelegt, was der unvokalisierte Text offenläßt. Aber in der Synagoge wird bis heute der unpunktierter Text gelesen; im Talmud wird der unpunktierter Text zitiert und studiert; das erlaubt immer wieder neue Entdeckungen.

Dem Hebräischen fehlt ein ausgeprägtes Tempus-System; es kennt Aspekte, den perfektivischen Aspekt für in der Vergangenheit oder in der Zukunft Abgeschlossenes und den imperfektivischen Aspekt für in der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft Unabgeschlossenes. Partizipialformen sind im Hebräischen wie im Aramäischen atemporal, ihre Zeitsphäre wird durch den Kontext bestimmt. Die Antwort Gottes auf die Frage des Mose nach seinem Namen in Exodus 3,14 zeigt dieses Phänomen: Was soll die Wendung: „Ich bin, der ich bin“ bedeuten? Ist (mit Luther) zu übersetzen: „Ich werde sein, der ich sein werde“? Oder noch ganz anders? John Steinbeck hat in *Jenseits von Eden* humorvoll mit dem Problem gespielt. Anlaß ist Genesis 4,7. Da heißt es (nach Luther): „Ist's nicht also? Wenn du fromm bist, so kannst du frei den Blick erheben. Bist du aber nicht fromm, so lauert die Sünde vor der Tür, und nach dir hat sie Verlangen; *du aber herrsche über sie.*“ Man könnte auch lesen: Du aber wirst über sie herrschen – herrschst über sie – sollst über sie herrschen – und du, wirst du über sie herrschen? You shall ...: präsentisch/-futurisch/jussiv/fragend ...

Das Hebräische bevorzugt Nominalsätze und verwendet normalerweise keine Kopula. Nur wenn das Verbindungswort (Hilfsverb) zwischen Subjekt und Prädikat als Tempus-Marker nötig ist, wird es benutzt, ansonsten entfällt es. Deswegen muß es zum Beispiel wörtlich und genau heißen: „Deine Augen ... Tauben / Er (Adonai) ... mein Hirte / der Duft deiner Salben ... köstlich / eine frische Salbe ... dein Name ...“ Weil die Kopula in aller Regel fehlt, ergibt sich eine faszinierende Offenheit in der Metaphorik: A *ist* gleich B und A *ist nicht* gleich B. Man vergleiche: Hector (ist)

ein Löwe; Jesus (ist) Christus. Ein besonders eindrückliches Beispiel bieten die aramäisch, das heißt ohne Kopula gesprochenen Deuteworte Jesu beim letzten Mahl: „Dies ... mein Leib“. „Dies ... mein Blut des Bundes ...“. Das ist keine Identitätsbehauptung, sondern eine Gleichnishandlung, offen für verschiedene Lesarten, eine Gleichnishandlung mit Kommentar, die eine symbolische Deutung nahelegt, deswegen besser mit „significat“ anstelle von „est“ zu formulieren.

Diese Erläuterungen zum sprachlichen Hintergrund der alt-hebräischen Lyrik sind nun durch einige Bemerkungen zum semitischen Denken zu ergänzen (Schroer/Staubli). „Das semitische Denken, wie es in Bildern und in den Sprachen zum Ausdruck kommt, ist stereometrisch. Es sammelt verschiedene Aspekte der Wirklichkeit, um sie synthetisch zu kombinieren, anstatt sie beispielsweise in Dualsystemen künstlich zu ordnen. In den Sätzen der hebräischen Sprache werden selten eindeutige kausale oder temporale Beziehungen eines Sachverhaltes oder eines Ereignisses zu einem anderen ausformuliert. Viel häufiger stehen kleine Sätze locker verbunden nebeneinander, und es bleibt so ein gewisser Spielraum, um die inneren Beziehungen beim Hören oder Lesen herzustellen.“ „Aspekte der Wirklichkeit“ werden „gesammelt und gleichberechtigt nebeneinandergestellt“.

In den für die hebräische Sprache bezeichnenden Parallelismen und Merismen wird dies sprachlich vermittelt. Der Parallelismus membrorum begegnet in drei Grundformen (Seybold, *Poetik der Psalmen*), als *synonymer Parallelismus* (die Verszeilen sagen inhaltlich Ähnliches aus, zum Beispiel „Dann werden sich alle freuen, die auf dich vertrauen, // allezeit werden sie jubeln“, Psalm 5,12ab), *synthetischer Parallelismus* (die nachfolgende Verszeile führt weiter und ergänzt die vorausgehende, zum Beispiel: „Lobe den Herrn, meine Seele, und vergiß nicht, was er dir Gutes getan hat“, Psalm 103,2) und *antithetischer Parallelismus* (die Verszeilen sagen inhaltlich Gegensätzliches aus, zum Beispiel „Fürwahr, Jahwe kümmert sich um den Weg des Gerechten, aber der Weg der Frevler wird zugrunde gehen“, Psalm 1,6). *Merismen* (von *merismos*, Teilung) sind doppelgliedrige Formulierungen für einen Sachverhalt, wie zum Beispiel „Himmel und Erde“ oder „Himmel, Erde und Meer“ anstelle des zusammenfassenden Ausdrucks „Welt“. Sowohl der Parallelismus membrorum mit seinen mehrgliedrigen Versen (vor allem in den Psalmen- und Spruchsammlungen) als auch die Merismen resultieren aus der Überzeugung, daß man eine Sache nicht nur in einem Satz oder aus einer

Perspektive beschreiben kann, sondern daß man sich ihr von mehreren Seiten her und unter mehreren Aspekten nähern muß, also aspektivisch.

Am augenfälligsten ist der Unterschied zwischen morgenländisch aspektivischem und abendländisch perspektivischem Wahrnehmen in der Kunst ausgebildet,³ wie es sich beispielsweise am Vergleich der ägyptischen und der griechischen Darstellung eines Bogenschützen veranschaulichen läßt (Schroer/Staubli). Die ägyptische Zeichnung „addiert die idealisierten Aspekte einzelner Körperteile zu einem gefälligen Ganzen“: Kopfform, Haare, Nase, Mund und Kinn werden im Profil gezeichnet, das Auge und die Schultern aus der Frontalsicht, die Arme, Brust und Bauch im Profil, die Hände wieder frontal, das Becken, die Beine und Füße wieder im Profil. Der Mann ist die Summe seiner Teile, seine Erscheinung die kanonisierte Kombination einzelner Aspekte. *Aspektive*, das heißt: Das Ganze wird den Teilen untergeordnet; Aspekte werden addiert; die Darstellung bleibt flächig, konventionell, kosmozentrisch und ‚objektiv‘. Die griechische Darstellung des Bogenschützen dagegen zeigt diesen aus einer idealen Perspektive. „Dabei entsteht einerseits der Eindruck räumlicher Tiefe auf der ebenen Bildfläche, andererseits bleiben Teile des Körpers durch die gewählte Optik verborgen. Die individuell gewählte Perspektive ist nur eine unter vielen möglichen. Sie faßt den Mann als ganzen und einen Moment der Bewegung ins Auge, weniger seine Teile.“ *Perspektive*, das heißt: Die Teile werden dem Ganzen untergeordnet; es wird eine ganz bestimmte Perspektive gewählt. Die Darstellung wird räumlich, individuell, ‚egozentrisch‘ und ‚subjektiv‘.

„Das semitische Denken ist, was sich in Sprache und Bildkunst gleichermaßen zeigt, niemals an Formen, Aussehen und Perspektiven orientiert, sondern immer an der Dynamis, an der Wirkung, die etwas hat.“ „Das Schönheitsideal ist kein Körper-, sondern ein Verhältnisideal.“ Es geht um die Wirkung, die Menschen, Tiere, Pflanzen, Dinge aufeinander haben. Schön ist also letztlich nicht der einzelne Mensch, sondern die Beziehung unter zwei oder mehr Menschen. „Auch das orientalische Schönheitsideal unterscheidet sich vom griechisch-abendländischen erheblich. Ein Schönheitswettbewerb unter Göttinnen, die nach Homer einen sterblichen Mann, Paris, dazu auserwählen, die Schönste unter ihnen gemäß der Form und

³ Vgl. zum Beispiel Schroer/Staubli; Seybold. *Die Psalmen und Poetik der Psalmen*. Keel. *Die Welt der orientalischen Bildsymbolik und Deine Blicke sind Tauben*.

Erscheinung ihres Körpers zu bestimmen, ist für den Alten Orient undenkbar. Die ägyptischen, akkadischen und hebräischen Beschreibungslieder haben nicht den Körper, nicht die Formen des Leibes vor Augen, sondern den Ausdruck und die Dynamik der beschriebenen Person. Die Augen sind schön, weil sie Liebesbotschaften senden, das Haar, weil es wallt und vor Kraft strotzt, die Zähne, weil sie vollständig sind und in scharfem Kontrast zu den roten Lippen stehen, der Hals wegen seiner stolzen Haltung, die Selbstbewußtsein zum Ausdruck bringt ...“ (Schroer/Staubli).

„Da die Dynamis, die Wirkung zählt und nicht die Form, entsteht im semitischen Denken ein völlig anderer Zusammenhang von Konkretum und Abstraktum als im Griechischen. Jedes konkrete Ding, zum Beispiel die Hand, weist nämlich dann über sich hinaus. Andererseits ist es gar nicht möglich, ein Abstraktum wie Macht, Stärke ohne das Konkretum zu denken oder zu benennen. Diese enge Verquickung macht es sprachlich fast unmöglich, von der Wirklichkeit allzu stark abstrahierende Symbol- und Begriffswelten zu konstruieren.“ Die Wahrheit ist hier noch ganz konkret, elementar, geradezu körperlich. (Schroer/Staubli)

Psalm 16 ist ein schönes Beispiel für diesen Sachverhalt.⁴ In den Versen 7–10 heißt es da:

- 7 „Ich segne Jahwe, der mich beraten hat. (*Kontemplation/Erfahrung*)
 Ja, des nachts mahnten mich meine Nieren. (*Intuition*)
- 8 Ich sehe Jahwe beständig als mein Gegenüber. (*Zuversicht*)
 Ja, er befindet sich zu meiner Rechten – ich kann nicht wanken.
 (*Selbstbewußtsein*)
- 9 Darum freut sich mein Herz (*Verstand*),
 es jauchzt meine Leber (*Gefühl*),
 ja, mein Fleisch (*Körper*) wohnt in Sicherheit;
- 10 denn meine Kehle (*Seele*) überläßt du nicht der Unterwelt;
 du gibst deinem Getreuen das Grab nicht zu sehen.“

Übertragen in unsere viel abstraktere Sprache lautet dieses Gebet ungefähr folgendermaßen:

⁴ Übersetzung sowie Übertragung nach Schroer/Staubli.

„Ich segne die Gotteskraft, die mir aus Gebet und Erfahrung erwächst. Sie mahnt mich nachts durch meine Träume und tags durch Intuition. Sie schenkt mir Zuversicht und Selbstbewußtsein. Sie erquickt meinen Verstand und schenkt mir gute Gefühle. Mein Körper fühlt sich rundum wohl, und ich fürchte mich nicht mehr vor dem Tod.“

Das Buch der Psalmen – der Psalter

Der Psalter, das Gebets- und Gesangbuch Israels, ist, wie man gesagt hat, die „poetische Mitte der Bibel“. Poetische Texte finden sich aber nicht nur im Psalter, sondern auch das Hiob-Buch, die Sprüche Salomos, die Klagelieder, das Lied der Lieder, viele Texte aus der Prophetie und nicht wenige Psalmen außerhalb des Psalters, ganz abgesehen von der Fülle außerkanonischer Psalmen Israels etwa aus Qumran, sind poetisch.⁵

Nicht der Reim macht im Hebräischen Poesie zur Poesie. Der Endreim ist hier sehr selten und nicht konstitutiv. Es sind vielmehr Sprachstil, Zeilengefüge (Metrum) und strophische Gliederung (Textstruktur), die Poesie charakterisieren, dabei insbesondere das „Prinzip der Wiederholung“ (Rekurrenz), konkret in dem allgegenwärtigen Parallelismus membrorum, über den wir schon gesprochen haben.

Psalmen sind, wie schon ihr Name sagt, Lieder; sie sind auch Gedichte und vor allem Gebete, Gebrauchstexte von „unspezifischer Genauigkeit“, in hohem Maße stilisiert und verallgemeinert, gleichsam Schablonen, in die Menschen verschiedener Zeiten und Regionen sich hineindenken und das eigene Geschick darin wiederfinden konnten. „In den Psalmen ist uns ein Sprachgebilde bewahrt, das in seinen Grundelementen in die Frühzeit des Menschengeschlechts zurückreicht, das seine Prägung in der Geschichte des israelitischen Volkes erhielt und das durch die Aufnahme in die Bibel der Christenheit durch die Geschichte der christlichen Kirchen bis in die Gegenwart lebt, in den jüdischen und in den christlichen Gottesdiensten, in

⁵ Vgl. Ex 15,1–18,21; Dtn 32 (Lied des Mose); 1. Sam 1 f. (Hannas Klage und ihr Lobgesang); Jona 2 (Psalm des Jona); Lk 1,46 ff., 68 ff. (Lobgesang der Maria und des Zacharias); Phil 2,6–11; Kol 1,15–20 (Christus-Hymnen); 1. Kor 13 (Das Hohelied der Liebe).

der persönlichen Frömmigkeit und darüber hinaus als ein kostbares Gut sprachlicher Kultur“ (Westermann). Die Figuration der Psalmen läßt diese oft als Dreiecksgeschichten erscheinen: Gott, Selbst und Welt sind die Figuren. Die Betenden haben es einerseits immer mit Gott, dem transzendenten Helfer, andererseits mit ihren Widersachern, den Opponenten in der Welt, beziehungsweise mit der Gemeinde, mit den Frommen, ihren Helfern, zu tun.

Die Psalmen sind, obwohl Gedichte, als poetische Gattung sicher nicht so entstanden, wie normalerweise Literatur entsteht. Erst für eine spätere Phase der Entwicklung ist davon auszugehen, daß einzelne Autoren, Schriftgelehrte am Schreibtisch nach bewährten Mustern Psalmen (= Lehrgedichte) geschrieben haben; die kunstvollen sogenannten Alphabet-Psalmen (Akrosticha) wie Psalm 9 und 10, 25, 34, 37 sowie 119 sind Beispiele dafür. Zunächst hat das Leben selbst Psalmen geschrieben. Wie man sich das vielleicht vorstellen darf, wird in 1. Sam 1 und 2 erzählt: Hanna, die kinderlose (zweite) Frau des Elkana, zieht zum Tempel nach Silo und „schüttet ihr Herz vor dem HERRN aus“; sie spricht ein Klage lied; ihre Bitte wird erhört; nach Jahresfrist, als ihr Sohn Samuel geboren ist, kommt sie zurück und spricht ihren Lobgesang: „Mein Herz ist fröhlich in dem HERRN; mein Horn ist erhöht in dem HERRN; mein Mund hat sich weit aufgetan über meine Feinde; denn ich freue mich deines Heils.“

Starke Emotion hat sich zur Klage und später zum Lobgesang im Tempel verdichtet und dabei sicher schon in vorgeprägten Sprachmustern ein angemessenes Medium für Gebete zur Hand gehabt. „Jeder Mensch dichtet, wenn er betet“, hat Dorothee Sölle einmal gesagt. Der Ursprungsort der Psalmen, der Ursprungsort solcher Theopoesie ist also wohl das Gebet, das individuelle wie das kollektive, der Gottesdienst wie die Frömmigkeitspraxis jenseits des Gottesdienstes. Es ist aber sicher davon auszugehen, daß schon früh in Israel am ersten, an Salomos Tempel (ca. 920–587 vor Christus) ebenso wie am zweiten Tempel (522 vor Christus bis 70 nach Christus) Priester und Leviten, Sängergilden und Instrumentalisten kompetente Ansprechpartner für Psalmen gewesen sind. Sie haben über viele Vorlagen und Muster, auch über das „Know-how“ und die „Software“ verfügt, die nötig waren, um für jeden Anlaß – „Leid und Freud“ – einen Psalm bereitzustellen. Die formgeschichtliche Analyse der Psalmen hat diese Muster freigelegt und die dabei verwendeten sprachlichen Mittel beschrieben. Sie macht auf ein hohes Maß an Konventionali-

tät in den Psalmen und zugleich auf deren Originalität aufmerksam (Seybold, Westermann).

Die Psalmen enthalten eine begrenzte Zahl von Gattungen, von Gebets- und Texttypen, Ordnungen und Formen, die immer wieder benutzt worden sind. Ihre behutsame Individualität im vorgegebenen Rahmen schließt überindividuelle, ja kollektive Rezeption nicht aus. Im alten Orient und auch im alten Israel hatten Individualität und Originalität nicht den hohen Stellenwert wie in unserer westlichen Gesellschaft. Gemeinschaft, Tradition, gemeinsame Bilder, gemeinsame Sprache und Erinnerung im „kollektiven Gedächtnis“ waren zentrale Werte. Die wichtigsten dieser Gattungen sind Hymnen (unter anderem Schöpfungs- und Königpsalmen), Klagepsalmen der Gemeinde wie des einzelnen, Vertrauens- und Danklieder des einzelnen wie der Gemeinde, Zionslieder und Segenspsalmen. Es hängt wohl mit der Entstehung des Psalters, des Buches der Psalmen, in (spät-)nachexilischer Zeit zusammen, daß die am stärksten vertretene Gruppe die der Klagelieder des Einzelnen ist: Motive dieser Gebete sind neben der Anrufung die Selbstdarstellung (mit „Elendsschilderung“), Bitten, verbunden mit Vertrauensausagen, Argumenten für Gottes Eingreifen, Beteuerungen, schließlich Dank- und Lobgelübde. Etwa 35 Texte, fast ein Viertel der Psalmen, gehören zu dieser Gattung der Bittgebete in einer zu beklagenden Situation, die doch zugleich immer auch Loblieder sind, so wahr das biblische Lob Gottes die Klage einschließt und die Klage das Lob. In der hebräischen Bibel heißt das Buch der Psalmen *Tehillim* (von *tehillā*, Lobgesang); alle Gattungen gehören unter diese Überschrift.

Psalm 1

- Wohl dem,
 der nicht wandelt im Rat der Gottlosen
 noch tritt auf den Weg der Sünder
 noch sitzt, wo die Spötter sitzen,
 2 sondern hat Lust am Gesetz des HERRN
 und sinnt über seinem Gesetz Tag und Nacht!
 3 Der ist wie ein Baum,
 gepflanzt an den Wasserbächen,
 der seine Frucht bringt zu seiner Zeit,
 und seine Blätter verwelken nicht.

- Und was er macht, das gerät wohl.
 4 Aber so sind die Gottlosen nicht,
 sondern wie Spreu, die der Wind verstreut.
 5 Darum bestehen die Gottlosen nicht im Gericht
 noch die Sünder in der Gemeinde der Gerechten.
 6 Denn der HERR kennt den Weg der Gerechten,
 aber der Gottlosen Weg vergeht.⁶

Psalm 1 ist ein „Wort frommer Weisheit“, das den Psalter als Introitus eröffnete, als die Sammlung der Psalmen nicht mehr nur gottesdienstliches Gesangbuch, sondern auch Andachtsbuch geworden war. Dadurch wurde der ganze Psalter unter den für die späte Zeit bestimmenden Gegensatz von Frommen und Gottlosen gestellt.⁷ Deren Schicksal vor Gott faßt der Psalm zusammen, und zwar in Form zweier gegensätzlicher Verläufe kompakter Erzählungen.

Die Verse 1–5 entfalten den Gegensatz in zwei Stufen. Vers 1 und 2 bieten einen Makarismus, einen Lobpreis des Frommen („Wohl dem, der ...“), in negativer beziehungsweise in positiver Formulierung: Der Gerechte wird jeweils mit Parallelismen zuerst in Abgrenzung von den Verhaltensweisen der Gottlosen in Form der Negation des Negativen, dann mit zwei Aussagen positiv gezeichnet, im wesentlichen konstatierend als Beschreibung von Haltungen. Anschließend erzählen Vers 3 und 4 das Schicksal beider, im Vergleich vom fruchtbaren Baum beziehungsweise von der verwehenden Spreu, in Gestalt von gedrängten narrativen Abläufen – als Wachsen und Gedeihen beziehungsweise Verwerfen und Zerstören. An die metaphorische Wiedergabe der Verstoßung der Gottlosen knüpft Vers 5 mit dem Gerichtsgedanken und der explizit formulierten Verurteilung an. Der Schluß (Vers 6) faßt das endgültige Fazit nach beiden Seiten mit Bezug auf Gott als den Richter zusammen: Gott nimmt das

⁶ Übersetzung hier und im folgenden: revidierte Lutherbibel.

⁷ Psalm 1 bildete zusammen mit Psalm 119 den Rahmen einer früheren Sammlung, eines Prätextes des später kanonisierten Psalters. Der Psalm 119 mit seinen 176 Versen, von denen jeweils acht mit dem gleichen Buchstaben in der Reihenfolge des hebräischen Alphabets (22 Konsonanten) beginnen, ist ein Beispiel für die sogenannte Akrosticha (Westermann).

Verhalten der Gerechten wahr und bestraft das der Gottlosen – Kondensation der kontrastiven Erzählungen, wie sie für zahlreiche Psalmen charakteristisch sind.

Psalm 13

Ein Psalm Davids, vorzusingen.

- 2 HERR, wie lange willst du mich so ganz vergessen?
Wie lange verbirgst du dein Antlitz vor mir?
- 3 Wie lange soll ich sorgen in meiner Seele
und mich ängsten in meinem Herzen täglich?
Wie lange soll sich mein Feind über mich erheben?
- 4 Schau doch und erhöre mich, HERR, mein Gott!
Erleuchte meine Augen, daß ich nicht im Tode entschlafe,
5 daß nicht mein Feind sich rühme,
er sei meiner mächtig geworden,
und meine Widersacher sich freuen, daß ich wanke.
- 6 Ich aber traue darauf, daß du so gnädig bist;
mein Herz freut sich, daß du so gerne hilfst.
Ich will dem HERRN singen, daß er so wohl an mir tut.

Die dem Psalm als erster Vers eingefügte Überschrift ist eine in den Text eingeschriebene identitätsstiftende Leserfiktion. Viele Psalmen sind nachträglich „musikalisiert“ und „davidisiert“ worden (Seybold, *Poetik*). Oft wird der Beter „David“ in einer Notsituation vorgestellt, vergleiche zum Beispiel Psalm 51,1 f.: „Ein Psalm Davids, vorzusingen; da der Prophet Nathan zu ihm kam, als er war zu Bath-Seba eingegangen.“ (2. Sam 12). Die frei schwebende lyrische Stimme wird davidisiert und durch eine kleine Erzählung situativ fixiert.

Psalm 13 ist ein typisches Klagelied des einzelnen, der hier ein Konfliktgespräch mit Gott führt. Die Klagenden wandern nicht aus dem Gottesverhältnis aus, sondern beharren trotz aller katastrophalen Ungerechtigkeit darauf, daß Gott für seine gute Schöpfung sorgt. Charakteristische Gattungsmerkmale sind Anrede Gottes (Vers 2a), Klage (Vers 2 und 3), Wunsch oder Bitte um Gottes Zuwendung (Vers 4 und 5), Bekenntnis der Zuversicht (Vers 6a) sowie schließlich Gewißheit der Erhörung (Vers 6b) und Lobgelübde (Vers 6c) – allesamt für Lyrik typische performative

Sprechhandlungen, im Unterschied zu konstativ-erzählerischen. Die Klage wird im Blick auf die drei Sozialdimensionen (Gott, Beter, Feinde) durchgängig als Frage formuliert, nämlich als Anklage Gottes, das heißt Gott-Klage, als Klage des Beters, das heißt Ich-Klage, hier verbunden mit der Elendsschilderung, sowie als Verklagen der Feinde, das heißt Feind-Klage. Der anschließende Appell an Gott, zu schauen, zu hören, einzugreifen, artikuliert die Bitte um Durchbrechung des beklagten Dauerzustandes der Gottesferne und des Elends und ist Fortführung der Klage. Durch „aber“ wird der Klage dann das Bekenntnis der Zuversicht entgegengesetzt. Klage und Gebet implizieren, daß mit dem Leben des Beters angesichts des Bundesverhältnisses auch Gottes Ehre auf dem Spiel steht.

Besonders bezeichnend ist das Phänomen des Stimmungsumschwungs, hier in Vers 6a, das „aber“ (der Zuversicht), „das irgendwo und irgendwie jeden Klagepsalm bestimmt“ (Westermann) und in allen Klagepsalmen aufscheint: „Ich aber, auf deine Güte traue ich.“⁸ Dieser Anordnung liegt insofern eine latent narrative Struktur zugrunde, als die Abfolge der Teile des Psalms eine zeitliche Entwicklung beschreibt. Während die Klage in Vers 2 und 3 den von der Vergangenheit bis in die Gegenwart andauernden Zustand des unerträglichen Leidens bezeichnet, antizipieren die anschließenden Verse 4–6 die ersehnte zukünftige Änderung durch Gottes Eingreifen, bekräftigen diese Antizipation durch die vertrauensvolle Zuversicht in Gottes Hilfe und kündigen in den letzten Zeilen sogar schon die Freude des Sprechers über die (antizipierte) Erfüllung des Gebetes (Vers 6b) und den Dankgesang dafür (Vers 6c) an. Wie dies häufig in Gedichten der Fall ist, wird also eine Geschichte, und dies ist in der Regel wie hier die eigene Geschichte, aus ihrem Ablauf heraus dargeboten und prospektiv zu Ende erzählt. Mehr noch, das Darbieten dieser Geschichte hat die Funktion, ihre Vollendung allererst herbeizuführen – nämlich durch den Akt des Betens. Hier wird also mit Worten gehandelt. Die Sprache bildet ja nicht nur vorfindliche Wirklichkeit ab, sagt nicht nur, was der Fall ist, sondern schafft eine neue Wirklichkeit. Mit Hilfe der Sprechakt-Theorie ist zu verstehen, daß die narrative Abfolge, die Wende

⁸ Vgl. zum Beispiel Ps 31,19 f.; 57,7 f.

von der Klage zum Lob, durch das Aussprechen der Gewißheit der Rettung vorwegnehmend realisiert wird.

Psalm 30

Ein Psalm Davids, ein Lied zur Einweihung des Tempels.

- 2 Ich preise dich, HERR; denn du hast mich aus der Tiefe gezogen
und lässest meine Feinde sich nicht über mich freuen.
- 3 HERR, mein Gott,
als ich schrie zu dir, da machtest du mich gesund.
- 4 HERR, du hast mich von den Toten heraufgeholt;
du hast mich am Leben erhalten, aber sie mußten in die Grube fahren.
- 5 Lobsinget dem HERRN, ihr seine Heiligen,
und preiset seinen heiligen Namen!
- 6 Denn sein Zorn währet einen Augenblick
und lebenslang seine Gnade.
Den Abend lang währet das Weinen,
aber des Morgens ist Freude.
- 7 Ich aber sprach, als es mir gut ging:
„Ich werde nimmermehr wanken.“
- 8 Denn, HERR, durch dein Wohlgefallen hattest du mich auf
einen hohen Fels gestellt.
Aber als du dein Antlitz verbargest, erschrak ich.
- 9 Zu dir, HERR, rief ich,
und zum Herrn flehte ich:
- 10 Was nützt dir mein Blut, wenn ich zur Grube fahre?
Wird dir auch der Staub danken und deine Treue verkündigen?
- 11 HERR, höre und sei mir gnädig!
HERR, sei mein Helfer!
- 12 Du hast mir meine Klage verwandelt in einen Reigen,
du hast mir den Sack der Trauer ausgezogen und mich mit
Freude gegürtet,
- 13 daß ich dir lobsinge und nicht stille werde.
HERR, mein Gott, ich will dir danken in Ewigkeit.

Neben Luthers Übersetzung sei hier Martin Bubers Übertragung gestellt, die in besonderer Weise deutlich macht, daß es in den Psalmen – wie überhaupt im hebräischen Denken und in Israels Gottes-Rede – um Beziehung geht. Es geht darum, Beziehungslosigkeit aufzuheben, gestörte Beziehungen zu heilen, Ich-Es-Beziehungen (mit Buber gesprochen) hinter sich zu lassen und in wahrhaft menschliche Ich-Du-Beziehungen einzutreten, Ich-Du-Beziehungen auch zu den Mitgeschöpfen, auch zur Schöpfung und zu dem transzendenten Du, auf das mit dem Symbol Gott verwiesen wird. Während Luther für den hebräischen Gottesnamen (Jahwe) „Herr“ setzt, sagt Buber „DU“.

Ein Harfenlied, Sang der Weihung des Hauses, von David.

- 2 Ich erhebe dich, DU,
denn du hast mich heraufgewunden,
ließest meine Feinde sich meiner nicht freuen.
- 3 DU, mein Gott,
zu dir habe ich gestöhnt,
und du hast mich geheilt.
- 4 DU, mein Gott,
aus dem Gruftreich hast du meine Seele geholt,
hast mich belebt
hervor aus den in die Grube Gesunkenen.
- 5 Harfet IHM, ihr seine Holden,
bekennt euch zum Gedenken seiner Erheiligung!
- 6 Denn einen Nu in seinem Zorn,
ein Leben in seiner Gnade!
Am Abend geht ein Weinen zu nachten,
und um den Morgen ists Jubel.
- 7 Ich freilich, ich hatte gesprochen
in meiner Zufriedenheit:
„Auf Weltzeit wanke ich nie.“
- 8 DU, mit deiner Gnade
hattest du Macht meinem Berge bestellt, –
du verstecktest dein Antlitz,
ich ward verstört.

- 9 Angerufen habe ich dich, DU,
um Gunst meinen Herrn angefleht:
- 10 „Was für Gewinn ist an meinem Blut,
an meinem Sinken zur Schlufft?
Kann der Staub dich bekennen?
Kann er deine Treue vermelden?
- 11 Höre mich, DU, leihe mir Gunst!
DU, sei ein Helfer mir!“
- 12 DU wandeltest mein Jammerlied mir zum Reigen,
du öffnestest mein Sackgewand
und umschürztest mich mit Freude,
- 13 auf daß das Ehren harfe dir
und nicht stille werde:
DU, mein Gott,
in Weltzeit will ich dir danken.

Psalm 30 ist eines von etwa 20 Dankliedern eines einzelnen im Psalter, der durchgehend Ich sagt, auch wenn dieses Ich nicht individualisiert, sondern typisiert ist. Die Überschrift verweist wieder auf „Davidisierung“ wie „Musikalisierung“. Das Gebet beginnt in Vers 2a mit der Anrede „Du“: „Ich erhebe dich, DU“. Diesem appellativen und performativen Akt des Lobpreisens schließt sich in Vers 2b und c zur Begründung eine Mini-Narration an über die eigene Errettung aus dem Elend und die Vereitelung der Angriffe der Feinde durch Gott, eine lyrische Du-Erzählung – im Unterschied zur Ich- oder Er-Erzählung des Epos – in der der Angeredete in seinem Wesen definiert und hierin auf den Sprecher bezogen wird. Der glückliche Zustand des Beters erscheint als Wirken Gottes. Die Verse 3–4 wiederholen diese Erzählung im Perfekt retrospektiv, als in der Vergangenheit abgeschlossenes Geschehen, abermals im Kontrast zwischen dem eigenen Wohlergehen und dem Untergang der Feinde. Mit Vers 5 appelliert der Beter erneut, jetzt an die versammelte Festgemeinde, die er mit einem synonymen Parallelismus aufruft, in sein Loblied für das erzählte Tun Gottes einzustimmen: „Lobsinget dem HERRN, ihr seine Heiligen, und preiset seinen heiligen Namen!“ Vers 6 fügt – wiederum zur Begründung – eine durative Erzählung an (im Präsens, temporaler Aspekt: unabgeschlossen), die Gottes Handeln in Form von Oppositionen eindrücklich formuliert:

Zorn und Gnade, Augenblick und Dauer, Abend und Morgen, Weinen und Jubel. Der Gegensatz zwischen Leiden und Freude als Auswirkung der göttlichen Macht, der vorher auf die Feinde und den Beter verteilt war, wird hier auf diesen alleine und seine Lebensphasen bezogen, mit tröstlichem Fokus auf dem Wohlergehen.

Die Verse 7–11 bringen eine zweite retrospektive Erzählung von Gottes Wirken im Leben des Beters. Indem der Sprecher hierbei seine Ausrufe von damals, seine eigene Stimme aus Situationen erst des Wohlergehens und dann der Bedrängnis, wörtlich zitiert, vergegenwärtigt er noch einmal die vergangene Not. Die Verse 10–11 sind darin ein Gebet im Gebet; sie rekapitulieren das damals gesprochene Gebet des Beters mit der Bitte um Errettung, die, wie der Anfang des Psalms deutlich macht, inzwischen tatsächlich erfolgt ist. Als neues Moment zur Unterstützung der Bitte um Rettung erscheint in diesem Gebet der Hinweis, Gott verlöre mit dem Untergang des Sprechers einen Verehrer, ein Argument, mit dem ansatzweise die Wechselhaftigkeit der Beziehung Ich – Du betont wird (Seybold, *Poetik*).

Die Verse 12 und 13 nehmen den Anfang (Vers 2) wieder auf, indem sie die Rettungserfahrung (als Erhörung des Gebets von Vers 10 und 11) erneut, jetzt mit einem synthetischen Parallelismus von Tanz- und Kleidermetaphern, zusammenfassend erzählen und aus diesem resümierten Geschehen als temporale wie kausale Konsequenz Lob und Dank in Ewigkeit begründen, wobei der Sprecher die Reihenfolge von Lobpreis und Rettungserzählung im Sinne einer bewußten Ringkomposition umkehrt und auf diese Weise den Abschluß des Liedes lyriktypisch markiert.

Das Hohelied Salomos

Dieses biblische Buch heißt im Hebräischen ‚Schir ha-schirim‘, Lied der Lieder, schönstes Lied. Nach dem ersten Vers ist es König Salomo zugeschrieben – im Text selbst gibt es zwei Anspielungen auf einen König beziehungsweise Salomo. Sammlung und Abfassung der Lieder fallen nach Meinung der Forschung in die Zeit nach dem Babylonischen Exil, die Entstehung einzelner Lieder in einer älteren Zeit (8. bis 6. Jahrhundert vor Christus) ist wahrscheinlich.

Das *Hohelied* besteht aus etwa dreißig kleineren und größeren Texteinheiten, die in acht Kapitel geordnet sind, wobei ein Gedankenfortschritt oder eine sich entwickelnde Handlung nicht erkennbar ist.

Für das Judentum ist das *Hohelied* eine der fünf sogenannten ‚Megiloth‘ (Festrollen), die dem Passahfest zugeordnet ist. Die Sammlung ist relativ spät in den Kanon der hebräischen Bibel aufgenommen worden. Für die Aufnahme werden verschiedene Gründe diskutiert, so zum Beispiel, daß sie dem König Salomo zugeordnet wurde, daß sie allegorisch von einer Ehe zwischen Gott und dem Volk Israel spricht, daß die irdische Liebe im Alten Testament nicht geringgeschätzt wird.

Für die christliche Kirche hat das *Hohelied*, trotz vorübergehender Zweifel, immer zum Bestand der Heiligen Schrift gezählt. In den Spuren der älteren Allegorie von der Ehe Gottes mit Israel wurde es lange als mystische Hochzeit zwischen Christus und der Kirche gedeutet. Im Bedeutungsgefüge des *Hohenliedes* findet sich für solche übergeordneten Sinndeutungen kein expliziter Hinweis, wie er etwa für die allegorische Ehe beim Propheten Hosea deutlich formuliert ist. So tendiert die neuere Forschung, und zwar beider christlicher Kirchen, zu einer wörtlichen Interpretation. Das hat größere Aufmerksamkeit auf den Text selbst gelenkt, auf seine Bildlichkeit vor allem (Keel), seine Stimmen, die Schreibweise, die biblische und allgemeiner die vorderorientalische Tradition (Gerlemann).

Thema aller acht Lieder ist tatsächlich und ganz ausschließlich die Liebe eines Paares – des Paares, das hier bald monologisch, bald im Dialog spricht. Die Liebenden sind ohne Namen, niemand benennt sie, sie selbst rufen sich nicht bei einem bestimmten Eigennamen, sondern geben sich nur viele Namen der Liebe: Lilie nennt zum Beispiel der Geliebte das Mädchen, das ihn ihrerseits Apfelbaum nennt, in dessen Schatten sie ruhen möchte. Außer den Stimmen der Liebenden gibt es keinen Erzähler, der sie benennt, der ihren Stand oder auch nur den Ort, an dem sie wohnen, identifiziert. Die Geliebte – vielleicht oder wahrscheinlich wohnt sie im Haus der Mutter und ihrer Brüder. Sie erzählt oder erklärt es nicht uns noch anderen. Es ist nicht wichtig für ihre Liebe. Nur wenn sie den Geliebten kommen sieht oder durchs Fenster sprechen hört, erfahren wir, daß sie dort im Inneren des Hauses sein muß; oder wenn sie sich wünscht, ihn in ihre Kammer zu führen. Alles ist also abhängig von der Liebe und der Rede darüber, alles nur ‚Variable‘ einer Konstanten. Denn es gibt keinen Erzähler, der außerhalb dieser inneren Welt existiert, der sie von

außen erzählt, fixiert und damit ihre Identitäten garantiert – wie wir das in der Epik gewohnt sind, den erzählenden Büchern des Alten Testaments zum Beispiel, dem *Buch Judith* etwa oder auch dem *Buch Ester*. Wir hören nur die Stimmen der Liebenden, und nur in ihnen werden sie wirklich. Sie lieben sich herzlich und leiblich und immer von neuem. Dauerhaft also, würde man sagen, und von Ehe ist nirgends die Rede. So ist auch der Status dieser Liebe nicht garantiert. Die Liebe dauert, solange sie reden, Liebesrede und Dauer der Liebe fallen zusammen – von einer späteren Zeit danach ist nirgends die Rede. So ist selbst die Dauer eine Variable der Liebe und ihrer Stimme.

Nicht einmal der Anfang des *Hohenlieds* ist eine Exposition. Die Stimme des Mädchens erhebt sich, niemand gibt ihr das Wort. Wie so oft in der Lyrik beginnt eine Stimme zu sprechen, und wir erfahren nicht vorher, wie in der Epik, wem sie gehört; wir erfahren es erst allmählich aus dem, was sie sagt. Schwer feststellbar ist, ob das *Hohelied* hiermit eine solche Tradition fortsetzt oder begründet – jedenfalls hat es sie durch sich selbst befestigt.

Der erste Vers, immerhin, nennt Salomo als Verfasser des Liedes. Aber ist er auch der Liebende selbst, der hier spricht? Das ist eher fraglich. Jedenfalls erklärt er es nicht am Anfang und auch nicht später. Am Anfang spricht eine andere Stimme:

- 2 Er küsse mich mit dem Kusse seines Mundes; denn deine Liebe ist lieblicher als Wein.
- 3 Es riechen deine Salben köstlich; dein Name ist eine ausgeschüttete Salbe, darum lieben dich die Mädchen.
- 4 Zieh mich dir nach, so wollen wir laufen. Der König führte mich in seine Kammern. Wir wollen uns freuen und fröhlich sein über dich; wir preisen deine Liebe mehr als den Wein. Herzlich lieben sie dich.

Es kann nur die Geliebte sein, die Ich sagt und vom Kuß „seines“ Mundes spricht. So spricht sie von ihm in der dritten Person, aber noch in der zweiten Hälfte des Verses geht sie in die zweite Person über („deine Liebe ist lieblicher als Wein“). Auf diese Weise redet sie im dritten Vers weiter und erklärt, warum „dich die Mädchen lieben“. Nun fordert sie ihn

auf, als wäre er gegenwärtig: „Zieh mich dir nach“. Aber entweder ist er gar nicht da – und sie hat es sich nur gewünscht, ihn im Geist angeredet – oder er ist dagewesen, so daß sie nun erzählen kann: „Der König führte mich in seine Kammern“. Raum und Zeit sind nicht garantiert, wie die Gegenwart einer Person nicht garantiert ist. So gilt hier im kleinen Absatz weniger Verse, was wir schon für das Ganze festgestellt haben. Nur die Stimme der Geliebten steht fest – bis jetzt jedenfalls. Denn nun redet plötzlich eine Gruppe: „Wir wollen uns freuen und fröhlich sein über dich“. Ob das die Mädchen so sagen, die ihn alle lieben, oder nur die Geliebte, die in ihrem Geist spricht? Wohl eher dieses, denn schon im nächsten Satz sagt sie: „Herzlich lieben sie dich“.

Aber es kümmert uns kaum, was der analytische Blick da scheinbar Verwirrendes freilegt, das die Konstanz der Person und Verhältnisse fast ganz außer Kraft setzt. Es kümmert uns wenig, weil wir das von Lyrik gewohnt sind. Wir wissen genug: Sie redet von der Liebe zu dem Geliebten. Allerdings bleibt solche Unbestimmtheit nicht ohne Folgen. So sind wir zum Beispiel nicht sicher, ob mit dem König der König Salomo als ihr Geliebter gemeint ist, die vielen Mädchen (als Frauen seines Harems) könnten wohl dafür sprechen. Aber es muss nicht so sein. Der König kann auch der König des Herzens sein; in syrischen Hochzeitsliedern heißen, so wissen die Kommentatoren, Braut und Bräutigam immer Königin und König.

Sind also die Eingangsverse auch keine Exposition im epischen Sinne, so schlagen sie doch viele der lyrischen Motive an, die zum Thema der Liebe gehören und die dann in allen acht Liedern durchgeführt werden: die Wonne der Liebe und ihre Lobpreisung (Vers 1–2), ihre Unwiderstehlichkeit, ihre unbedingte Attraktion (Vers 2), Herrlichkeit und Wert des Geliebten (wie der Geliebten) und deren Lobpreis in mannigfaltigen Bildern, die Erfüllung und Feier der Liebe in der Kammer (oder im Garten). Hinzukommen werden die Suche nach dem Geliebten und sein Entschwinden; und schließlich die Störer der Liebe. – Viele dieser Motive im *Hohenlied* sind traditionell geprägt, in bestimmten Genres wie dem Suchlied oder der Türklage.

Schon die nächsten Verse des ersten Lieds entfalten eins dieser Motive. Die Geliebte erzählt, warum sie so braun ist und noch etwas mehr:

- 5 Ich bin braun, aber gar lieblich, ihr Töchter Jerusalems, wie die Zelte Kedars, wie die Teppiche Salomos.

- 6 Seht mich nicht an, daß ich so braun bin; denn die Sonne hat mich so verbrannt. Meiner Mutter Söhne zürnten mit mir. Sie haben mich zur Hüterin der Weinberge gesetzt; aber meinen eigenen Weinberg habe ich nicht behütet.

Wenn die kleine Geschichte die Bräune erklärt und damit endet, daß sie die Weinberge hüten mußte, kommt in einem Halbsatz eine noch kürzere, aber wesentlichere Geschichte dazu, die des eigenen Weinbergs, den sie nicht hüten konnte. Sie hat sich ihrem Geliebten ergeben müssen, der so herrlich und unwiderstehlich ist, daß alle Mädchen nicht anders können, als ihn zu lieben. Die zweierlei Weinberge kehren später noch zweimal wieder (HL II. 15 und VIII.11, 12).

Da nun ihr Geliebter so anziehend ist und die Liebe so stark, muß sie ihn suchen:

- 7 Sage mir an, du, den meine Seele liebt, wo du weidest, wo du ruhest am Mittag, damit ich nicht herumlaufen muß bei den Herden deiner Gesellen.
- 8 Weißt du es nicht, du Schönste unter den Frauen, so geh hinaus auf die Spuren der Schafe und weide deine Zicklein bei den Zelten der Hirten.

Das hier nur knapp ausgeführte Motiv der Suche wird später viel ausführlicher erzählt, im dritten und fünften Lied.

Wo aber finden sich die Liebenden? Hier im ersten Lied ist es der Ort, wo die Hirten ihre Zelte haben; ja, der Geliebte ist selber ein Hirt, da diese seine „Gefährten“ genannt werden. So kann er einmal ein König sein, ein andermal ein Hirt, und das noch im selben Lied. König und Hirte sind also austauschbare Bilder für den Geliebten, Namen der Liebe, so sieht man. Oder Verkleidungen in einen höheren oder niedrigeren Stand oder in eine höfische oder bukolische Szenerie. So kann der Raum, in dem sich die Liebenden finden, ein Baumgarten sein:

- 15 Siehe, meine Freundin, du bist schön; schön bist du, deine Augen sind Tauben.
- 16 Siehe, mein Freund, du bist schön und lieblich. Unser Lager ist grün.

17 Die Balken unserer Häuser sind Zedern, unsere Täfelung Zypressen.⁹

Zedern und Zypressen sind nach der Tradition herrschaftliche und königliche Bäume und gehören also in den Bereich des Hofes. Aber ist der höfische Garten ein wirklicher Garten oder vielleicht nur wie der Weinberg, wie König und Hirt ein Bild, mehr Metapher als wirkliche Welt? Auch das geht in der Lyrik oft ineinander über.

Im großen Lobpreis der Schönheit der Freundin im vierten Lied fordert der Geliebte diese auf, ihm vom Libanon weg und vom Gipfel des Amanas fort zu folgen. Doch wohin er sie führen will, das sagt er nicht, statt dessen setzt er den Lobpreis fort und nennt die Geliebte nun selbst seinen Garten mit Granatbäumen, köstlichen Früchten, Hennadolden und Nardenblüten. – Dieses Bild nimmt die Geliebte in ihre Rede auf und wünscht sich den Freund her in ihren Garten, als Wind zum Beispiel, der durch ihn oder sie hindurchweht. Im fünften Lied aber kommt dann der Geliebte wirklich in ihren Garten, steht schließlich vor ihrem Haus und vor der Tür und bittet dringend um Einlaß (V. 1–2). Aus der Metapher seines Lobpreises ist, so scheint es, unversehens der wirkliche Garten geworden.

Wollen wir also diese lyrische Poesie nicht zerstören, dann dürfen wir auch ihre eigentümliche Übergänglichkeit zwischen Wirklichkeit und Bild nicht fixieren; so wie wir die Übergänge der Räume und Zeiten und der Personen nicht festlegen dürfen. Lyrik schafft eine sehr eigene Überwirklichkeit, die als solche verstanden und ernstgenommen sein will und die man nicht auf die Abbildung der Realität festlegen darf. Wollte man in den großen Lobpreisungen vor allem die Bilder beim Wort nehmen, so würden groteske Gestalten entstehen, sowohl beim Geliebten wie bei seiner Freundin:

⁹ Dies ist ein Gespräch zwischen den Liebenden mit reizvollen Wiederholungen, eine Liebesbegegnung im Garten. „Liebe unter den Bäumen“ ist ein in ägyptischen Liebesgedichten „häufig und reich entfaltetes Motiv“, und die Zedern und Zypressen sind „herrschaftlich und königliche Bäume“, womit auch hier ein Element der Königs-Travestie ins Spiel kommt (Gerlemann).

Siehe, meine Freundin, du bist schön! Siehe, schön bist du!
Deine Augen sind Tauben hinter deinem Schleier hervor. Dein
Haar ist (wie) eine Herde Ziegen, die herabsteigen vom Gebirge
Gilead.

- 2 Deine Zähne sind wie eine Herde geschorener Schafe, die aus
der Schwemme kommen; alle haben sie Zwillinge, und keines
unter ihnen ist unfruchtbar.
- 3 Deine Lippen sind eine scharlachfarbene Schnur, und dein
Mund ist lieblich.
Deine Schläfen sind hinter deinem Schleier wie eine Scheibe
vom Granatapfel.
- 4 Dein Hals ist wie der Turm Davids, mit Brustwehr gebaut, an
der tausend Schilde hangen, lauter Schilde der Starken.
- 5 Deine beiden Brüste sind wie junge Zwillinge von Gazellen, die
unter den Lilien weiden.
- 6 Bis der Tag kühl wird und die Schatten schwinden, will ich zum
Myrrhenberge gehen und zum Weihrauchhügel.
- 7 Du bist wunderbar schön, meine Freundin, und kein Makel ist
an dir. (HL IV 1–7)

Das gilt natürlich genauso für den Geliebten:

- 10 Mein Freund ist weiß und rot, auserkoren unter vielen Tausen-
den.
- 11 Sein Haupt ist das feinste Gold. Seine Locken sind kraus,
schwarz wie ein Rabe.
- 12 Seine Augen sind (wie) Tauben an den Wasserbächen, sie baden
in Milch und sitzen an reichen Wassern.
- 13 Seine Wangen sind wie Balsambeete, in denen Gewürzkräuter
wachsen. Seine Lippen sind wie Lilien, die von fließender
Myrrhe triefen.

- 14 Seine Finger sind wie goldene Stäbe, voller Türkise. Sein Leib ist wie reines Elfenbein, mit Saphiren geschmückt.
- 15 Seine Beine sind wie Marmorsäulen, gegründet auf goldenen Füßen. Seine Gestalt ist wie der Libanon, auserwählt wie Zedern.
- 16 Sein Mund ist süß, und alles an ihm ist lieblich. – So ist mein Freund; ja mein Freund ist so, ihr Töchter Jerusalems! (HL V. 10–16)

In der Forschung ist für solche ‚Beschreibungslieder‘ mit unterschiedlicher Akzentuierung auf die biblischen Traditionen oder die vorderorientalischen Einflüsse insbesondere Ägyptens und Mesopotamiens hingewiesen worden (Keel, Gerlemann). Unstrittig ist, daß die dichterische Wahrnehmung in der Optik einer traditionellen erotischen Symbolik erfolgt und daß für die biblische Anthropologie die Wirkung im Vordergrund steht, nicht die Form. Geliebte und Geliebter werden danach nicht perspektivisch realistisch, von einem Blickpunkt aus und deshalb immer ein wenig unvollständig, wahrgenommen, sondern aspektivisch mehrdimensional. Ich zitiere für diesen Zusammenhang noch einmal Keel (*Deine Blicke*): Moderne Autoren beklagen sich darüber, daß in den Beschreibungsliedern des *Hohenliedes* „die Beschreibung bei den äußeren Körpermerkmalen stehen bleibt und keine charakteristischen Wesenszüge erwähnt“. Wer das tut, hat eine grundlegende Einsicht zur Anthropologie des Alten Testaments nicht zur Kenntnis genommen, die Einsicht nämlich, daß „Begriffe wie Herz, Seele, Fleisch, Geist, aber auch Ohr und Mund, Hand und Arm ... in der hebräischen Dichtung nicht selten untereinander austauschbar“ sind. „Im Parallelismus der Glieder können sie wechselweise fast wie Pronomina für den ganzen Menschen stehen.“ Und wichtiger noch: Das Alte Testament meint, wie die altorientalische Dichtung auch sonst, „mit der Nennung eines Körperteils gleichzeitig dessen Funktion.“

Haben wir bisher das Leitthema und seine motivische Auffächerung erläutert und dabei die Rolle der lyrischen Rede in Stimmen mit ihren eigentümlichen Übergänglichkeiten und Wirkungen zu fassen versucht, so sollen zum Schluß noch einmal zwei zusammenhängende Partien genauer betrachtet werden. In beiden Fällen handelt es sich um Türklage-Lieder, ein traditionelles Motiv der dringlichen Bitte der Liebenden um Einlaß. Sie sind besonders aufschlußreich für die lyrische Sprechweise, weil es sich hier um eine kleinere Geschichte handelt und also um einen Ansatz zu einer

gewissen Episierung. Allerdings ist die Geschichte denkbar kurz und umfaßt nur wenig Zeit und eine Folge nur weniger Situationen. Vor allem aber wird sie von der Stimme der Geliebten, die Ich sagt, gesprochen – oder erzählt, wenn man das überhaupt so nennen kann. Der Geliebte ist deshalb ganz in die Wahrnehmung der Geliebten gerückt:

- 8 Da ist die Stimme meines Freundes! Siehe, er kommt und hüpf
über die Berge und springt über die Hügel.
- 9 Mein Freund gleicht einer Gazelle oder einem jungen Hirsch.
Siehe, er steht hinter unsrer Wand und sieht durchs Fenster und
blickt durchs Gitter.
- 10 Mein Freund antwortet und spricht zu mir: Steh auf, meine
Freundin, meine Schöne, und komm her!
- 11 Denn siehe, der Winter ist vergangen, der Regen ist vorbei und
dahin.
- 12 Die Blumen sind aufgegangen im Lande, der Lenz ist herbeige-
kommen, und die Turteltaube lässt sich hören in unserm Lande.
- 13 Der Feigenbaum hat Knoten gewonnen, und die Reben duften
mit ihren Blüten. Steh auf, meine Freundin, und komm, meine
Schöne, komm her!
- 14 Meine Taube in den Felsklüften, im Versteck der Felswand,
zeige mir deine Gestalt, laß mich hören deine Stimme; denn dei-
ne Stimme ist süß, und deine Gestalt ist lieblich. (HL II. 8–14)

Die kleine Geschichte ist zunächst die des Kommens und der Ankunft des Freundes beim Haus, so wie seines Blicks durch Fenster und Gitter. Kommen, Ankunft und Blick des Freundes sind in zwei knappen, parataktischen Sätzen erzählt, so schnell, als brauchte es gar keine Zeit – und da spricht er auch schon im dritten Satz. Wenn man wollte, könnte man solch schnell verwirklichte Nähe des Geliebten als durch den Wunsch der Geliebten bewirkte Kurz-Zeit verstehen. Es ist ja alles abhängig von ihrer Wahrnehmung, ihrem Blick. Aber was für ein Blick ist das? „Er steht hinter unsrer Wand“, heißt es in der Übersetzung. Das zeigt deutlich, daß aus der Perspektive der Geliebten im Innern des Hauses gesprochen sein muß, nur wäre der Freund dann freilich realistisch betrachtet nicht sichtbar. Aber

wenn sie ihn trotzdem sieht und das nicht weiter erklärt wird, dann ist das ein lyrischer Blick.

Wie sehr diese Lyrik der Ich-sagenden Stimme verpflichtet ist, zeigt der nun folgende Teil der Geschichte, Werbung und Bitte um Einlaß. Er wird nur kurz eingeleitet von der Geliebten, die ihm das Wort in den Mund gibt: So kann er jetzt Ich sagen und sie anreden wie in allen anderen bisher angeführten Stellen auch. Diese lange Rede des Geliebten ist fast durchweg Anrede, „steh auf“, sagt er, „komm her“ (Vers 10 und 13), und: „zeige mir deine Gestalt“. Und selbst wenn der Geliebte einmal ganz knapp erzählt, „der Winter ist vergangen, der Regen ist vorbei und dahin“, so ist dieser feststellende Satz abhängig von einer appellativen Rede („denn siehe, der Winter ist vergangen ...“). Selbst die andere Kürzesterzählung vom Feigenbaum, der Knoten bekommen hat, das heißt seine Früchte ansetzt, bedeutet ja, daß es Zeit ist zur Liebe, daß es Zeit ist, die Früchte der Liebe reifen und wachsen zu lassen. Das ist eine Aufforderung an die Geliebte.

Auch das folgende Lied ist im ersten Teil eine Türklage:

- 2 Ich schlief, aber mein Herz war wach. Hör, da ist die Stimme meines Freundes, der anklopft: „Tu mir auf, liebe Freundin, meine Schwester, meine Taube, meine Reine! Denn mein Haupt ist voll Tau und meine Locken voll Nachttropfen.“
- 3 „Ich habe mein Kleid ausgezogen, – wie soll ich es wieder anziehen? Ich habe meine Füße gewaschen, – wie soll ich sie wieder schmutzig machen?“
- 4 Mein Freund steckte seine Hand durchs Riegelloch, und mein Innerstes wallte ihm entgegen.
- 5 Da stand ich auf, daß ich meinem Freunde auftäte; meine Hände troffen von Myrrhe und meine Finger von fließender Myrrhe am Griff des Riegels.
- 6 Aber als ich meinem Freund aufgetan hatte, war er weg und fortgegangen. Meine Seele war außer sich, daß er sich abgewandt hatte. Ich suchte ihn, aber ich fand ihn nicht; ich rief, aber er antwortete mir nicht.

- 7 Es fanden mich die Wächter, die in der Stadt umhergehen; die schlugen mich wund. Die Wächter auf der Mauer nahmen mir meinen Überwurf.
- 8 Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems, findet ihr meinen Freund, so sagt ihm, daß ich vor Liebe krank bin. (HL V. 2–8)

Wieder ist alles Geschehen in Blick und Stimme der Frau gelegt, die dem Mann zweimal das Wort gibt. So kommt es sogar zu einem – wie die *Neue Jerusalemer Bibel* das nennt – Zwiegespräch zwischen den beiden, wie es häufig im *Hohenlied* vorkommt. Aber meist ist es nicht durch einen erklärenden Satz eingeleitet. Hier dagegen ist genau das der Fall: „Ich schlief, aber mein Herz war wach ...“, so beginnt das Lied in Vergangenheitsform, und so wird es nach dem Zwiegespräch auch weitergeführt: „Mein Freund steckte seine Hand durchs Riegelloch, und mein Innerstes wallte ihm entgegen ... Da stand ich auf“.

Zu spät allerdings. Vielleicht ist der Freund ungeduldig geworden – darüber sagt das Lied nichts. Es fehlt ja jeder objektivierende Erzähler. Jedenfalls ist der Freund fort, und nun werden die Rollen verkehrt: Hat bisher der Geliebte warten und um Einlaß nachsuchen müssen, so muß nun die Geliebte den Freund suchen gehen. Damit kommt es zur zweiten Geschichte des Lieds. Diese Geschichte hat eine Folge von vier Situationen: der Schrecken und die Trauer, daß der Freund nicht mehr da ist; das vergebliche Rufen und dann die Suche nach ihm in der Stadt; die Begegnung mit den Wächtern, die sie schlagen und ihr das Übergewand nehmen; und zuletzt vielleicht die Anrede und Bitte um Hilfe an Jerusalems Töchter. Allerdings ist diese Anrede, wie so oft, unabhängig von der Situation in der nächtlichen Stadt.

Ähnlich erzählerisch ist auch das folgende Beispiel:

- Des Nachts auf meinem Lager suchte ich, den meine Seele liebt. Ich suchte; aber ich fand ihn nicht.
- 2 Ich will aufstehen und in der Stadt umhergehen auf den Gassen und Straßen und suchen, den meine Seele liebt. Ich suchte; aber ich fand ihn nicht.
 - 3 Es fanden mich die Wächter, die in der Stadt umhergehen: „Habt ihr nicht gesehen, den meine Seele liebt?“

- 4 Als ich ein wenig an ihnen vorüber war, da fand ich, den meine Seele liebt. Ich hielt ihn und ließ ihn nicht los, bis ich ihn brachte in meiner Mutter Haus, in die Kammer derer, die mich geboren hat. –
- 5 Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems, bei den Gazellen oder bei den Hinden auf dem Felde, daß ihr die Liebe nicht aufweckt und nicht stört, bis es ihr selbst gefällt. (HL III. 1–5)

Die Frau erzählt rückblickend von einem nächtlichen Treffen. Sie steht auf, um den Geliebten zu suchen, sie durchwandert die Stadt, fragt die (hier freundlichen) Wächter, ob sie ihn gesehen haben, findet ihn und bringt ihn in das Haus ihrer Mutter. Mit Schwurformel und Appell an die Töchter Jerusalems endet das Gedicht. Die kleine Ich-Erzählung des Suchlieds gipfelt zweimal in direkter Rede: in der Frage an die Wächter und im Appell an die Töchter Jerusalems. Sein besonderer Reiz liegt – wie in allen anderen Liedern auch – im Parallelismus membrorum, der hier „Suche“ und „Finden“ dessen, „den meine Seele liebt“, durch viermalige Wiederholung akzentuiert, regelrecht skandiert.

*

Die Lyrik des *Hohenliedes* ist, das dürfte deutlich geworden sein, „hoch entwickelte literarische Kunst“ und sicher nicht, wie Herder das einst formuliert hat, „das Urbild aller Volksdichtung“. Diese Kunstdichtung steht unter dem Einfluß der ägyptischen Liebeslyrik und ist das Werk eines bewußt schaffenden und mit längst konventionalisierten Stilmitteln und Topoi souverän arbeitenden Kunstverstands. Das *Hohelied* ist nicht unmittelbar subjektiver Erlebnisausdruck. Der Abstand zwischen dem dichtenden Ich und seinem Gegenstand ist überall zu spüren, das *Hohelied* ist fast durchgehend als eine Reihe von Zwiegesprächen gestaltet. Gegenstandsbezogenheit und Abstand sind nach Gerlemann hervorstechende und für die innere Struktur der *Hohelied*-Dichtung kennzeichnende Merkmale.

Textausgaben

Die Bibel, übers. Martin Luther. Revidierte Fassung von 1984 (Stuttgart, 1985).

Claus Westermann. *Ausgewählte Psalmen*, übers. u. erklärt (Stuttgart, 1984).

Literatur

Gillis Gerlemann. *Ruth. Das Hohelied. Biblischer Kommentar. Altes Testament*, Bd. 18 (Neukirchen-Vluyn 1965).

Othmar Keel. *Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament. Am Beispiel der Psalmen* (Zürich, ⁵1996).

Ders. *Deine Blicke sind Tauben. Zur Metaphorik des Hohen Liedes* (Stuttgart, 1984).

Tim Schramm. „Midrasch/Schwarzes und Weißes Feuer.“ In: *Die Bibel ins Leben ziehen. Bewährte „alte“ und faszinierende „neue“ Methoden lebendiger Bibelarbeit* (Stuttgart, 2003), 115–123.

Silvia Schroer u. Thomas Staubli. *Die Körpersymbolik der Bibel* (Darmstadt, 1998).

Klaus Seybold. *Die Psalmen. Eine Einführung* (Stuttgart, ²1991).

Ders. *Poetik der Psalmen* (Stuttgart, 2003).

Beat Weber. *Werkbuch Psalmen I. Die Psalmen 1–72* (Göttingen, 2001).

Aspekte griechischer und lateinischer Lyrik

Gerhard Lohse

Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein hält sich die in der Goethezeit entstandene Auffassung, daß die Lyrik neben Epik und Dramatik eine der Naturformen der Dichtung sei. Für Herder, einen der maßgeblichen Verfechter dieser Theorie, ist Lyrik der Archetyp von Dichtung überhaupt, der eigentliche Naturgesang, der dem Volkslied nahesteht. 1764 gibt er in den „Fragmenten über die Ode“ eine allgemeine Bestimmung echter lyrischer Dichtung:

Der Affekt, der im Anfang stumm, inwendig eingeschlossen, den ganzen Körper erstarret, und in einem dunkeln Gefühle brauset, durchsteigt allmählich alle kleinen Bewegungen, bis er sich im kennbaren Zeichen predigt. Er tollt durch die Minen und unartikulierten Töne zu der Vernunft herab, wo er sich erst der Sprache bemächtigt. ... *So ist die Ode, das nächste Kind der Natur*, gewiß der Empfindung am treuesten geblieben. ... Das Dichtungsvermögen [wird] in der Ode vom sinnlichen Affekt und der trunkenen Einbildungskraft geführt. ... *Die Logik des Affekts* – man verzeihe mir diesen anscheinenden Widerspruch – *ist die kürzeste und schwerste aller Logiken im Reich der Wirklichkeit und Möglichkeit*. ... Das *Odengenie* ist ... *das Göttliche der Natur, was unter allen poetischen Gattungen am wenigsten die Saugamme der Kunst bedarf*.¹ (Hervorhebungen G. L.)

¹ *Herders Sämtliche Werke*, hrsg. Bernhard Suphan, Bd. 32 (Berlin, 1878), 72 f., 78 f., 81 f. Vgl. auch Herders Abhandlung *Von deutscher Art und Kunst: einige fliegende Blätter*, hrsg. Hans Dietrich Irscher (Stuttgart, ²1977), 12 f.

Es ist selbstverständlich, daß solche Spekulationen, die das „Zurück zur Natur“ meist mit einem „Zurück zu den Griechen“ oder „Zurück zu Homer“ verbanden, historisch relativiert werden müssen. Dennoch könnte Herders Grundlegung des modernen Lyrikverständnisses etwas Richtiges enthalten, wenn Lyrik tatsächlich eine besonders frühe Dichtungsart wäre und wenn wir demgemäß in der frühgriechischen Lyrik die europäische Dichtung in ihrem Ursprungszustand kennenlernen könnten.

Doch ein solcher Weg zurück zu den Anfängen dessen, was wir unter Lyrik verstehen, ist schlechterdings nicht möglich. Nicht nur, daß der Gattungsbegriff Lyrik sich erst in hellenistischer Zeit, also relativ spät, herausgebildet hat, es zeigt sich auch, daß die griechische Antike eine Auffassung von Lyrik hatte, die sich von der unsrigen deutlich unterscheidet.

Der erste, von dem wir wissen, daß er Literaturgattungen voneinander abgrenzte, ist Platon. In der *Politeia* (Buch III, 394c) stellt Sokrates fest, daß die Tragödie und Komödie ganz in nachahmender Darstellung („*diá miméseos*“) bestehe, andere Dichtung aber in dem persönlichen Kundtun des Dichters selbst („*di' apaggelias*“), wie es vor allem in den Dithyramben der Fall sei. Eine dritte Form, die beides miteinander verbinde, sei in der epischen Dichtkunst zu finden. Demgemäß stellt also der Dichter in Tragödie und Komödie seine Bühnenfiguren als sprechende Personen dar, der Dichter selbst spricht nicht. In den Dithyramben dagegen, den Kultliedern des Dionysos, kommt nach Platon der Dichter selbst zu Wort. Im Epos vermischen sich diese Sachverhalte: Die dargestellten Figuren sprechen, und der Dichter erzählt auch selbst. Dabei orientiert sich Platons Einteilungsprinzip offenbar an den unterschiedlichen poetischen Darstellungstechniken.

Die platonische Dreiteilung der Gattungen ist auch uns geläufig. Ein gravierender Unterschied besteht allerdings darin, daß ein Gattungsbegriff für das, was wir als Lyrik bezeichnen, bei Platon fehlt. Die Dithyramben werden genannt, anderes, was wir zur Lyrik rechnen würden, nicht. Offenbar sind Epos und Drama Begriffe, zu denen sich schnell eine konkrete Zuordnung ergab, das dritte Genus bleibt diffus: Es betrifft alle Arten von Dichtung, in denen der Autor selbst spricht. Man könnte auch sagen: Lyrik ist alles, was nicht Drama oder Epos ist.

Wir erkennen zwar, daß Platon die Unmittelbarkeit des lyrischen Ausdrucks durchaus wahrnimmt, zugleich ist aber die Nüchternheit unüber-

sehbar, mit der er diese Beobachtung als formales Indiz, nämlich als eine bestimmte, von anderen unterscheidbare Darstellungsform der Dichtung, in seiner gattungstheoretischen Konstruktion verwendet. Der Gedanke, in der Lyrik die Urform der Dichtung oder in der Unmittelbarkeit ihren besonderen Wahrheitsgehalt zu erblicken, liegt Platon völlig fern.

Der Begriff Lyrik selbst stammt aus alexandrinischer Zeit und ist von *lyrikos*, „zur Lyra gehörig“, gebildet. Gemeint ist damit die zur Lyra gesungene Dichtung, also Chorlyrik oder lyrisches Einzellied. Der ältere Begriff für diese Werkgruppe heißt Melik (zu „melos“, das Lied). Aber die Bezeichnung *lyrike* setzte sich durch, weil die Lyra in der antiken Schule für den Musikunterricht und bei der Gesangsbegleitung bevorzugt wurde. Nach antiker Terminologie zählte diejenige Dichtung zur Lyrik, die zur Lyra gesungen wurde. Lyrik waren demnach Hymnen, Paiane, Dithyramben, Threnoi, Lieder fürs Symposion und so weiter. Nicht zur Lyrik gehört gemäß dieser Definition zum Beispiel die Elegie, die man zur Flöte vortrug, auch nicht der Jambus, das Epigramm und das Lehrgedicht. Sie wurden der Kategorie der *epe* zugeschlagen, der nicht gesungenen Dichtung.

Die ältesten uns überlieferten europäischen Texte sind die homerischen Epen. Die *Ilias* entstand um 730 vor Christus, die *Odyssee* ist nur wenig jünger. Die vielfältige poetische Produktion, die in der Zeit zwischen 650 und 450 nach *Ilias* und *Odyssee* in Griechenland entstand, zeigt – soweit sie uns zugänglich ist – von Anfang an das Bestreben, sich vom großen heroischen Epos zu emanzipieren. Dies geschieht allerdings unter Benutzung der in *Ilias* und *Odyssee* überlieferten oder ausgebildeten Ausdrucksmittel.

Nun ist uns ein ganz besonders frühes Stück nichtepischer Literatur überliefert, das noch in die homerische Zeit zurückzuführen scheint. 1953 wurde bei Ausgrabungen im süditalienischen Pithekussai das Fragment eines Bechers gefunden, auf dem drei metrisch geordnete Zeilen eingegraben sind. Der Fund wird auf ca. 735–720 vor Christus datiert. Da es sich weder um Epos noch um Drama handeln kann, ist der Text der Lyrik zuzuordnen. Der Text ist von rechts nach links geschrieben. Die erste Zeile hat ein jambisches Versmaß, es folgen zwei Hexameter.

Nestor hatte einen Becher, gut daraus zu trinken.
 Wer aber aus *diesem* Becher hier trinkt, augenblicks wird diesen
 Die Lust ergreifen nach der schönen Aphrodite.²

Angespielt wird hier auf den in der *Ilias* beschriebenen Becher des Nestor. In der *Ilias* ist im 11. Buch, Vers 632 ff. die Rede von dem

überaus schönen Becher, den der Alte mitgebracht hatte von Hause
 mit goldenen Nägeln beschlagen, Ohrenhenkel hatte er
 vier, zwei Tauben aber pickten beiderseits von jedem
 aus Gold gemachte, und unten drunter waren zwei breite Füße:
 ein anderer hätte ihn mit Mühe nur ein Stückchen fortbewegt vom Tische,
 wenn er voll war, Nestor jedoch, der Alte, hob ihn mühelos in die Höhe.³

Die Bekanntheit dieser Verse wird offenbar vorausgesetzt für den Kreis, für den die Inschrift des Bechers von Pithekussai gedacht war. Auf sie wird Bezug genommen, um eine halbwegs witzige Pointe zu erzielen. Eine parodisierende Anspielung auf die hexametrische Form der *Ilias*-Episode hat man auch darin gesehen, daß der jambische Vers des Beginns durch zwei daran anschließende Hexameter fortgesetzt wird, die inhaltlich mit dem literarischen Genus kontrastieren, dem der „heroische Vers“ vorbehalten ist. Immerhin wird die Beschreibung des Nestorbechers, dieses denkwürdigen Museumsstücks aus der Heldenzeit, ziemlich respektlos als Folie für die Charakterisierung jenes ganz anderen Bechers verwendet, der dem Dienst der Aphrodite geweiht ist und so der heroischen Welt ein neues unheroisches und subjektives Lebensgefühl gegenüberstellt.

Die Kenntnis der an der kleinasiatischen Küste entstandenen *Ilias* hat sich offenbar sehr schnell nach Westen ausgebreitet. Ischia lag an der Haupthandelsroute, die den östlichen Teil des Mittelmeerraums mit dem Westen verband. Die dortige symposiastisch geprägte Kulturszene hat das homerische Epos sehr intensiv zur Kenntnis genommen, und – das zeigt die

² *Frühgriechische Lyriker*, Bd. 3, übers. Zoltan Franyó, griech. Text bearb. Bruno Snell (Berlin, ²1981).

³ Übersetzung von Wolfgang Schadewaldt. In: *Frühgriechische Lyriker*.

Inschrift des Bechers – sie hat sich auch auf ihre spezifische Weise damit auseinandergesetzt.

Gesellschaftlicher Strukturwandel hatte zur Institution des Symposions als politischem und gesellschaftlichem Steuerungsmittel des Adels geführt. Die in diesem Rahmen entstandenen Texte entsprachen einem Bedürfnis nach kürzeren und – im Gegensatz zum Heldenepos – subjektiven, intimen und der Gegenwart zugewandten Texten. Das zeigt auch die weitere Entwicklung. So entstand im Umfeld des Symposions nicht nur ein neues Lebensgefühl, sondern auch ein im 7. Jahrhundert anwachsender Reichtum an Literatur, die sich von dem alten heroischen Epos zu emanzipieren trachtete. Die aus dieser Zeit überlieferten Texte kommen unserem Lyrikverständnis weiter entgegen als die frühe Inschrift des Bechers von Ischia. Dessen parodistische Inschrift entstand zwar in der Frühzeit der griechisch-europäischen Literaturgeschichte, hat aber ohne Zweifel wenig zu tun mit jenem Herderschen „Affekt, der im Anfang stumm, inwendig eingeschlossen, den ganzen Körper erstarret, und in einem dunkeln Gefühle brauset“ und sich erst allmählich in „kennbaren Zeichen predigt“.

Nach diesem ersten „lyrischen“ Text möchte ich jetzt ein Beispiel aus dem Athen des 7.–6. Jahrhunderts auswählen, also aus der jüngeren archaischen Zeit. Die Lyrik dieser Epoche ist größtenteils verlorengegangen, manches ist fragmentarisch erhalten geblieben (teils auf Papyrus, teils durch Zitat bei späteren Autoren). Ein vollständig erhaltenes Gedicht wie die sogenannte Musenelegie des Solon (etwa 640–560) ist einer der wenigen Glücksfälle.

Musenelegie

Mnemosynes und Zeus', des Olympiers, strahlende Kinder
 pierische Musen, hört mich, in meinem Beten!

Reichtum gebt mir von Seiten der glückseligen Götter und von Seiten
 aller Menschen guten und beständigen Ruf;

- 5 süß aber zu sein meinen Freunden, meinen Feinden aber bitter,
 daß jene mit Achtung mich ansehen, diese aber mit Furcht.

Reichtum wünsche ich zwar zu besitzen, aber unrecht erworben haben
 möchte ich ihn nicht, unweigerlich folgt später die gerechte Strafe.

Vermögen aber, das die Götter geben, wird dem Menschen
 10 sicherer Besitz, festgegründet vom Boden bis zum Gipfel.
 Den aber Menschen sich frevelhaft-räuberisch aneignen, gegen die
 Ordnung
 geht der mit, verführt durch unrechte Taten,
 widerwillig folgt er, rasch aber mischt sich Verblendung ein:
 ihr Anfang entsteht aus Geringem, wie der von Feuer,
 15 unscheinbar anfangs, leidvoll aber endet sie.⁴

Das Gedicht beginnt mit der Anrufung der pierischen Musen. Pierien ist eine Landschaft in Makedonien, wo die Musen geboren sein sollen (gemäß Hesiod, *Theogonie* Vers 53), nicht fern vom Olymp. Mnemosyne (ein sprechender Name, der „Erinnerung“ bedeutet) ist die Mutter der Musen. In der Mythologie wird Mnemosyne der ältesten Göttergeneration zugerechnet.

Die Anrede folgt der konventionellen Formensprache des kultischen Hymnos: vokativischer Anruf; der Appell zum Anhören des Gebets; sodann in den Bitten selbst, den Bitten um *olbos* und *doxa*, die bis Vers 5 vorgetragen werden. Ab Vers 7 beginnt ein anderes Sprechen in der Ich-Form. Auch wenn hier weiterhin Wünsche vorgetragen werden, handelt es sich nicht mehr um ein Gebet.

Auch in der früharchaischen Zeit sind lyrische Texte zumeist in der Sphäre des Symposions für einen überschaubaren Kreis gleichgestimmter Zuhörer verfaßt worden. Das Eingangsgebet kann einen Hinweis auf die Situation geben, in der gesprochen wird, wenn wir es als Einleitung zu einem beim Symposion vorgetragenen Text verstehen. Vorbild dieser Einleitung ist der Musenanruf, wie er aus dem Epos geläufig ist. Unübersehbar ist in der Musenelegie allerdings die Modifikation der traditionellen Form: Der Sprechende bittet nämlich nicht im traditionellen Sinne um den Beistand der Musen bei der Abfassung seines Textes. Die von Solon ausgesprochene Bitte ist anderer Art, sie bezieht sich auf Solons Stellung in der Gesellschaft. Und auch formal sind ab Vers 2b nicht Elemente des Epos, sondern des Hymnus im Spiel (so die Bitte an die Musen zuzuhören, als Voraussetzung für das Erhören). Dabei wird der Hörer oder Leser allerdings bereits

⁴ Christoph Mülke. *Solons politische Elegien und Jamben, Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar*. Beiträge zur Altertumskunde 177 (München, 2002).

durch das Versmaß darauf verwiesen, daß hier nicht hymnisch gesprochen wird, sondern daß es sich um eine Elegie handelt (elegisches Distichon statt Hexameter).

Der traditionelle Musenanruf des Epos, den der erste Vers ja zunächst anklingen läßt, wird zu einem Präludium, das mit den Begriffen „Reichtum“ und „guter Ruf“ den Hörer bereits in die Thematik des Ganzen einführt. („Reichtum“ wird als Thema in den anschließenden Versen 7–9 weiter problematisiert, und mit *dike* tritt ein neuer Aspekt hinzu.) Allerdings bemerkt der Hörer dies nicht sogleich, es wird ihm erst später klar. So ergibt sich für das Verständnis dessen, *was* und *wie* in den Versen 1–6 formuliert wird, ein mehrschichtiger Befund: Es gibt explizite Mitteilungen und daneben das, was sozusagen zwischen den Zeilen mitklingt, Assoziationen, die sich an die Metasprache der traditionellen Formen anschließen, die Solon benutzt und seinen Absichten entsprechend adaptiert. Insbesondere gilt dies für den Musenanruf, der im Folgenden auf seine verschiedenen Bedeutungsfacetten hin untersucht werden soll. So sind die „strahlenden“ Musen zunächst – auch wenn sie vom Autor nicht ausdrücklich darum gebeten werden –, Garanten für den Glanz der literarischen Form des Textes. Diese Assoziation wird mit dem ersten Vers ausgelöst, bevor dann weitere Modifikationen eintreten, die der Hörer noch nicht vorhersehen kann, wenn er den ersten Vers hört oder liest.

Weiterhin ist zu bedenken, daß die Musen spätestens seit den Epen Hesiods nicht mehr allein für den Bereich des Ästhetischen zuständig sind: Als Töchter des Weltlenkers Zeus, der als solcher für die Gerechtigkeit zuständig ist, vermögen sie auch wahres Wissen über den menschlich-praktischen Bereich zu vermitteln – hier zum Beispiel Wissen über den gerechten und ungerechten Reichtum und seine Folgen. Das verleiht dem Sprechenden, der von den Musen unterstützt wird, und seiner Rede Autorität.

Insofern ist die sogenannte Musenelegie auch nicht eine okkasionelle und an einen speziellen literarischen Ort (eben dies Gedicht) gebundene Äußerung eines in seinen Äußerungsweisen, Stimmungen und Meinungen wechselnden Ichs. Hier spricht Solon, der athenische Politiker und Gesetzgeber, aus der langen Erfahrung seiner Tätigkeit. Er spricht als ein Weiser (er galt in der Antike als einer der sieben Weisen), aber seine Weisheit läßt ihn nicht stolz und eitel auftreten: Er sieht sich im Dienst der von Zeus garantierten Gerechtigkeit, im Dienst einer kosmischen Ordnung und im

Dienst für seine Mitbürger, denen er das Unheil ersparen möchte, das der *adikia*, dem Unrecht, zwangsläufig folgt. Seine Rede steht nicht nur in einem homologen Verhältnis zur Ordnung des Zeus, sondern mit Hilfe der Musen zeigt sich in seinem Reden gewissermaßen die kosmische Ordnung selbst, oder besser: Sie selbst spricht sich durch ihn aus.

Die didaktische Diskussion um den gerechten und ungerechten Besitz, seine Stellung in der göttlichen Weltordnung und letztlich dann seine Auswirkungen auf die Allgemeinheit wird eingeleitet als eine persönliche Bitte in der hymnischen Gebetsform. Die Ich-bezogene Weise des Sprechens wird dann allerdings bald zugunsten eines „gnomischen“ Sprechens aufgegeben, eines objektiven Sprechens im Stil allgemeingültiger Spruchweisheit. Aber die Ich-bezogene Rede hat zunächst die subjektive Beteiligung des Sprechenden zum Ausdruck gebracht, die subjektive Wichtigkeit der objektiven Thematik.

Mit der Nennung der Mnemosyne, der Erinnerung, ist natürlich der Gedanke an „den guten und dauerhaften Ruf“ bei allen Menschen präsent, um den er in Vers 4 bittet. Aber darin ist ebenfalls enthalten, daß die Worte des Sprechenden durch ihr Aufgehobensein in der Dauer der Erinnerung auch in Zukunft Wirkung haben mögen.

Wir haben es hier mit einem Text zu tun, in dem der Sprecher sein eigenes Anliegen in einem Gefüge von traditionellen Sprechformen zum Ausdruck bringt. Die Komplexität dessen, was da gesagt wird, beruht nicht zuletzt darauf, daß die Assoziationsanteile der benutzten traditionellen Formen bewußt einbezogen werden und somit Teil der Rede sind (Musen, homerische wie hesiodische; Mnemosyne und Zeus; hymnischer Gebetsstil), ohne aber im Diskurs explizit angesprochen zu werden.

Wir haben eben die sechs Verse des Anfangs bereits aus der Perspektive des Ganzen betrachtet und ihre Funktion im Gedicht darzulegen versucht. Doch beim ersten Hören machen die im Gebetteil bis Vers 6 geäußerten Wünsche zunächst nicht deutlich, worauf das sprechende Ich im weiteren hinauswill. Ist dies ein Selbstgespräch? Die antiken Grammatiker, die sehr wohl wußten, daß die Elegie von Haus aus eine Ansprache an einen einzelnen oder eine Gruppe war, haben das Gedicht aufgrund seiner Anfangsverse als Soliloquium (*eis heauton*, „an sich selbst“) bezeichnet.

Tatsächlich scheint es ja zunächst um ein individuelles Anliegen des Sprechenden zu gehen. Er erbittet sich Reichtum von den Göttern und möchte, so fährt Solon fort, den Freunden angenehm, den Feinden bitter

sein. Das letztere ist wiederum ein Rückgriff auf ein damals bekanntes Traditionselement: Im Vers 6 klingt das Gebet aus mit einer Maxime der frühgriechischen Adelsethik. Es sind gerade die im Gedichtanfang anklingenden Formelemente aus unterschiedlichen Traditionsrichtungen, die dem Hörer wie einander widersprechende Wegweiser erschienen sein müssen und so eine Spannung aufbauen: Worauf will Solon hinaus? Welche Richtung wird das Gedicht einschlagen?

Man könnte vielleicht fragen, ob Solon nicht absichtlich mit inzwischen obsoleten Ausdrucksformen und -inhalten sein Spiel treibt, um dadurch den Hörer in Spannung zu versetzen und zu unterhalten. Doch eine manieristische Attitüde ist in der historischen Situation, in der sich Solon beim Abfassen der Elegie befindet, gar nicht denkbar. Es geht ja gerade erst um das Zurückdrängen des Traditionellen, um die Emanzipation von den tradierten Formen und Werten der archaischen Frühzeit und um das Finden eigener Ausdrucksmöglichkeiten. Die Verwendung traditioneller Ausdrucksweisen entspringt nicht einer frei gewählten literarischen Konzeption, sondern einer Notwendigkeit. Ein solcher durch die historische Situation erzwungener Stil läßt vielleicht einen gewissen Mangel an Geschmeidigkeit und Eleganz der Gedankenführung erkennen (etwa im Vergleich zu einem jener reich differenzierten Texte der Klassik), ein Mangel, der durch komplizierte Organisation der Ausdrucksmittel ausgeglichen werden muß. Wie gut es dem Sprechenden mit den ihm zur Verfügung stehenden archaischen Sprachmitteln dennoch gelingt, seinem Anliegen literarische Form zu geben und seinen Gestaltungswillen durchzusetzen, zeigt dieser Gedichtanfang.

Eigentlich könnte man nach dem Gebet eine deutliche Zäsur erwarten, der ein neues Einsetzen folgt. Wenn wir die Verse 7–8 betrachten, sehen wir auch, daß der Sprechende die zuletzt in den Versen 4–6 genannten Wünsche nicht weiter ausführt. Doch statt zu einem neuen Gedanken überzugehen, greift er zurück auf den in Vers 3 vorgetragenen Wunsch nach Reichtum („*olbos*“): *Chremata* wünscht er zu besitzen, heißt es in Vers 7 (eigentlich: „Sachen, die man braucht“; „Geld“, das heißt Münzen, wurde erst in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts in Athen geprägt). Der Wiederholung des bereits vorgetragenen Wunsches fügt er jetzt aber die Antithese „gerecht – ungerecht“ hinzu, und rückt die unbedingte („*pantos*“) Folge von ungerechtem Besitz in den Blick: nämlich die „gerechte Strafe“ („*dike*“). Wann die Strafe eintritt, bleibt ungewiß (Zeitaspekt), aber sie kommt zwangsläufig.

Damit ist in den Versen 7–8 das Thema explizit benannt. Der moralische Gesichtspunkt für menschliches Handeln ist in einen Zusammenhang gestellt mit dem unbedingten Eingreifen der Götter in die Menschenwelt. Menschliches Handeln kann somit aus zwei unterschiedlichen Perspektiven betrachtet werden: einer vorläufigen menschlichen Betrachtungsweise und einer ewig gültigen der *dike*, über die Zeus wacht. Die Menschen müssen demnach ihr Handeln unter dem Gesichtspunkt der *dike* analysieren und kontrollieren, wenn sie sich nicht der gerechten Strafe aussetzen wollen. Die Verse 9–15 führen diesen Gedanken aus und vertiefen ihn. Reichtum, den die Götter geben, ist stabil und bringt keinen Schaden. Wer sich aber Besitz unrechtmäßig unter Verletzung der menschlichen wie göttlichen Ordnung aneignet, muß mit schlimmen Folgen rechnen. Die Verse 9–10 knüpfen an Vers 7 an, auch in dem „gnomischen“ Ton. Ab Vers 9 hören wir allerdings nichts mehr von einem „Ich“: Es geht nicht länger um persönliches Wünschen oder Meinen, sondern um allgemeine Wahrheit.

In den Versen 11–13 ist der *ploutos* personifiziert vorgestellt, der widerwillig mitgeht, und dies auch nur weil man ihn mit unrechtmäßigen Tricks täuscht; dies zieht *ate* („unheilbringende Blindheit“) nach sich (unübersetzbar: „Komplex von Verblendung und Mißgriff und dem Unheil, das der Fehler nach sich zieht“, H. Fränkel). An anderer Stelle (Fragment 4, 9–12) macht Solon deutlich, daß er Armut mit *arete*, also moralisch tadellosem Verhalten, einem schlechten Reichtum vorziehen würde. Denn die Folgen des Unrechts wären verheerend.

Solons Dike-Konzeption entspricht weitgehend den Vorstellungen des Epikers Hesiod (um 700). Auch bei Hesiod ist Zeus der höchste Garant der Rechtsordnung. Neu ist bei Solon, daß er diese Überzeugungen in einen staatlich-politischen Zusammenhang einbringt. Der Anspruch auf die praktische Umsetzung hesiodischer Einsichten und der leidenschaftliche Glaube an ein gerechtes Weltregiment des Zeus charakterisieren den Politiker und Gesetzgeber Solon. Aus dieser Haltung heraus hat er die Grundlagen zur attischen Demokratie gelegt. Wenn Dike, Hybris und Ate gleichsam als handelnde Mächte in die Menschenwelt eingreifen, wenn neben der Klage über die schwache Position des Menschen doch die Zuversicht in eine gerechte Weltordnung steht, sind hier auch bereits Anschauungen vorgeformt, an welche die frühe Tragödie eines Aischylos dann anknüpfen kann.

- 16 Denn überhebliches Tun hat keinen langen Bestand,
sondern Zeus übersieht den Ausgang von allem, und plötzlich
so wie der Frühlingssturm eilends die Wolken zerstreut,
welcher den Grund aufwühlt des unerschöpflichen, wilden
20 Meers, und über des Lands weizenbestandene Flur
hinbraust, Äcker verwüstend, dann auf zum Himmel, dem steilen
Göttersitz, fährt, und ihn rein fegt, daß in Bläue er prangt;
Strahlend leuchtet der Sonne Gewalt auf die üppige Erde
Schön, von Wolken jedoch bietet sich nichts mehr dem Blick –
25 solcher Art ist die Strafe des Zeus. Er ist nicht um jedes
einzelne, so wie ein Mensch, jäh und heftig von Zorn,
aber für immer entzieht sich ihm nicht eines Frevlers Gesinnung,
sondern gewißlich am Schluß kommt sie dann doch an den Tag,
nur daß der eine sogleich und der andere später bestraft wird;
30 und wer selber entrinnt, so daß die Schickung von Gott
ihn nicht mehr einholt, sie kommt gewiß auch dann noch, denn schuldlos
büßen die Kinder die Tat oder ein spätres Geschlecht.

Wieder setzt Solon in seinem Argumentationsgang („denn“) bei Vers 7 an (Reichtum wünsche ich mir, aber keinen unrecht erworbenen. Der Gesichtspunkt ist: Unrechter Besitz wird später bestraft.). Wie bereits in dem Abschnitt der Verse 9–15 erfolgt die Begründung in zwei Schritten:

Vers 18–24: Solon benutzt hier das homerisch anmutende Gleichnis vom Frühlingssturm, um die Strafe als unerwartet und plötzlich hereinbrechend darzustellen.

Vers 25–32: In diesem Abschnitt differenziert Solon den zeitlichen Ablauf der Strafaktion: Die Strafe selbst ist zwar vom Zeitpunkt des Unrechts an gewiß, der Zeitpunkt des Eintreffens der Strafe allerdings bleibt ungewiß.

So wie Solon *ate* in Vers 14 mit der Naturgewalt des Feuers vergleicht, benutzt er auch für die reinigende Strafe („*tisis*“) des Zeus in den Versen 18–24 eine Analogie aus dem Bereich der Natur: Der Frühlingssturm fegt nach dem Winter endlich den Himmel rein und läßt die Sonne aus blauem Himmel auf die Erde scheinen, das heißt die reinigende Strafe folgt so sicher wie der Wechsel der Jahreszeiten.

Zusätzlich aber ermöglicht das Naturgleichnis einen erzählerischen Kunstgriff, nämlich einen Wechsel der Perspektive: Nicht mehr der Mensch

steht in den anschließenden Versen 25–32 im Mittelpunkt der Darstellung. Durch die Schilderung der Naturgewalten und von deren Wirken wird der Blick auf den Weltherrscher Zeus gelenkt und seine Weise, die gerechte Strafe nicht unbedingt im unmittelbaren Anschluß an die Übeltat, sondern zu einem von ihm frei gewählten Zeitpunkt herbeizuführen. Daß die Strafe unter Umständen gar nicht mehr den verblendeten Übeltäter, sondern seine ganze Familie trifft, spielt dann als „Geschlechterfluch“ in der Tragödie eine besondere Rolle.

Die klare und unverstellte Sicht des strafenden Gottes steht in scharfem Kontrast zu den kurzsichtigen Illusionen der Menschen, die der folgende Abschnitt (Verse 63–70) beschreibt. An die Aufreihung der verschiedenen von Menschen ausgeübten Tätigkeiten (in den Versen 43–62, die hier übersprungen werden können) schließen in den Versen 63–64 und 65–70 zwei Folgerungen.

- 63 Die Moira aber bringt den Menschen Schlechtes und auch Gutes
 und vor den Gaben der unsterblichen Götter gibt es kein Entrinnen.
 65 Und so ist Risiko bei allen Tätigkeiten und niemand weiß
 wo er landet, wenn er eine Sache beginnt.
 Der eine, der es gut zu machen versucht, stürzt – unfähig der Voraussicht –
 In große, schwere Schwierigkeiten.
 Dem anderen dagegen, der es schlecht anfing, gibt der Gott überall
 70 gutes Gelingen und befreit ihn von der Torheit.

In den Versen 63–64 ist die Moira die Zuteilende (zu *meros*, „Teil“), dann auch „Zuteilung“, „Schickung“, „Schicksal“. Ähnlich wie Dike oder Eukonomie (gute, gerecht geordnete Verfassung eines Gemeinwesens) ist Moira Ausdruck einer auf den Menschen und die menschliche Gesellschaft einwirkenden göttlich-kosmischen Dynamik, der sich niemand entziehen kann.

In den Versen 65–70 liegt der Schwerpunkt auf der Aussage „kein Mensch weiß“. Dem objektiven Nichtwissen der Menschen entspricht, wie wir in den Versen 33–36 sahen, das Nicht-wissen-Wollen: Jeder meint, daß schon alles gutgehen wird, was nach Solon doch nur leere Hoffnung und leerer Wahn ist.

Wer eine Fahrt mit einem Segelschiff antritt, wie etwa der Kaufmann, ist stets allerlei Risiken ausgesetzt, so daß er niemals zuverlässig sagen kann, wo

er ankommen und an Land gehen wird. Ähnlich ungewiß ist auch die Lebensfahrt des Menschen. Dementsprechend wird der Mensch in der frühen Lyrik häufig als „hilflos“ (*amechanos*) oder „nur für den Tag lebend“ bezeichnet. So kann der paradoxe Zustand auftreten, daß jemand gute Kenntnisse in seinem Beruf hat und doch scheitert. Solon versteht auch dies Scheitern als göttlichen Eingriff in die Lebenswelt des Menschen: Ein ausgewiesener Fachmann scheitert an einem Konjunkturereinbruch (dergleichen meint Solon mit den „großen Schwierigkeiten“), ein anderer, weniger qualifiziert, kann durch *learning by doing* erfolgreich sein, wenn er lernt, seine berufliche Unqualifiziertheit, seine *aphrosyne*, sein Nichtwissen, zu beheben.

Solon hat immer wieder über die vielfältigen Schicksale der Menschen nachgedacht. Sie erscheinen ihm schwer verständlich. Aber wenn es eine gerechte göttliche Ordnung der Dinge gibt, muß es doch möglich sein, herauszufinden, wie Menschen sich verhalten sollen, damit sie nicht mit dieser alles umgreifenden Ordnung kollidieren. Eine *Eunomie* muß möglich sein, eine gerechte und der göttlichen Rechtsordnung homologe Regelung menschlichen Zusammenlebens. Das ist Solons Ziel als Politiker und Gesetzgeber – und es ist zugleich ein sehr bezeichnender Gedanke für eine frühe Phase aufklärerischen Denkens in Europa.

In der Musenelegie spricht der politische Gestalter Solon als Theoretiker. Und als dieser kommt er – angesichts der Verhältnisse in der Welt, die er in der Musenelegie beschrieben hat – am Ende der Elegie zu einer Problemstellung, welche die Basis seines bisherigen Handelns und Denkens radikal in Frage stellt: Gibt es denn Gerechtigkeit, *dike*, gibt es die überhaupt?

Die Abschlußverse, Vers 71–76, sind wohl die schwierigsten des Gedichts:

- 71 Für den Reichtum aber ist keine sichtbare Grenze den Menschen gesetzt;
 diejenigen von uns nämlich, die jetzt schon die meisten
 Lebensgüter haben,
 streben doppelt – kann jemand alle zufriedenstellen (sättigen)?
 So haben die Unsterblichen den Sterblichen zwar Gewinn gewährt,
 75 doch kann aus ihm schädliche Verblendung aufscheinen, und wann
 immer Zeus
 76 diese zur Strafe sendet, hat der eine und der andere sie zu
 verschiedener Zeit.

Vers 71 schließt nicht, so wie sonst in der Musenelegie klar erkennbar, an das Vorhergehende an, weder verbal noch gedanklich. Die Hauptsätze stehen in starrer Parataxe nebeneinander. Verschiedene bereits in dem Gedicht behandelte Gedanken werden in einer Art Engführung zusammengezogen und zu einem etwas forciert erscheinenden Ende gebracht. Diese eigenartige und in ihrer Art unbeholfen wirkende Zusammenführung der Gedanken gilt allerdings gerade als wesentliches Indiz dafür, daß wir hier den Schlußteil des Textes und damit dann – neben den Fragmenten – die einzige vollständig erhaltene Elegie Solons vorliegen haben.

Die Schlußpassage beantwortet eine Frage, die nicht explizit ausgesprochen wird, aber zwischen den Zeilen doch gegenwärtig ist, die Frage, „ob denn nicht Gottes Regiment, wie es eben geschildert war, mit dem scheinbar willkürlichen Wechselspiel von jähem, irrationalen Umschlägen im Menschenleben, eine Unordnung oder gar Unrecht zu nennen sei?“ (darauf machte zuerst der von den Nationalsozialisten in die Emigration getriebene Philologe Hermann Fränkel aufmerksam, vielleicht nicht gerade zufällig er). In dieser bei Solon unausgesprochenen Frage liegt also die Verknüpfung mit dem Vorherigen. Die Antwort, die wir bei Solon am Ende der Elegie lesen, ist zweiteilig und erfolgt in den Abschnitten die Vers 71–73 und Vers 74–76. Beide Versgruppen setzen mit der Besitz-Thematik ein („plutos“, „kerdea“) und schließen damit durchaus an das Voraufgegangene an, allerdings nicht im Sinne einer logischen Deduktion, sondern in assoziierender Weise.

Im Vers 71 des ersten Abschnitts heißt es, Reichtum habe eine „unsichtbare Grenze“. Es gibt also nach Solon eine moralische Grenze, die nicht überschritten werden darf. Doch ihre habituelle Blindheit hindert die Menschen, sie zu erkennen. Sobald sie es zu etwas gebracht haben und zu den Besitzenden gehören, werden sie „unersättlich“: die Vermögenden „streben doppelt“, sagt Solon. An anderer Stelle, im Fragment 4,9 heißt es: „Sie verstehen es nicht, ihre Gier zu zügeln“. In Vers 73 folgt ein emphatischer Ausruf, der sich deutlich von der Gesetztheit des gnomischen Stils abhebt und das leidenschaftliche Beteiligtsein des Autors erkennbar macht: „Wer kann denn all die Unersättlichen sättigen!“ Und das heißt doch wohl: Wer kann die Hybris der Grenzüberschreitung eindämmen?

In den Versen 74–76 wird deutlich, daß statt der Sättigung der Unersättlichen – was sich unter dem Gerechtigkeitsaspekt ausschließt – der die Welt lenkende Zeus einen ganz anderen Plan verfolgt: Glück und Reich-

tum wandern von einem Inhaber zum andern (Vers 76). Das dynamische Moment in diesem steten Wechsel und in der Kette von persönlichen Katastrophen ist die *ate*, die menschliche Verblendung mit ihren Folgen. Denn mit dem, was die Götter den Menschen zuteilen (Vers 74), geben diese sich nicht zufrieden. Gerade die Besitzenden strengen sich doppelt an, statt sich ruhig zurückzulehnen. Damit fordern sie das Schicksal heraus, bis die *ate* eingreift (Vers 68 und 75) und durch ein Umschlagen der Verhältnisse die Strafe herbeiführt (Vers 76).

Zeus und die Ordnung der Dike sind damit gerechtfertigt. Die Schuld an der Unordnung und Unsicherheit liegt bei den Menschen. Das Überschreiten der unsichtbaren moralischen Grenze ist frevelhaftes Verhalten gegenüber der göttlichen Ordnung, ist Hybris. Nur Mäßigung kann zur Stabilisierung der Verhältnisse führen. In diesem Sinne appelliert Solon auch in anderen Elegien an seine Mitbürger. In diesem Sinne werden die beiden Grundgedanken nach Art einer *Stretta* zum Schluß auf engem Raum zusammgeführt: einerseits die Blindheit und Anfälligkeit menschlichen Gewinnstrebens, andererseits der Glaube an ein gerechtes Weltregiment. Es ist die Aufgabe des Gesetzgebers, den darin liegenden Widerspruch aufzuheben und ein stabiles Gesellschaftssystem zu entwickeln.

Solon ist kein Philosoph. Er ist aber auch kein Dichter in dem Sinne, daß er sich im Gedicht über die Realität hinwegsetzen wollte. Bei Solon ordnet sich die Dichtung unmittelbar in die Lebenszusammenhänge ein. Er bleibt auch in seinen literarischen Äußerungen Politiker, auf der Suche nach Möglichkeiten, das Vorhandene zu analysieren und zu verbessern.

Im weiteren soll hier Sappho zu Wort kommen. Platon schätzte ihre Gedichte so, daß er sie die zehnte Muse nannte. Sie lebte um 600 auf Lesbos, ebenso wie der Lyriker Alkaios, den wir hier wie Pindar und manchen anderen übergehen müssen. Wie er gehörte auch Sappho zur Adelschicht, beide waren in die heftigen innenpolitischen Kämpfe verwickelt, die sich damals auf Lesbos abspielten. Sappho schloß sich einem Kreis Gleichgesinnter an und leitete ihn. Es handelt sich dabei um eine Gemeinschaft junger Mädchen, die über die kultisch-zeremonielle Gemeinschaft der traditionellen Mädchenbünde hinausging und neben der politischen vor allem nach einer neuen geistig-seelischen Verbundenheit ihrer Mitglieder strebte, wie sie auch in Sapphos Versen zum Ausdruck kommt.

Einer preist die Reiter, ein anderer Fußvolk,
 Einer viele Schiffe als allerschönstes
 Gut der dunklen Erde, doch ich: wonach ein Liebender trachtet.

5 Und dies kann man jedem auch leicht verständlich
 Machen; denn, die alle an Schönheit über-
 Ragte, Helena, ließ den allerbesten Gatten im Stiche.

Mit den Schiffen segelte sie nach Troja.
 Nicht gedachte sie ihrer Tochter noch der
 Lieben Eltern; sondern die Willenlose folgte der Kypris.

10 Wahrlich, unschwer läßt [eine Frau] sich lenken;
 [Liebe kann so] leicht [ihren Sinn betören!]
 Nun an Anaktoria hat mich plötzlich Kypris erinnert.

Lieber würde ich die geliebten Schritte
 und das helle strahlende Antlitz sehen

15 Als der Lyder Wagen und das schwer bewaffnete Fußvolk.
 (vermutetes Gedichtende)⁵

In der Reihung des Gedichtanfangs nennt Sappho Dinge, die allgemein als besonders wichtig und großartig angesehen werden. So gelten etwa bei Pindar Rosse und Schiffe als Sinnbilder für Pracht und Machtfülle. Dieser Reihung imposanter Werte setzt Sappho in überraschender Antithese ihr „doch ich: wonach ein Liebender trachtet“ gegenüber. In der selbstbewußten Behauptung ihrer persönlichen Einschätzung kündigt sich eine Krise des bisher gültigen Wertekanons an und der Niedergang jener Gesellschaft, für die er seine Gültigkeit hatte. Der Affront gegenüber dem traditionellen Urteil, das die repräsentative Schönheit einer die Öffentlichkeit beeindruckenden Militärparade favorisiert, macht deutlich, was die Lyrik vom Epos unterscheidet, das in der Königshalle vorgetragen wurde.

Das, was man liebt und sich wünscht, ist das Wertvolle, das ist eine Grundaussage Sapphos. Nicht das, was allgemein als schön gilt, erscheint ihr als begehrenswert, sondern das Begehrte ist aus sich heraus schön, jeder kann es für sich entdecken. Das individuelle Urteil ist das maßgebliche, der

⁵ Fragment 27. Übersetzung von Zoltan Franyó. In: *Frühgriechische Lyriker*, Bd. 3.

persönliche Wert ist entscheidend. Gemessen an dem, was für Sappho die ferne Anaktoria bedeutet, sind die erzgepanzerten Lyder (immerhin die größte damalige Militärmacht) ein Nichts, so hören wir in der fünften Strophe.

Ist bei Sappho der Mensch das Maß aller Dinge? Ist der Satz des Protagoras bereits in der Lyrik vorweggenommen? Nein, dies wohl nicht, denn für Sappho ist der Mensch mit seinem Denken, Fühlen und Handeln ganz auf den Tag ausgerichtet, ist von ephemerer Natur: Das von den Göttern bestimmte Schicksal führt ihn, nicht sein eigenes Urteilsvermögen. Dennoch erkennen wir aber, wie dicht die Poesie bereits an Denkansätze von Philosophen wie Protagoras heranführt.

Die Abhängigkeit der Menschen von dem Willen der Götter weist Sappho in der zweiten und dritten Strophe anhand des Mythos nach: „Und dies kann man auch jedem leicht verständlich machen“, durch das mythische Beispiel. Helena, die schönste Frau, hatte alles und verließ doch alles, um Paris nach Troja zu folgen. Aber das war eigentlich nicht ihre eigene Entscheidung, Kypris, die listenreiche Aphrodite, führte und verführte sie. Nicht ihre eigene, selbst zu verantwortende Entscheidung ließ Helena nach Troja gehen.

Das Gedicht folgt in seinem Aufbau einer klaren gedanklichen Abfolge. Nach der allgemeinen Überlegung, was das Wertvollste sei (in der Form der Priamel: andere sagen – ich sage), folgt die Reflexion auf den Mythos. Erst danach, in der vierten Strophe, führt Sappho als zweiten Beleg für die These des Anfangs ihr eigenes Erleben an.

Sie spricht in der nur bruchstückhaft überlieferten dritten Strophe von ihrer Erinnerung an jene Anaktoria, deren Gegenwart sie entbehrt. Neben die Gegenwärtigkeit der Erinnerung tritt in schmerzlicher Spannung die Ferne der Erinnerten.

In der letzten vollständig erhaltenen Strophe des Fragments wird die Frage des Anfangs, die Frage, was das Schönste ist, ein zweites Mal beantwortet. Aber jetzt nicht in der Abstraktheit des Anfangsgedankens (das Schönste ist, was man liebhat). Jetzt steigt das geliebte Mädchen fast sinnlich gegenwärtig mit ihrem leichten Schritt und ihrem helleuchtenden Gesicht aus der Erinnerung auf. Sapphos lyrische Reflexion ist in der Lage, Zeit und Raum zu überwinden, das Ferne gegenwärtig zu machen und das Gegenwärtige in mehrschichtiger Fügung, wie sie dies Gedicht zeigt, zu deuten und in seinem Sinn zu verstehen.

Ihre Lieder ermöglichen uns Einblicke in das Leben des Kreises Gleichgesinnter und in sein Selbstverständnis, das sich durch Sapphos Wirken in

dem den Göttern geweihten Musenamt und ihr erzieherisches Bestreben aus Dumpfheit und Wirrnis der Zeit zu erheben sucht und damit dem Leben der Gemeinschaft wie des einzelnen in ihr einen Sinn gibt.

Bereits im frühen Epos des Hesiod (um 700) hat sich die subjektive Attitüde des literarischen Sprechens angekündigt. Seine *Werke und Tage* sind geprägt durch einen Erbschaftsstreit mit seinem Bruder Perses. Das besondere Ereignis und die subjektive Teilhabe daran ist jedoch zugleich in die objektivierende Struktur der Reflexion auf das Allgemeine erhoben, die Reflexion über Gerechtigkeit und die Notwendigkeit der Arbeit. Diese im weiteren für die frühgriechische Lyrik typische Äußerungsform hatte sich in ihrer jeweiligen spezifischen Gestaltung bereits in Solons „Musenelegie“ und bei Sappho gezeigt.

In der römischen Lyrik ist es Horaz (65–8 vor Christus), der sich den objektivierenden Darstellungsstil der klassischen griechischen Lyrik zu eigen macht. Er sagt von sich, daß er in den Kreis der griechischen Lyriker eingereicht werden möchte (*carmen* 1,1,35) und rühmt sich, das äolische Lied in Rom eingeführt zu haben (*carmen* 3,30,13). Mit philosophischem Gestus werden die Affekte gedanklich eingeordnet: aus der Sichtweise des „Schweinchens aus der Herde Epikurs“ oder auch aus der eines stoischen Weisen, der die Trümmer der zusammenbrechenden Welt furchtlos auf sich niederstürzen sieht.

Wie in der griechischen Lyrik werden die Gedichte strukturiert durch ein sprechendes Ich, das sich als solches hervorhebt, aber dennoch in einer Gemeinschaft und für die Gemeinschaft spricht, für den Freundeskreis, für Gesellschaft und Staat. Die Prägung durch das sprechende Ich zeigt in der lateinischen Lyrik am eindrucksvollsten ein nur schwer übersetzbares Distichon des Catull (84–54 vor Christus), das vielbewunderte 85. Gedicht:

Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris.
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.

O, ich hasse und liebe! Weshalb ich es tue, du fragst's wohl.
Weiß nicht! Doch daß es geschieht, fühl ich – unendlich gequält.⁶

⁶ Catull. *Liebesgedichte und sonstige Dichtungen. Lateinisch und deutsch*, übers. u. hrsg. Otto Weinreich. (Reinbek, 1960).

Nach dem Bekenntnis des Anfangs folgt eine retardierende Ansprache an ein Du. Dessen Frage nach dem Grund für solches Verhalten nimmt das Ich vorweg. Doch es erfolgt keine philosophische Dämpfung oder Erklärung der zwiespältigen Affekte, vielmehr formuliert der Pentameter mit den Aussagen *nescio*, *fieri sentio* und *excrucior* eine Crescendolinie, welche das hoffnungslose Ausgeliefertsein des Ichs an die Situation und seine eigene Subjektivität deutlich macht. Das Aufgehobensein im Vertrauen auf eine Götterwelt, eine Philosophie oder kosmische Instanz, aus der heraus sich Glück und Unglück begründen ließen, das Aufgehobensein in einer Ordnung, das die großen griechischen Lyriker der Klassik auszeichnete, fehlt bei Catull. Seine literarischen Vorbilder sind moderner, er orientiert sich an der Literatur hellenistischer Kunstmetropolen wie Alexandria. Der Kreis der Neoteriker, der Neueren, zu dem Catull gehörte, hat Stilideal und formale Experimente der hellenistischen Literatur in Rom bekannt gemacht, auch deren Subjektivität und Skepsis gegenüber allgemeinen Werten. Wenn Seneca berichtet (Brief 49,5), Cicero habe gesagt, er würde keine Zeit dafür aufwenden, Lyrik zu lesen, selbst wenn er zwei Menschenleben zur Verfügung hätte, so spiegelt das nicht zuletzt die Unzufriedenheit mit dem Subjektivismus der Neoteriker und darüber hinaus das allgemeine Unbehagen am Relativismus der hellenistischen Weltsicht.

*

Den Aufstieg Caesars, den Zusammenbruch der *libera res publica* mitsamt ihrer Wertvorstellungen, hat Catull nicht mehr erlebt. Aus der Zeit unmittelbar nach dem Bürgerkrieg soll hier der Freund des Horaz, der aus Mantua stammende Publius Vergilius Maro (70–19 vor Christus), der Dichter der *Aeneis*, mit dem Anfangsgedicht der Eklogen ausführlicher zu Wort kommen.

Ekloge 1

Tityrus, du ruhst hier unterm Dach der breitästigen Buche
 Übst auf zarter Flöte ein Lied versonnen vom Walde.

Wir aber lassen das Land der Väter, traute Gefilde,

Müssen vom Vaterland fliehn! Du, Tityrus, lehnst im Schatten,

5 Lehrest den hallenden Wald Amaryllis, die liebliche, rufen.

Ja, Meliboeus, ein Gott beglückt uns also mit Muße.
 Denn er gilt mir immer als Gott und seinen Altar soll
 Oft noch netzen das Blut eines Lämmleins unserer Hürden.
 Wenn meine Rinder sich sorglos ergehen, wie du siehst, wenn ich selber
 10 Spiele nach Lust auf ländlicher Flöte, hat er mir's gegeben.

Wahrlich ich neide dir's nicht, doch bin ich erstaunt, denn es tobt doch
 Maßlos Wirrsal rings übers Land. Sieh nur meine Ziegen
 Bring ich nur mühsam voran, mein Tityrus, die hier will gar nicht;
 Warf sie doch Zwillinge eben erst hier im Buschwerk des Hasel.
 15 Hoffnung der Herde und – ach! – verließ sie auf nacktem Gesteine.
 Oft – ich erinnre mich – wär nur der Geist so blind nicht gewesen –
 Sagten uns dieses Verderben voraus blitzflammende Eichen.
 Du aber, Tityrus, sage uns doch, wer ist dieser Gott denn?

Jene Stadt, die Rom sich nennt, Meliboeus, ich wähnte,
 20 Töricht genug, sie sei wie die unseren hier, wohin oft wir
 Hirten treiben zum Markt die zarten Lämmer der Schafe.
 Wußte ich doch, wie das Hündlein dem Hund, den Müttern die Böcklein
 Gleichen; so pflegte ich zu vergleichen dem Kleinen das Große.
 Sie aber ragt so hoch mit dem Haupt über andere Städte,
 25 Wie über zähes Maulbeergesträuch aufragen Zypressen.

Was für ein wichtiger Grund denn trieb dich, Rom zu besuchen?

Freiheit, die sich wenigstens spät noch erbarmte des Trägen,
 Als schon silberdurchzogen mein Bart beim Scheren dahinfiel.
 Doch sie erbarmte sich, ist nach langer Zeit noch gekommen,
 30 Jetzt, seitdem Amaryllis mich hat, Galatea mich aufgab.
 Denn – ich gesteh's – solange mich noch Galatea besessen,
 War keine Hoffnung auf Freiheit, vom Sparen gar keine Rede.
 Ging auch noch soviel Schlachtvieh hinaus aus meinen Gehegen,
 Wurde auch Fettkäs reichlich gepreßt für den Undank der Städter,
 35 Niemals kam ich mit schwerem Geld in der Rechten nach Hause.

Staunte ich doch, wie traurig zu Göttern du riefst, Amaryllis,
 Und für wen du das Obst an seinem Baume noch liebest!
 Tityrus war ja nicht hier! Die Pinien, Tityrus, selbst und
 Selbst diese Quellen, sie riefen nach dir, und selbst diese Reben.

- 40 Was denn tun? Sonst konnte dem Joch ich nirgends entkommen,
Nirgendwo kennenlernen so hilfreich-gewärtige Götter.
Hier, Meliboeus, hier sah ich den Jüngling, dem nun alljährlich
Einmal im Monat dampfen vom Opfer meine Altäre.
Hier gab jener zuerst mir Bittendem jenes zur Antwort:
- 45 ‚Weidet nur, Burschen, wie sonst eure Rinder züchtet euch Stiere!‘
Glücklicher Alter! So werden dir doch deine Länder bleiben,
Und sie genügen dir längst, wiewohl rings bloßer Steingrund
Und mit schlammigen Binsen der Sumpf durchzieht deine Weiden.
Nicht ficht ungewohnt Futter hier an die trächtigen Schafe,
50 Seuchen benachbarten Viehs, die verderblichen, stiften kein Unheil.
Glücklicher Alter! Hier an vertrauten Flüssen und zwischen
Heiligen Quellen trinkst du nun stets die schattige Kühle.
Hier vom Nachbarraine die Hecke wird, wie schon immer,
Wenn an blühender Weide die goldenen Bienen sich laben,
55 Oft mit sanftem Summen zu ruhigem Schlummer dich laden.
Hier am Felshang erfüllt des Laubscherers Lied die Lüfte,
Rauh aber rufen dazu ruhlos, die du lieb hast, die Tauben,
Gurrt die Turteltaube dort hoch im Wipfel der Ulme.
Eher drum weiden, flüchtig beschwingt, im Äther die Hirsche,
60 Und die Fluten lassen die Fische nackt auf dem Strande,
Eher geraten noch Ost und West durcheinander und ferne
Trinkt der Parther vom Arar, vom Tigrisstrom der Germane,
Ehe aus unserem Herzen je sein Antlitz entschwände.
Wir aber ziehen von hier, in Afrikas Gluten die einen,
65 Andre zu Skythen und weiter zum kreidewirbelnden Oxus,
Und zum anderen Ende der Welt, zu den fernen Britannen.
Ob ich wohl je nach langer Zeit mein väterlich Land hier
Und den rasengedeckten, den Giebel der ärmlichen Hütte,
Ob ich’s noch sehe, mein Reich, erstaunt ob der spärlichen Ähren?
70 Ehrfurchtslos übernimmt der Soldat die gepflegten Gefilde,
Er, der Barbar, diese Saaten: wohin hat uns elende Bürger
Zwietracht gebracht! Wir bestellten das Land für diese Menschen!
Jetzt Meliboeus, jetzt pflanze den Birnbaum, setz deine Reben!
Geht meine Tiere, noch jüngst so beglückt, geht weiter, ihr Ziegen!

75 Nimmermehr seh ich euch je, in grüner Grotte gelagert,
 Wie ihr ferne dort hängt am dornumwucherten Felsen.
 Lieder sing ich nicht mehr; bin nicht euer Hirt mehr, ihr Ziegen,
 Wenn ihr blühenden Klee euch rupft und bittere Weiden.

Aber du könntest doch hier bei mir noch heute nacht ausruhn,
 80 Da auf grünem Laub; wir haben reife Äpfel,
 Weiche Kastanien auch und frischen Käse in Fülle.
 Siehe, schon steigt in der Ferne der Rauch vom First der Gehöfte,
 Größer fallen vom hohen Gebirg und dunkler die Schatten.⁷

Die ersten fünf Distichen, mit denen Meliboeus den Dialog mit Tityrus eröffnet, geben die Exposition. Der Ort des Dialogs liegt in der offenen italischen Landschaft, und das Gespräch ereignet sich zwischen zwei Hirten. Die Hirten Tityrus und Meliboeus befinden sich allerdings in Lebenssituationen, die gegensätzlicher kaum sein könnten. Der aus seiner Heimat vertriebene, unter der Last seines Unglücks angespannte Meliboeus trifft Tityrus in der Geborgenheit des *locus amoenus* an, des schönen Ortes, gelassen ausgestreckt unter dem Schatten spendenden Laubdach einer Buche. Der Landschaftsausschnitt zeigt den schönen Ort in seiner literarischen Stilisierung zur Ideallandschaft. Im Zentrum der Darstellung präsentiert sich Tityrus in der Pose des sogenannten Lagerungsmotivs, ein Detail-Topos zur Charakterisierung der Lebensform, die in solcher Umgebung möglich ist. An diesem privilegierten Ort hält sich der Hirtendichter Tityrus auf und kann sich ungestört dem Spiel auf der kleinen Rohrflöte der Hirten widmen. *Tenuis* ist seit der Zeit des Alexandriner Kallimachos (etwa 300–240) ein programmatisches Wort für feinziselierte, sorgfältig ausgearbeitete Dichtung begrenzten Umfangs. Die Situation des Tityrus erscheint als eine von der Wirklichkeit abgehobene literarische Konfiguration.

Die Meliboeus-Figur dagegen steht in engem Kontakt zu der Welt des gerade beendeten Bürgerkriegs (in Vers 70 als *discordia*, „Zwietracht“ angesprochen), der historischen Gegenwart der Jahre 39–42, in denen die zehn Eklogen Vergils entstehen. Die Soldaten Octavians, des späteren Augustus,

⁷ Die Übersetzung folgt weitgehend der von Götte in der Sammlung Tusculum: Publius Vergilius Maro. *Landleben*. Hrsg. Johannes und Maria Götte (München; Zürich, ⁵1987).

sollen nach ihrem Kriegsdienst mit Land belohnt werden. Dafür müssen insbesondere in der fruchtbaren Ebene des Po, die auch Vergils Heimat ist, Ackerflächen enteignet werden. *Undique totis / usque adeo turbatur agris* heißt es in Vers 11–12. Auch Meliboeus muß die Heimat verlassen.

In dem scharfen Kontrast der Lebenssituationen von Tityrus und Meliboeus ist in zugespitzter Weise das Problem von Literatur und Wirklichkeit zur Sprache gebracht. Die Wirklichkeit wird hier – so scheint es – einer mit konventionellen Formen spielenden hellenistisch orientierten Literatur zum neuen Gegenstand. Die Hirtendichtung, die in Alexandrien bei Theokrit vom Kontrast zur städtischen Wirklichkeit der Intellektuellen lebte, saugt bei Vergil die Wirklichkeit der Bürgerkriegssituation in sich auf und verändert sich damit. Umgekehrt finden wir auch die historische Wirklichkeit im Hirtendialog verwandelt.

*

Kann Dichtung die Welt verändern? Wenn wir uns heute die Frage stellen nach dem Einfluß von Poesie oder Literatur allgemein, wird uns sogleich die schwache Position der Literatur in unserer Gesellschaft bewußt, und wir können uns allenfalls indirekte Wirkungsmöglichkeiten des literarischen Wortes in unserer Lebenswelt vorstellen, und auch dies meist nur als Sonderfall. In der frühen römischen Kaiserzeit konnte die Frage nach der Wirkung von Sprache noch ganz direkt gestellt werden, als Frage nach den Möglichkeiten des Eingriffs in die konkrete Lebenswirklichkeit durch das Wort.

Der ältere Plinius (23–79 nach Christus) wirft im 28. Buch seiner *Naturkunde*⁸ im Zusammenhang mit Medizin und Pharmakologie die Frage auf, ob Worte und zauberkräftige Formeln eine Wirkung haben können („*polleantne aliquid verba et incantamenta carminum*“, XXVIII,10). Plinius spricht hier also nicht von Worten als Kommunikationsmittel, sondern sein Thema ist die Heilkraft und Wirkungsmöglichkeit von Zauberformeln („*carmina*“). Zunächst aber behandelt er in einem eigenen Abschnitt ganz allgemein die magisch-religiöse Wirkung des Wortes. So

⁸ Gaius Secundus Plinius maior. *Naturkunde: lateinisch – deutsch*, hrsg. u. übers. Roderich König zus. mit Joachim Hopp u. Wolfgang Glockner (München, 1979 ff.).

spricht er von *verba impetrata*, Worten mit denen man Wahrzeichen erlangt, und von *verba depulsoria*, Worten mit denen man Übel abwendet – direkt oder indirekt performative Sprechhandlungen also. Plinius bringt eine ganze Reihe von Belegen für Magie und Zauber bei den Römern. Er zitiert zum Beispiel das XII. Tafelgesetz mit der Strafandrohung für den, der Feldfrüchte wegzaubert („qui fruges excantassit“ oder „malum carmen incantassit“, 18). Interessant ist auch seine Bemerkung, daß nach allgemeiner Ansicht Opferhandlungen ohne gesprochene Gebete – das heißt ohne Mitwirkung der Sprache – wirkungslos seien (10–11). Die höchsten Beamten sprachen in ihren Gebeten schriftlich fixierte Formeln nach („certis precationibus obsecrassit“), um versehentliche Wortauslassungen oder Umstellungen zu vermeiden („ne quod verborum praetereatur aut praeposterum dicatur“), Fehler, die das Gebet wirkungslos machen würden. Es sind demnach die „richtigen“ Worte, welche die religiös-kultische Situation überhaupt erst konstituieren. So erklärt sich der strenge Formalismus der religiösen Sprache – Cicero spricht von *verba certa* oder *verba concepta*, „festen Formeln“ –, die in ihrer Präzision der juristischen Sprache ähnelt und in ihrer peinlich genauen Beachtung des Wortrituals (Synonymenhäufung, Absicherungsformeln) weit über das im Griechischen Übliche hinausgeht.

Wie konnte Sprache eine so wichtige Funktion im religiösen Leben erlangen? Ein kurzer Blick auf spezifische Eigenheiten der römischen Religion und ihrer Rituale kann hier vielleicht hilfreich sein. Für die frühromische Religiosität scheint insbesondere der Begriff *numen*, der eine unpersönliche Macht bezeichnet, aufschlußreich zu sein. „Numen ist gewissermaßen der Wink (als Willenskundgebung) und die Gewalt des Gottes“, schreibt Festus („numen quasi nutus dei et potestas“, Festus 184 p. 179 Lindsay). Die Gottheit bewegt sich in ihrem „aktuos-Werden“, ihrem Dynamismus auf die menschliche Sphäre zu und gibt sich den Menschen allein durch ihr Tätigwerden zu erkennen. Die für den Menschen bedrohliche Machtfülle der Gottheit wird in der frühromischen Religiosität aufgespalten in jeweils spezielle Wirkungsfelder. So ist zum Beispiel der Gott für das Pflügen der Brache der Vervactor („vervagere“); der für das zweite Pflügen der Reparatur („reparare“), der für das endgültige Umpflügen der Imporcitor („imporcare“, Furchen ziehen), der Occator ist fürs Eggen zuständig und so weiter. So geht also die Gesamtexistenz der Gottheit offenbar nicht in der besonderen Funktion der „Sondergötter“ auf, andererseits wird sie

nur dort – in ihrem speziellen Wirkungsfeld – überhaupt erst erkennbar. Ähnlich ist auch später noch der Iupiter Stator derjenige, der den Angriff der Feinde zum Stehen bringt, als Rediculus („redire“) sorgt er für die Rückkehr und so weiter. Zweifellos steht dies damit in Zusammenhang, daß es in der römischen Frühzeit zunächst keine gestalthaften Abbildungen von Gottheiten, keine Kultbilder gibt, auch nicht von den mit Namen wie Mars oder Vesta benannten Göttern, und entsprechend auch keine Mythologie. Das heißt allerdings nicht, daß Vorstellungen von gestalthaften Göttern grundsätzlich gefehlt hätten. Weil die bildliche Darstellung des Gottes, das Kultbild, fehlt, muß die Imagination allein durch die Sprache hervorgehoben werden. Dies geschieht zunächst durch die Nennung des Namens (wenn die Saatgötter nicht mit ihrem Namen genannt werden durften, bestätigt dies Verbot indirekt gerade die Bedeutung des Namens). Im alten Kultlied der fratres Arvales (C.I.L. VI 2104, 31 ff.; I,2) wird der Gott sogar in Aktion vorgestellt: *satur fu fere Mars / limen sali sta berber* (drei Mal): „Sei satt, wilder Mars, springe auf die Schwelle da, da“. Alles ist kultisches Wort und Evokation von Vorstellungen.

Eine Eigentümlichkeit im religiösen Ritual der Römer besteht in der Funktion des Wortes, das die Handlung beschreibend und interpretierend begleitet. Die sakrale Handlung und ihre sprachliche Beschreibung verlaufen dabei vollkommen parallel. Ich beschränke mich hier auf eine Inschrift zur Altarweihe in Salona (Dalmatien) aus dem Jahr 137 (C I L III 1933; späte Hadrian-Zeit [117–138]). Allerdings bezieht sich die Inschrift von 137 ausdrücklich auf das frühe Gründungsstatut der *ara Dianae in Aventino*, das auf den Beginn des fünften Jahrhunderts datiert wird, und wiederholt dessen Wortlaut. Die Weihe dieses frühen Dianaheiligtums bezeichnete damals die Übernahme der Führung des Latinerbundes durch Rom.

In der Inschrift von Salona heißt es: „Iupiter Optimus Maximus, wenn ich dir heute diesen Altar geben und weihen werde („dabo dedicaboque“), werde ich ihn dir nach jenen Statuten geben und weihen, die ich heute hier öffentlich genannt haben werde („dixero“) (für den Bereich, der dem Boden unter diesem Altar entspricht). Die übrigen Bestimmungen sollen den Statuten für den Altar der Diana auf dem Aventin entsprechen. Gemäß diesen Statuten und für diesen (Altar-)Bereich, so wie ich gesagt habe („dixi“),

gebe, sage und weihe („do“, „dico“, „dedico“) ich dir, Jupiter Optimus Maximus, diesen Altar“.⁹

Do, dico, dedico: Der Ankündigung im Futur („dabo dedicaboque“) folgt jetzt die Beschreibung des Vollzugs im Präsens: *do*, die Handlung selbst, *dico*: die Nennung der Handlung, *dedicabo*: die Interpretation der Handlung. Auch in der sprachlichen Kommentierung und Darstellung der kultischen Handlung überwiegt die Beschreibung der sprachlichen Vorgänge und macht allein schon dadurch deren Bedeutung klar.

Wie Plinius (XXVIII, 10/11) hervorhebt, ist es erst das Wort, das die Handlung zur religiösen Handlung macht. Die sprachliche Form, in der dies vollzogen wird, heißt lateinisch *carmen*. Um derartige sakrale *carmina* – abgefaßt in formelhaft gebundener Prosa – mit poetischen *carmina*, in denen das Wort durch das Versmaß gebunden ist, hinsichtlich ihrer Funktion vergleichen zu können, ist allerdings eine theoretische Unterscheidung verschiedener Sorten von sprachlichen Ausdrucksformen nötig.

Sprache besteht aus Zeichen, die der Kommunikation dienen. Das kommunikative Wort macht eine Aussage über eine bestimmte Einzelercheinung, die der Sprecher gerade im Sinn hat. Von diesem normalen Zeichengebrauch weicht – nach den Beobachtungen des Prager Formalisten Jan Mukařowsky – die poetische Sprache allerdings in wichtigen Punkten ab, und es wäre nun wichtig zu wissen, ob sich beim Vergleich mit den Verhältnissen in der sakralen Sprache Ähnlichkeiten ergeben. Für die poetische Sprache stellt Mukařowsky fest:

1. Es fehlt die übliche Bezeichnungsrelation der Alltagssprache („Ziege“ oder „Hirt“ in den Eklogen Vergils unterscheidet sich dadurch von „Ziege“ oder „Hirt“ im Alltagssprechen oder in einem landwirtschaftlichen Sachbuch).

⁹ *Juppiter optime maxime, quandoque tibi hodie hanc aram dabo dedicaboque, ollis legibus ollisque regionibus dabo dedicaboque, quas hic hodie palam dixero, uti infimum solum huius arae est ... Ceterae leges huic arae eadem sunt, quae arae Dianae sunt in Aventino monte dictae. Hisce legibus hisque regionibus sic uti dixi hanc tibi aram Iuppiter optime maxime do, dico, dedicoque.*

2. Die Aufmerksamkeit des Rezipienten wird auf die Signifikanten, die Ausdrucksmittel, selbst gelenkt, nicht auf die von ihnen bezeichnete Lebenswelt.
3. Wohl hat auch der poetische Text die Fähigkeit, Mitteilungen im Sinne der Alltagssprache zu machen (die Aussagen der Eklogen lassen sich zum Beispiel zum Teil als historische Quelle nutzen). Aber parallel dazu, ja im Widerspruch dazu ist zugleich auch stets mehr gemeint als eine Aussage über eine bestimmte Einzelercheinung der umgebenden Wirklichkeit. Es zeigt sich der nicht konventionelle, als Vorstellung aufrufbare Charakter des Bezeichneten (des Significats).
4. All dies hängt damit zusammen, daß die alltagsübliche pragmatische Handlungsabsicht in einem poetischen Text suspendiert ist.

Vergleicht man nun diese Charaktermerkmale der poetischen Sprache mit denen religiöser Texte im frühen Rom, so zeigen sich in der Tat Gemeinsamkeiten. Zunächst läßt sich in den römischen Gebetstexten die gleiche hervorgehobene Bedeutung der Signifikanten feststellen (zum Beispiel „do“, „dico“, „dedicabo“ in der Altarweihe von Salona). Durch die Lösung der Sprache von jeglicher pragmatisch orientierten Alltagssituation findet der sakrale Charakter von gottesdienstlichen Vorgängen seinen spezifischen Ausdruck: Potentiell profane Dinge oder Handlungen werden durch ihre eigentümliche sprachliche Begleitung zu Vorgängen von sakraler Bedeutung. Die sakrale Sprache bewirkt durch ihren evokatorischen Charakter die Beschwörung, die Epiphanie des Unsichtbaren.

Das über die Sprache erreichte Anwesendsein des Numinosen (vgl. das dreimalige „springe auf die Schwelle, Mars“) läßt sich nur durch die sichere Kenntnis und fehlerfreie Durchführung einer entsprechenden Formulierung herbeiführen (daher die akribische Sorgfalt des Ausdrucks, etwa in der exegetischen Reihung „do“, „dico“, „dedicabo“). Hier hat die Formelhafteigkeit der religiösen Sprache, die *verba certa*, von denen Cicero spricht, ihren Sinn und Ursprung. Das gleiche gilt für Zaubersprüche, die nur wirksam sind, wenn sie „richtig“ ausgesprochen werden.

In den *verba certa* scheint sich zunächst ein unüberbrückbarer Unterschied zum Gedicht zu zeigen, denn die formelhafte Wiederholung ist in der Poesie nur unter bestimmten Bedingungen und in einem begrenzten Rahmen gestattet (etwa in der Formelsprache des Epos oder im Liedre-

frain). Die Bedeutung, die den Signifikanten in der Dichtung zukommt, duldet aber auch im Sprachkunstwerk des Dichters keine Beliebigkeit: Hier wie dort geht es um die Genauigkeit im Gebrauch der Sprache. Auch Vergil darf als *vates*, der in eigener Verantwortung eine gültige Sprachform für sein Anliegen finden muß, keine Fehler machen, ebensowenig wie der alt-römische Priester beim Vortragen der Gebetsformeln.

*

In der ersten Ekloge entwirft Vergil mit den sieben Worten des Anfangs (V. 1) das Bild eines im Schatten einer Buche lagernden Hirten. Mit dieser von einer Aura der Gelassenheit umgebenen Szene gelingt Vergil mitten im Bürgerkrieg ein Heraufbeschwören des Friedens und seine Epiphanie, nicht unähnlich der Beschwörung und Epiphanie des Fruchtbarkeitsgottes Mars, der auf die Schwelle springt. Daß auch die Aussagen des Dichters mit der numinosen Sphäre der Zeustöchter, der Musen, in Beziehung stehen, ist für die Antike eine Selbstverständlichkeit. Wie der Priester mit dem sakralen Wort den Raum des Numinosen erschließt, entrückt das Wort des Dichters in das Reich der Musen. Statt auf die in der Zauberformel eingeschlossene magische Wirkung vertraut der Dichter auf die Bannkraft des durch die Musen inspirierten Wortes. So konnte Orpheus, der sagenhafte Ahnherr aller Dichter, bereits in der griechischen Sage mit seinem zaubermächtigen Gesang Bäume und Felsen tanzen lassen.

Der Vergilinterpret Friedrich Klingner hat im Hinblick auf die Eklogen mit Recht bemerkt, daß das, was „an Welt und Daseinswirklichkeit Einlaß findet, in den Hirtengedichten eigentümlich verwandelt (wird). Die Bukolik ist für ihn (Vergil) ein verwandelndes Medium. Urbild von dessen Kraft ist Orpheus. Sein Name zieht sich durch Vergils Hirtengedichte.“¹⁰

Die Gemeinsamkeiten von religiöser und poetischer Sprache müssen noch empfunden worden sein, als man beide Textsorten mit der gleichen Bezeichnung *carmen* bedachte. Vergil will offenbar auf diese Affinität hinweisen, wenn er sich im Rückgriff auf Frühhömisches (und jene negative Beurteilung des Ennius korrigierend) einen *vates* nennt, „Priester, Wahrsager“: ein Neologismus gegenüber dem eingebürgerten griechischen Lehn-

¹⁰ Friedrich Klingner. *Virgil* (Zürich u. Stuttgart, 1967), 15.

wort *poeta*, ein Wort auch, das den archaischen feierlich-religiösen Ton der Frühzeit bewahrt (Ecloge 9,32–34: „Et me fecere poetam / Pierides; sunt et mihi carmina, me quoque dicunt / vatem pastores.“ Vgl. Ecloge 7,28). Der Begriff *vates* wird konstituierend für die augusteischen Dichtung: Horaz nimmt ihn wenig später in den Epoden auf (Epode 16, Ende; 17,44). Die Erfüllung der Absicht, die mit einer sakralen Formulierung verbunden ist, wird im Gebet an die Gottheit delegiert, dagegen greift das Zauberlied, *carmen*, als magischer Text unmittelbar ein (beim Wegzaubern von Feldfrüchten).

Diese magische Handlungsabsicht des *carmen* meinen wir auch in Vergils Eklogen zu erkennen, wenn er der Aussage „überall auf dem Land herrscht immer noch Chaos“ („undique totis / usque adeo turbatur agris“, Ecl. I,11 f.) bannend und beschwörend entgegentritt mit dem Gegen thema der Geborgenheit im „schönen Ort“, dem *locus amoenus*. Lukrez hatte versucht, durch philosophische Entmythologisierung eine Verbesserung der menschlichen Lebensbedingungen zu erreichen. Gewissermaßen als Arzt reicht er seinen Lesern den mit Honig bestrichenen bitteren Arzneibecher der epikureischen Philosophie (*De rerum natura*, I, 936–41). Vergil tritt den Wirren des Bürgerkriegs mit archaischer Beschwörung und altrömischem Sprachzauber entgegen, mit sprachlichen Symbolformen des *otium* und des Friedens.

In der 4. Ekloge, in der er mit Hilfe der Sizilischen Musen ein größeres Lied singen will („paulo maiora canamus“, Vers 1), tritt Vergil sogar als Verkünder des *Cumaeum carmen* (Vers 4) auf, der Weissagung der Cumäischen Sybille, und prophezeit in priesterlicher Manier das Weltende und die Heraufkunft der Goldenen Zeit. Das Land wird von dem ewigen Grauen („perpetua formidine“, Vers 14) erlöst und das neugeborene Kind wird die Welt in Frieden regieren („pacatum reget orbem“, Vers 17). Die Beschwörung des Weltwendemythos soll auch hier die Schrecken des Bürgerkriegs durch Wortzauber besiegen.

Die Möglichkeit, durch den Zauber von *carmina* die Wirklichkeit zu verwandeln, hat Vergil in seinen Hirtengedichten mehrfach auf der Ebene des Erzählstoffes thematisiert. In der 5. Ekloge wird der Sänger Daphnis durch die *carmina* zweier Hirten zu den Sternen emporgehoben, so daß er von der Schwelle des Olymp Wolken und Sterne zu seinen Füßen sieht („sub pedibusque videt nubes et sidera Daphnis“, [Vers 57]). In der 6. Ekloge haben zwei Hirten den Walddämon Silen überrascht und ihn dazu gebracht,

carmina zu singen. Als er zu singen beginnt, „da hättest du Faune und wilde Tiere sehen können im Takt den Reigen tanzen, und die starren Eichen ihre Wipfel bewegen“ (Vers 27 f). Hier wird explizit von der magischen Zauberkraft dieser *carmina* gesprochen.

Auch am Beginn der 8. Ekloge kann die Welt durch *carmina* verwandelt werden. Die Hirten Damon und Alphisiboeus tragen ihre Lieder vor. Das Jungvieh – *immemor herbarum* – vergißt beim Zuhören die Weide mit ihren Kräutern, voller Staunen (*mirata*). Auch die wilden Luchse sind *stupefactae carmine*, sie erstarren in Aufmerksamkeit, und die Bäche ändern ihren Lauf und bleiben lauschend stehen (Vers 5: „et mutata suos requirunt flumina cursus“).

In den zehn Eklogen Vergils sind verschiedene Aspekte miteinander verschmolzen. So sind sie einerseits Ausdruck eines neuen Literaturkonzepts, berichten zugleich aber auch ungeschminkt von den historischen Veränderungen in der realen römischen Welt gegen Ende des vierten vorchristlichen Jahrzehnts, jener Zeit zwischen dem Zusammenbruch der Republik und der Ausformung des Principats. Octavian war nach Philippi die Aufgabe zugefallen, die Veteranenansiedlungen in der Transpadana durchzuführen. Die Landenteignungen des Jahres 41 stehen in engem Zusammenhang mit den zwischen 42 und 39 abgefaßten Gedichten und werden in der ersten und neunten Ekloge nachdrücklich thematisiert.

Neu und für die augusteische Zeit bedeutend ist aber vor allem der Rückgriff auf das frühe Rom, der in der altrömischen Sprachmagie zum Ausdruck kommt, derer sich Vergil als *vates*, als priesterlicher Dichter, bedient. Hier verbindet sich Poetologie und politisches Handeln, die literarische Tradition alexandrinischer Hirtendichtung und das eingreifende politische Handeln des *vir vere romanus*.

In Tityrus, der glücklich sein *otium* genießen darf, wird allgemein Vergil selbst gesehen. Wenn die positiven Tityrus-Verse des Anfangs aber tatsächlich der Beschwörung glücklicher Zeiten in einem neuen Rom dienen sollen, ein Rom, das an die frühe Vorzeit der *vates* anknüpft, dürfen wir hier in Tityrus nicht den selbstgefällig seine Sonderstellung genießenden Vergil sehen, sondern vor allem die Beschwörung einer besseren Zeit. Zwei chiastisch einander gegenübergestellte Motive bezeichnen den Gegensatz von Glück und Unglück und liegen miteinander in einem dialektischen Kampf, bis am Ende der vom Unglück der Kriegswirren betroffene Hirt Meliboeus in den glücklichen Ort aufgenommen werden kann.

Durch die Abfolge der zwei gegensätzlichen Motive wird der gesamte Aufbau der 1. Ekloge bestimmt. Die Motive sind mit dem unterschiedlichen Schicksal der Dialogpersonen Tityrus und Meliboeus verbunden: Tityrus ist der Hirt, der am schönen Ort verbleiben darf (Motiv A), Meliboeus der unglücklich Vertriebene (Motiv B).

Die ersten 5 Verse der I. Ekloge sind chiasmisch gegliedert A–B–B–A (A [Vers 1–2], B + B¹ [Vers 3 + 3a], A¹ [Vers 4b–5]). Das Lagerungsmotiv A („otium“) schließt das Unglücksmotiv B rahmenartig ein, so wie die A-Thematik im Gesamtaufbau der Ekloge das B-Thema umgreift und bergend in sich aufnimmt.

Auch die Teilelemente von A (Vers 1–2) und A¹ (Vers 4b–5) sind chiasmisch aufeinander bezogen, und zwar so, daß die jeweils allgemeinere Aussage durch eine mehr detaillierte ergänzt wird: Vers 1 wird durch Vers 4 weiter ausgeführt (aus dem statischen Lagerungsmotiv (Vers 1) löst sich gewissermaßen der Mensch mit seiner Tätigkeit (Vers 4): Im 4. Vers tritt er der Landschaft als ein *docens*, ein „Lehrender“, gegenüber, zugleich aber besteht eine Wechselbeziehung durch das Echo des Liedes. Ebenso verbindet sich Vers 3 („*lentus in umbra*“) als allgemeine Aussage chiasmisch mit Vers 2 („*silvestrem tenui musam meditaris avena*“). In dieser verzahnten Anordnung stellen Vers 2 wie Vers 5 jeweils die musische Tätigkeit dem statischen bukolischen Landschaftsbild der Verse 1 und 4b gegenüber. Die parallele Funktion von Vers 2 und Vers 5 wird durch die metonymischen Ausdrücke für „Lied“, „Gedicht“ betont: *musam* (Ursache) und *amaryllidam* (Gegenstand des Liedes). Diese vielfältigen Verbindungsfäden laufen über das B-Motiv hinweg und schwächen durch formale Gestaltungsmittel die ihm gewidmete Aufmerksamkeit ab. Das durch die Aktion des Ankommens zunächst auffälligere B-Motiv wird in den Hintergrund gedrängt.

Die chiasmisch polarisierende Bauweise setzt sich in den nächsten Versen fort. Die Antwort des Tityrus bringt in weiteren 5 Versen eine (vorläufige) Begründung für das in den Anfangsversen schon bildhaft geschilderten Dasein im *otium* (A-Motiv). Im Gegensatz dazu führen die Verse 11–15 – wieder 5 Verse – das schon in Vers 3–4a begründete B-Motiv („*nos patriam fugimus*“) jetzt bildhaft aus: Die Bedrohung des Lebens gilt sogar für die Tiere, sogar für die eben geborenen Lämmer. Hier erscheint das Motiv des Unglücks und dessen politische Ursache (Vers 12: „*turbatur agris*“) zum ersten Mal in seiner vollen Wucht.

In dem folgenden ersten Abschnitt des Mittelteils (Vers 16–45), der mit seinen 30 Versen etwa ein Drittel des Gedichts ausmacht, verläßt Vergil die strenge, kontrastierende Bauweise der chiasmatischen Verklammerung. Der Abschnitt ist nach einer kurzen Überleitung (Vers 16–17) mit mimetischem Charakter aus dem A-Motiv entwickelt. Seine voranstrebende Kraft erhält er aus der Frage des Meliboeus, wer es denn gewesen sei, der Tityrus vor dem Unglück bewahrt habe, so daß man ihm wie einem Gott danken müsse („Sed tamen iste deus qui sit, da, Tityre nobis“, Vers 18, mit Rückbezug auf Vers 7). Durch das Hervorheben mimetischer Züge – die Hirten sind einfache Leute, die beim Reden leicht den Faden verlieren – verschiebt sich das Frageziel alsbald und geht am Ende ganz verloren. Genau in der Mitte des Gedichts, an einem Punkt des Stillstands der dialogischen Bewegung, übernimmt nun Tityrus die Initiative, er ist es jetzt, der die Frage nach dem *deus* von sich aus aufgreift und mit seiner Antwort zu einem Ende führt: *Hic* (das heißt in Rom) *vidi iuvenem* (Vers 42). Dieser rettende *iuvenis* ist nach allgemeiner Auffassung Oktavian, alle Einzelheiten bleiben undeutlich.

Auch der zweite Abschnitt des Mittelteils, die Verse 46–63, wird von dem Glücks- und Geborgenheitsmotiv (A-Motiv) beherrscht, aber der am Gedichtanfang eng umgrenzte heile Bezirk des *locus amoenus* wird jetzt ausgeweitet, wenn der Blick eine steile Felswand hinaufgleitet (Vers 56). Jetzt werden auch die Geräusche der bukolischen Landschaft hörbar: das Summen der Bienen (Vers 55), der heisere Ruf der Ringeltaube und das Gurren der Turteltauben. In den *Adynata* des Verses 62 schweift der Blick bis zu den Grenzen der Welt: Arar und Tigris, Parther und Germanen.

Der Schlußteil wird eingeleitet von Meliboeus. Das noch einmal zu eindrucksvoller Klage und Anklage gesteigerte B-Motiv (Vers 64–78) nennt in seinem Zentrum mit auffallender Direktheit den Grund des Elends: *discordia civium*.

Die gegensätzlichen Themenbereiche A und B erscheinen als individuell definierte, inkompatible Welten: einerseits die glückliche bukolische Welt der Dichtung und des *otium* und auf der anderen Seite der Bürgerkrieg und seine Folgen, die römische Wirklichkeit um 41 vor Christus. Diese einander ausschließenden Daseinswelten sind sogar im Begriff noch weiter auseinanderzurücken: das Futur *ibimus* Vers 64 wird zehn Verse später zu einem Imperativ: *ite meae, ..., ite, capellae*, zum Aufbruchsignal.

Diesem Entschluß des Meliboeus tritt nun in den fünf Versen des Schlußteils (Vers 79–83) vom A-Motiv her eine gegensätzliche Initiative gegenüber: Es ist die Aufforderung zu bleiben, und zwar *hic*, das heißt an dem bukolischen *locus amoenus*, der das Heile symbolisiert. Das Thema des Unheils wird in dem Thema der glücklichen Geborgenheit aufgehoben und zum Verschwinden gebracht, wie dies durch formale Mittel bereits am Anfang der Ekloge in symbolischer Antizipation angedeutet war. Beherrschend wird die Stimmung und das Bild der Geborgenheit im Heilen und der inneren Gelassenheit, das den Anfang bestimmt hatte, bereichert, jetzt aber um den Zug der mitmenschlichen Zuwendung, der Macht der Menschlichkeit in mörderischen Zeiten.

Das Bild der sicheren Geborgenheit im Schatten der Buche vom Beginn der 1. Ekloge benutzt Vergil im Schlußvers der *Georgica*, der Dichtung vom Landbau, selbst zur Kennzeichnung seiner Eklogendichtung: „der ich Lieder der Hirten ersann, kühn aufgrund meiner Jugend, / Tityrus, dich unter dem Dach der breitästigen Buche besang ich“ („*carmina qui lusi pastorum audax iuventa, / Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi*“, *Georg. IV*, 565 f.). Mit der ausführlichen Bezugnahme auf das Lagerungsmotiv will Vergil offenbar nicht nur die positive Botschaft der 1. Ekloge, sondern der gesamten Eklogendichtung symbolhaft hervorheben.

Die bisherigen Interpretationsversuche der 1. Ekloge ließen die magisch-religiöse Komponente unberücksichtigt und kamen dann zu einer Auffassung, in der die aktiv eingreifende Intention fehlt. Wenn es heißt, daß Vergil „in der Verfremdung der realen Situation für das eigentlich Poetische einen neuen Raum“ geschaffen habe (Buchheit, 9) oder die Landschaft als „Heilslandschaft“ oder „Arkadien“ gesehen wird, in das der Dichter sich zurückzieht (Pöschl, Snell), so mußte dies stets als Eskapismus und Weltflucht erscheinen. Dabei ergibt sich ein Bruch zwischen den Eklogen und dem übrigen Werk. Die Weltflüchtigkeit der Eklogen steht dann unvermittelt neben dem Ethos der *Georgika*, in denen Vergil der Musenpriester und inspirierte Ratgeber der Gesellschaft ist, jener *agricolae*, die den rechten Weg nicht wissen, und der *Aeneis*, in der Vergil in der Rolle des Propheten seine Auffassung von der weltgeschichtlichen Sendung Roms in eine archaisch-mythische Vorzeit transponiert. So entsteht der Eindruck, daß Vergil erst später, unter dem Einfluß des Augustus und dessen politischem Wirken der große Didaktiker

römischen Sendungsbewußtseins und Deuter römischer Geschichte geworden sei, ja, er kommt in den Verdacht, Werkzeug augusteischer Politik gewesen zu sein, ein höfischer Dichter.

In der ersten Ekloge spricht Vergil in der von Theokrit (erste Hälfte des 3. vorchristlichen Jahrhunderts) übernommenen Form des Hirtengedichts als Wortkünstler auf dem hohen Niveau alexandrinischer Kunstfertigkeit, zugleich aber als römischer Dichter mit dem historisch geweiteten Blick des *vates*, des Sehers von Vergangenheit und Zukunft, zu seinen Zeitgenossen. Als archaischer *vates*, als Zauberer, der mit seinen *carmina* die Welt verwandeln kann, bedient er sich einer Hirtendichtung, die nicht mehr im ästhetischen Reiz eines rustikalen Gegenentwurfs zur hellenistischen Großstadt aufgeht. Die Hirtenwelt Vergils beschwört das einfache Leben einer idealen römischen Frühzeit, die der pervertierten, von Bürgerkrieg zerrissenen Gegenwart als *carmen*, Zaubersong, entgegengehalten wird. Als *vates* will er die explizit benannte *discordia* beseitigen helfen und durch den Zauber seiner *carmina* die *concordia* wieder zur Geltung bringen. Anders als bei Ciceros *concordia*-Entwurf geht es hier allerdings nicht um Verfassungsfragen und Interessenausgleich, sondern um die *corda*, die Herzen, die mit diesen Begriffen angesprochen werden. Es geht um eine neue Ethik: Ich neide Dir Dein Glück nicht, sagt Meliboeus, und Tityrus läßt den unglücklichen Meliboeus bereitwillig an dem Glück des schönen Ortes teilhaben. Das Gedicht schließt mit einer großen humanen Geste, der gelebten *concordia*, der Solidarität. Vergil spricht nicht von der Beseitigung der materiellen Folgen des Bürgerkriegs. Dergleichen ist Aufgabe des politischen Machthabers in Rom und seiner Helfer und ist ohne Zweifel wichtig. Wichtiger scheint Vergil aber die Stimme des *vates* zu sein, und wenn der *iuuenis* in Rom es ermöglicht, daß sie sich vernehmlich machen kann, ist dies – gesehen aus der Perspektive der vergilischen Intention – sehr wohl ein Verdienst. So betrachtet ist das Lob des *iuuenis* kein Zeichen der Unterwürfigkeit, kein „Herrscherlob“ im üblichen Sinne, eher eine bindende Festlegung, denn Lob setzt Maßstäbe.

Horaz hat in seinen Epoden auf die optimistische 4. Ekloge reagiert, in der Vergil als Kündler sibyllinischer *carmina*, Weissagungen, auftritt. Er glaubt nicht daran, daß Rom in seinem derzeitigen Zustand zu helfen ist, auch nicht durch die Worte eines *vates*. Es bleibt für die, die noch Hoffnung haben können, allenfalls die Auswanderung zu den Inseln der Seligen (16. Epode), eine individuelle Lösungsstrategie. Worte können die

Übel der Zeit nicht bannen. In diesem Sinne scheint Horaz auch mit der fünften Epode auf Vergil zu antworten. Offenbar hat er dessen Absicht erkannt, die Schrecken der Zeit durch zaubernde Worte zum Verschwinden zu bringen. Während Vergil bei seiner poetisch-politischen Konzeption der Eklogen auf die positive Zauberwirkung des Wortes baut, stellt Horaz dem die scheußliche Hexe Canidia gegenüber, die einen Jungen ermordet, um dessen *medulla exsecta* und *aridum iecur* (Vers 37) für einen Liebestrank verwenden zu können, ein Gedicht, vor dem die Interpreten bisher ziemlich ratlos stehen. Für Horaz gibt es nur die verhängnisvolle Zauberwirkung des Wortes, Zauber ist böser Zauber, gepaart mit Niedertracht.

Vergil hingegen läßt in der rückwärtsgewandten Utopie, die er als *vates* in seiner Hirtendichtung heraufziehen läßt, seine *carmina* die pragmatische Dimension gewinnen, jene Zauberwirkung der Dichtung, die sogar wilde Tiere im Takt den Reigen tanzen lassen (Ecl. 6). In seinen *carmina* will er seine Zeitgenossen emotional ergreifen und mit psychagogischem Zauber die Wirkung des aufklärerischen Arguments überbieten. Dies ist Zauber, der das individuelle Verhalten der Römer positiv verändern und auf diese Weise Rom wieder auf den von der alten Tradition vorgezeichneten rechten Weg bringen will.

Wollte man in der so verstandenen Programmatik der Eklogen augusteische Propaganda erkennen, so war sie es dann zu einer Zeit, zu der Oktavian/Augustus sich noch nicht entschlossen hatte, sie zu der seinen zu machen. Wir finden bei Vergil jene Macht der Bilder, die man für die augusteische Zeit konstatiert hat, die bei Vergil allerdings literarische Bilder sind, magische Beschwörungen.

Textausgaben

Frühgriechische Lyriker, Bd. 3, übers. Zoltan Franyó, griech. Text bearb. Bruno Snell (Berlin, ²1981).

Catull. *Liebesgedichte und sonstige Dichtungen. Lateinisch und deutsch*, übers. u. hrsg. Otto Weinreich. (Reinbek, 1960).

Christoph Mülke. *Solons politische Elegien und Jamben, Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar*. Beiträge zur Altertumskunde 177 (München, 2002).

Publius Vergilius Maro. *Landleben*, hrsg. Johannes und Maria Götte. Sammlung Tusculum (München; Zürich, ⁵1987).

Literatur

Friedrich Klingner. *Virgil* (Zürich u. Stuttgart, 1967).

Albin Lersky. *Geschichte der Griechischen Literatur* (Bern, ³1993).

Wolfgang Schadewaldt. *Frühgriechische Lyrik* (Frankfurt/Main, 1989).

Michael von Albrecht. *Geschichte der römischen Literatur* (Darmstadt, ²1994).

Hermann Fränkel. *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts* (München, ²1962).

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 Wunderthat ... 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 „vielmal 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 kennten, wie Luthers autobiographisches Lied zum Beispiel; und wenn nicht auch die Prosa appellative Akte kannte: „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).

Englische Lyrik I

Identität in Liebe und Religion in der frühen Neuzeit

Peter Hühn

Der Beginn der Neuzeit ist in England im frühen 16. Jahrhundert anzusetzen. Nach den bürgerkriegsähnlichen Wirren im 15. Jahrhundert stärkt die Tudordynastie (Heinrich VII. und VIII.) die politische Zentralgewalt im Staate; durch die Reformation und die Gründung der englischen Staatskirche löst sich das Land religiös von Rom; der Renaissance-Humanismus und die Rezeption der klassischen Antike fördern Tendenzen der Säkularisierung und die Ausformung eines diesseitsorientierten Menschenbildes sowie die systematische Bildung und Kultivierung des einzelnen. Diese Tendenzen haben weitreichende Auswirkungen auf das Selbstverständnis des einzelnen. Sowohl die Reformation, die die Vermittlerfunktion der Kirche zu Gott schwächt und dem einzelnen Gläubigen mehr Selbstverantwortung überträgt, als auch der Humanismus mit seiner Diesseitsorientierung begünstigen die Entwicklung von Individualität und Selbst-Bewußtheit.

In literarischer Hinsicht zeichnet sich diese Zeit durch eine intensive Übersetzertätigkeit und Rezeption ausländischer Literatur aus, nicht nur aus der Antike, sondern auch aus Italien und Frankreich, den kontinentaleuropäischen Ländern, in denen die Neuzeit bereits früher eingesetzt hatte. Hierdurch gewinnt England nach einer Periode der Abkapselung wieder Anschluß an die gesamteuropäische Entwicklung. Dies gilt speziell für die Lyrik. Die neuzeitliche englische Lyrik beginnt mit den Tudordichtern Thomas Wyatt und dem Earl of Surrey am Hofe Heinrichs VIII. Sie rezipieren die italienische Lyrik der Zeit, besonders den Petrarkismus und seine bevorzugte Form, das Sonett, und vermitteln diese Tradition durch Übersetzungen und eigene Kompositionen erstmals nach England.

Das Sonett und die petrarkistische Liebesthematik bilden im Gefolge von Wyatt und Surrey eine zentrale Traditionslinie der englischen Lyrik dieser Epoche, aus der ich im Folgenden einige Gedichte vorstelle. Das Interesse bei dieser Auswahl ist nicht so sehr, daß es sich hier um das beliebte lyrische Motiv der Liebe handelt, sondern daß sich in diesem Kontext ein Thema von großer kulturgeschichtlicher Bedeutung für die europäische Neuzeit und speziell für die Lyrik dieser und vieler späterer Epochen entwickelt: das Problem der persönlichen Identität. Daß sich in dieser Zeit ein Bewußtsein des eigenen Ich und der Problematik von Selbst-Definition und Individualität herausbildet, hat damit zu tun, daß die Position des einzelnen nicht mehr fraglos durch unveränderliche soziale Normen und den überkommenen Glauben gesichert ist. Das Ich erlebt sich als Innerlichkeit, die von der Außenwelt, also den anderen Menschen, abgekapselt ist – eine Innerlichkeit, die sich als intensive Selbst-Beobachtung manifestiert. Die Lyrik ist dabei diejenige literarische Gattung, die dieses Problem vorzugsweise durchspielt; hier ist es vor allem das Sonett, das sich durch seine strenge knappe Form für die gedankliche Reflexion und Analyse persönlicher Erfahrungen besonders eignet. Es ist charakteristisch für diese Zeit, daß das Ich sich in dieser lyrischen Selbst-Vergewisserung mit Bezug auf eine andere Instanz definiert, auf die Geliebte oder Gott, noch nicht – wie später in der Romantik und der Moderne – in der Isolation und der Autonomie des Einzelnen. Wie sich zeigen wird, geschieht diese Selbst-Identifikation meist in Form von Geschichten, die der Sprecher über sich entwirft und erzählt.

Nach dem Neuanfang der englischen Dichtung bei Wyatt und Surrey tritt zunächst eine längere Lücke auf, bis Sir Philip Sidney (1551–86) um 1582 den Sonettenzyklus *Astrophel and Stella* schreibt, der 1591 posthum gedruckt wird und eine wahre Begeisterung für das petrarkistische Liebes-sonett in England auslöst, die sogenannte Sonettenraserei („sonnet craze“): In den folgenden Jahren erscheinen Tausende von Sonetten. So wird der Petrarkismus, die in ganz Europa während des späten Mittelalters und der Renaissance weitverbreitete höfische Liebesdichtung nach dem Vorbild des italienischen Dichters und Frühhumanisten Francesco Petrarca (1304–1374), in England erst mit einiger Verspätung rezipiert.

Ein entscheidender Grund für die länderübergreifende Popularität des Petrarkismus dürfte in der spannungsvollen Liebeskonstellation liegen. Die sowohl in ihrer Schönheit als auch in ihrer Moral perfekte Dame löst beim Mann Verehrung, Liebe und sinnliche Begierde aus, verhindert aber zu-

gleich, daß dieses Verlangen je erfüllt werden kann. Die Namen in Sidneys *Astrophel and Stella* verweisen in ihrer wörtlichen Bedeutung bereits auf diese spannungsvolle Beziehung: „Stern“ und „Sternenliebhaber“. Die petrarkistische Konstellation ist vielfältiger Variationen fähig und läßt eigentlich keinen Abschluß zu – sie ist eine endlose Geschichte. Dieser zugrundeliegende Konflikt setzt einen dynamischen psychischen Prozeß im Liebhaber in Gang, mit einer Fülle von Konsequenzen – Selbstdisziplinierung, Darstellung des Leidens in Dichtung, Selbstbewußtheit und Individualisierung: Der Mann kultiviert und kommuniziert in dieser Rolle des Liebend-Entsagenden seine hohe Sensibilität und seine außergewöhnliche Persönlichkeit. Diese Spannung zwischen Sinnlichkeit und Rationalität zwingt das Ich dazu, sich seiner selbst bewußt zu werden, sich selbst in seinen Neigungen, Bedürfnissen und seiner inneren Beschaffenheit zu beobachten und sich hierüber zu identifizieren und zu individualisieren. Die Neuerung, die Sidney nach Petrarcas Vorbild in England einführt, ist der Zyklus von Sonetten, der die Dynamik der Konstellation in einer Folge von Gedichten mit ansatzweise narrativer Struktur ausführt, wenn er auch streng genommen keine kontinuierliche Geschichte erzählt. Ein weiterer Grund für die Popularität des petrarkistischen Sonetts ist die Ambivalenz von Bekenntnis und Fiktion. Seit Petrarca suggeriert das Liebessonett und vor allem der Sonettenzyklus lebensweltliche Authentizität, ein Eindruck, der jedoch Teil der Konvention ist und nicht im autobiographischen Sinne wörtlich genommen werden darf. In *Astrophel and Stella* gibt es zahlreiche Anspielungen auf Sidneys Namen (zum Beispiel im zweiten Bestandteil von *Astrophel*, der die Anfangsilbe von *Philip* anklingen läßt) und seine Lebensumstände als Hofmann, Dichter, Turnierkämpfer, Politiker. Diese Ambivalenz ist übrigens – das sei hier hinzugefügt – charakteristisch für die meiste Lyrik, als Doppelheit von suggestiver Nähe und scheinbarer Unmittelbarkeit einerseits und distanzschaffender Künstlichkeit andererseits, von Performativität und Konstruktivität.

Sonett 23 veranschaulicht beide Aspekte:

Sonnet 23

The curious wits seeing dull pensiveness
Betray itself in my long settled eyes,
Whence those same fumes of melancholy rise,
With idle pains, and missing aim, do guess.

- 5 Some that know how my spring I did address,
 Deem that my Muse some fruit of knowledge plies:
 Others, because the Prince my service tries,
 Think that I think state errors to redress.
 But harder judges judge ambition's rage,
- 10 Scourge of itself, still climbing slipp'ry place,
 Holds my young brain captiv'd in golden cage.
 Oh Fools, or over-wise, alas the race
 Of all my thoughts hath neither stop nor start,
 But only Stella's eyes and Stella's heart.

Der Sprecher nimmt zunächst eine distanzierte Haltung zu sich selbst ein: Er betrachtet sich von außen, indem er andere beobachtet, wie sie ihn beobachten und Rückschlüsse auf sein Inneres ziehen – Zeichen für sein hoch bewußtes Selbstkonzept. Er beschreibt, wie andere ihn wahrnehmen, und formuliert dies mit Hilfe von Geschichten, die sie ihm zuschreiben. Wahrnehmbar ist für die anderen nur sein Äußeres: seine „schon lange gesetzten (das heißt nicht mehr jugendlich wilden) Augen“, in denen sich Nachdenklichkeit und Melancholie ausdrücken. Zur Deutung von deren Ursache („Whence those same fumes of melancholy rise“, 3) erzählen seine Beobachter Geschichten über ihn, die jeweils lyrik-spezifisch knapp zusammengefaßt werden: er beschäftige sich mit einem dichterischen oder gelehrten Thema („some fruit of knowledge“, 6), er suche im Auftrag eines Mächtigen nach Lösungen für politische Mißstände („state errors to redress“, 8) oder er strebe ehrgeizig nach einer hohen Position für sich selbst („still climbing slipp'ry place“, 10). Mit diesen zugeschriebenen Geschichten definieren die anderen den Sprecher in seiner Rolle und damit Identität – als Dichter (oder Gelehrten), als politischen Berater oder als Politiker. Dagegen setzt der Sprecher dann seine geheime wahre Geschichte – das unerfüllte unablässige Liebesverlangen nach Stella („the race / Of all my thoughts hath neither stop nor start, / But only Stella's eyes and Stella's heart“, 12–14). Obwohl diese Liebesgeschichte ständig unerfüllt und dadurch leidvoll bleibt, wie der Seufzer („alas“, 12) und die Melancholie seiner Augen verraten, identifiziert er sich über sie: Sie bestimmt seine gesamte Existenz. Gegen die öffentlichen Rollen, die er spielt (und die übrigens alle auch auf den Autor Sidney biographisch zutreffen), setzt er die geheime individuelle Identität. Das eigentliche Ich ist ganz innerlich, den Blicken der anderen entzogen und gerade durch

seine Andersartigkeit definiert. Der Sprecher identifiziert sich selbstbewußt über das Leiden seines unerfüllten Verlangens nach Stella und die sich darin äußernde hohe Liebessensibilität in seiner Individualität, wie aus dem triumphierenden Ton („Oh Fools, or over-wise“, 12) hervorgeht. Es ist bezeichnend für Sidney, daß die Persönlichkeit in ihrer innerlich-äußerlichen Komplexität repräsentiert wird – als reflektierte psychische Ich-Identität zusammen mit seinen konkreten gesellschaftlichen Rollen.

Im Zyklus *Astrophel and Stella* ist diese Ich-Konzeption aber nur eine von vielen. Die in Sonett 23 akzeptierte Entsagung als Identitätsmoment wird in anderen Sonetten unterminiert, wie etwa in Sonett 71:

Sonnet 71

- Who will in fairest book of nature know
 How virtue may best lodged in beauty be,
 Let him but learn of love to read in thee,
 Stella, those fair lines which true goodness show.
- 5 There shall he find all vices' overthrow,
 Not by rude force, but sweetest sovereignty
 Of reason, from whose light those night birds fly,
 That inward sun in thine eyes shineth so.
 And not content to be perfection's heir
- 10 Thyself, dost strive all minds that way to move,
 Who mark in thee what is in thee most fair;
 So while thy beauty draws the heart to love,
 As fast thy virtue bends that love to good.
 But ah, desire still cries: 'Give me some food.'

Ausgangspunkt ist hier das durch Stella verkörperte petrarkistische Prinzip der Koppelung von körperlicher Schönheit und unnachgiebiger Moral, das die besondere Liebeserfahrung des Sprechers als Spannung von Begierde und Entsagung verursacht: „Who will in fairest book of nature know / How virtue may best lodged in beauty be, / Let him but learn of love to read in thee, / Stella, those fair lines which true goodness show.“ (1–4) Im Anschluß hieran wird sodann die Entstehung dieser harmonischen Kombination durch einen Prozeß der Auseinandersetzung zwischen den beiden Kräften erzählt, und zwar zweimal: zum einen in bezug auf Stella, zum anderen –

über die Wirkung ihres Anblicks – in bezug auf alle Betrachter, also auch den Liebhaber Astrophel: „There shall he find all vices’ overthrow, [in Stella] / ... by ... sweetest sovereignty / Of reason, from whose light those night birds fly, / That inward sun in thine eyes shineth so.“ (6–8) Stella ist also ein Buch, in dem man die Geschichte der Überwindung der Laster durch die sanfte Gewalt der Vernunft lesen kann, der Vernunft, die sich in der Reinheit und Klarheit ihrer Schönheit, besonders ihrer Augen, manifestiert; bildlich stellt sich diese Geschichte als Vertreibung der Nacht und des Nachtgetiers durch die aufgehende Sonne dar. Über ihr Aussehen bewirkt Stella nun aktiv, daß sich diese Geschichte auch in ihren Betrachtern über die von ihr ausgelöste Liebe wiederholt: „So while thy beauty draws the heart to love, / As fast thy virtue bends that love to good.“ (12–13) Es handelt sich also um eine Art Kettengeschichte, die den Liebhaber dazu bringt, seine Entsagung freudig und harmonisch zu akzeptieren: Astrophel erzählt in generalisierter Form die Entwicklung hin zu dem Zustand, in dem er sich in Sonett 23 befand. Doch jetzt setzt sich die Geschichte fort, denn die als überwunden bezeichnete Gegenkraft („vice“, 5) ist doch noch nicht besiegt, sie spricht selbst: „But ah, desire still cries: ‚Give me some food.‘“ (14) Die Kraft des Begehrens ist so mächtig, daß sie eine eigene Stimme erhält und sich gegen die kontrollierende Geschichte der perfekten Dame durchsetzt. Der Sprecher vernimmt diese Stimme des Begehrens und muß sie wörtlich in die bisherige Erzählung einfügen. Dadurch erzählt der Sprecher in diesem Sonett eine andere Geschichte über sich – die Geschichte der Wiederkehr des sinnlichen Verlangens nach der Geliebten als eines elementaren Begehrens wie des Nahrungshungers. Diese Geschichte enthält eine unerwartete Wende, ein Ereignis im Sinne einer entscheidenden Veränderung – im Unterschied zur konventionelleren Struktur der Geschichte in Sonett 23.

Indem der Sprecher diese Geschichte an Stella adressiert, impliziert er, daß er die von ihr geforderte Vermittlung von Liebe und Entsagung und das daraus erwachsende Leiden nicht akzeptiert, sondern die Erfüllung seines Begehrens von ihr verlangt. Das Ich, das hier präsentiert wird, ist nicht harmonisch im Gleichgewicht mit sich, sondern gespalten und heterogen. Die sinnliche Natur des Menschen ist bei Sidney letztlich nicht spirituell disziplinierbar – wie dies bei Petrarca noch der Fall war. Die derart komplexe, in sich heterogene Konstitution der Identität ist das Besondere in der Umsetzung des Petrarkismus in England (übrigens nicht nur bei Sidney,

sondern schon bei Wyatt). Dies zeigt sich auch im gesamten Zyklus *Astrophel and Stella*, der anders als Petrarcas *Canzoniere* mit dem Bruch der Liebenden und einem Mißklang endet, statt mit der Spiritualisierung der Geliebten zu einem Engel.

Wie Sidneys *Astrophel and Stella* am Anfang der elisabethanischen Sonettenbegeisterung steht, so stehen die *Sonnets* von William Shakespeare (1565–1616) an deren Ende. Diese Sonette werden 1609 veröffentlicht, entstanden aber zum Teil schon vorher. Hatte Sidney den Petrarkismus graduell modifiziert, indem er das Ich in der ungelösten Spannung zwischen Sinnlichkeit und Spiritualität darstellt und in den zeitgenössischen sozialen Kontext einbettet, so greift Shakespeare radikal in die Grundstruktur des petrarkistischen Schemas ein und versucht seine Spannung prinzipiell aufzulösen. Während im Petrarkismus die physische Schönheit und ethische Perfektion der Geliebten, also ein und derselben Person, sowohl sinnliches Verlangen als auch selbstlose Verehrung auslösen und zwischen beiden ein ständiger schmerzhafter Konflikt herrscht, verteilt Shakespeare diese widersprüchlichen Bezüge auf zwei verschiedene Personen: einerseits einen jungen Mann, auf den sich aufgrund seiner jugendlichen Schönheit und auch seiner höheren sozialen Stellung (als Mäzen) die un-erotische Bewunderung und selbstlose Verehrung des offenbar alternden Sprechers richten, und andererseits eine faszinierende Dame, die die sexuelle Leidenschaft des Sprechers weckt und ohne moralische Skrupel auch befriedigt. Entsprechend ist der Zyklus aufgeteilt auf den jungen Mann, den „fair friend“ (Sonette 1–126), und die „mistress“ (Sonette 127–152), üblicherweise als „dark lady“ bezeichnet, nicht nur wegen ihrer unmodisch schwarzen Haare (und ihres dunklen Teints), sondern auch wegen ihrer moralischen Verworfenheit (sie hat noch andere Liebhaber und ist im übrigen verheiratet). Diese Konstellation scheint geeignet, das Ich von den Spannungen und dem durch Entsagung verursachten Leiden zu befreien und ihm so eine harmonische Persönlichkeitskonstitution zu gestatten, indem sich seine emotionalen wie sexuellen Bedürfnisse problemlos erfüllen lassen und er sozusagen ganz mit sich im reinen ist. Ebenso wenig wie Sidneys Zyklus erzählen Shakespeares *Sonnets* eine ganz kohärente, lückenlos lineare Geschichte. Vielmehr präsentieren die einzelnen Sonette diese Konstellation sozusagen aus verschiedenen Perspektiven, im Lichte sich wandelnder Erfahrungen und Stimmungen – wie es überhaupt typisch für Gedichtzyklen ist, daß sie eine Situation von innen heraus in ihren unterschiedlichen Aspekten umkreisend erkunden und zugleich

ihre narrative Entwicklung verfolgen. In diesem Sinne kann man aus der Abfolge der Sonette eine generelle Veränderung der Ausgangskonstellation entnehmen. Die säuberliche Trennung und Aufteilung der widersprüchlichen Haltungen auf zwei Personen zur Lösung von Spannung und Leiden bricht allmählich zusammen. Einerseits zeigt der junge Mann moralische Defizite (Eitelkeit, Selbstsucht, Kränkung des Sprechers), die eine Verehrung nicht rechtfertigen; und das Interesse des Sprechers ist augenscheinlich doch nicht so selbstlos wie behauptet, sondern von verdecktem erotischen Verlangen getrieben. Andererseits verhält sich die Geliebte promiskuoös: Sie betrügt den Sprecher nicht nur mit anderen Männern, sondern vermutlich auch, was ihn besonders tief kränkt, mit seinem Freund. Die Konsequenz ist eine insgesamt noch komplexere und instabilere Befindlichkeit des Ich als bei Sidney.

Die absolute Definition der eigenen Identität über die Liebe des Freundes sowie die damit gegebene Gefährdung des Ich werden in Sonett 91 und 92 prägnant vorgeführt. Der Begriff „thy love“ kann in der Zeit generell die Freundesliebe ohne erotische Implikationen meinen, aber auch eine homoerotische Konnotation tragen. Zunächst Sonett 91:

Sonnet 91

Some glory in their birth, some in their skill,
 Some in their wealth, some in their body's force,
 Some in their garments though new-fangled ill:
 Some in their hawks and hounds, some in their horse.
 5 And every humour hath his adjunct pleasure,
 Wherein it finds a joy above the rest,
 But these particulars are not my measure,
 All these I better in one general best.
 Thy love is better than high birth to me,
 10 Richer than wealth, prouder than garments' cost,
 Of more delight than hawks or horses be:
 And having thee, of all men's pride I boast.
 Wretched in this alone, that thou mayst take,
 All this away, and me most wretched make.

Hier stellt der Sprecher seine Identitätskonstitution auf der Basis der Freundesbeziehung gegen andersartige, gesellschaftlich übliche Identitätskonzepte: über den adligen Stand (aufgrund der Geburt), das besondere, etwa künstlerische Talent, Reichtum, körperliche Kraft, modische Kleidung, Jagdzubehör oder Pferde. Diese anderen gründen auf derartige Dinge ihren Stolz und ihr Selbstbewußtsein und erblicken darin ihre Lebenserfüllung („Wherein it finds a joy above the rest“, 6). Der Sprecher jedoch setzt seinen eigenen Identitätsbezug auf die Liebe des Freundes über alle übrigen Ich-Konzepte: „But these particulars are not my measure, / All these I better in one general best. / Thy love is better than high birth to me“. Mit dieser Überlegenheit seines Konzeptes behauptet er sowohl seine eigene Einzigartigkeit und Individualität als auch die ungeheure Wichtigkeit des Freundes für ihn. Implizit enthält diese Behauptung damit bereits einen starken emotional-moralischen Appell an den Freund, ihm diese Liebe nicht zu entziehen. Das *couplet*, im Shakespeare-Sonett häufig die Formulierung des Fazits der vorhergehenden Gedanken, macht diese Implikationen dann explizit: „Wretched in this alone, that thou mayst take, / All this away, and me most wretched make.“ (13–14). Zur Differenzierung der verschiedenen Identitätskonzepte setzt der Sprecher in besonderem Maße das Erzählen von Geschichten ein. Während er die Identität anderer Männer, aber auch das eigene, auf erwideter Freundesliebe beruhende Konzept als festen und dauerhaften Zustand beschreibt, entwirft das *couplet* die Gefahr des Liebesentzugs durch den Freund als ein potentielles, befürchtetes oder vorhergesehenes Ereignis, das den Dauerzustand der eigenen Existenz zu einer Unglücksgeschichte verändern würde. Eine lyrik-typische Besonderheit dieser Geschichte liegt darin, daß sie nicht vom Ende her, nach ihrem Abschluß, also retrospektiv erzählt wird (wie meist in Romanen), sondern prospektiv, von einem Zeitpunkt *vor* dem entscheidenden (katastrophalen) Umschwung, der sie erst zu einer ereignishaften Geschichte machen würde. Man kann hinzufügen, daß der Sprecher – zugleich der Protagonist der Geschichte – sie dem Freund gerade mit der Absicht erzählt, ihr Eintreten zu verhindern – den Freund nämlich durch den emotionalen Appell zu bewegen, ihm die Liebe nicht zu entziehen.

Sonett 92 schließt hier direkt an und führt die potentielle Geschichte fort, indem der Sprecher versucht sie umzustrukturieren, sozusagen umzuerzählen:

Sonnet 92

- But do thy worst to steal thy self away,
 For term of life thou art assuréd mine,
 And life no longer than thy love will stay,
 For it depends upon that love of thine.
- 5 Then need I not to fear the worst of wrongs,
 When in the least of them my life hath end,
 I see, a better state to me belongs
 Than that, which on thy humour doth depend.
 Thou canst not vex me with inconstant mind,
- 10 Since that my life on thy revolt doth lie,
 O what a happy title do I find,
 Happy to have thy love, happy to die!
 But what's so blesséd fair that fears no blot?
 Thou mayst be false, and yet I know it not.

Der Sprecher beginnt mit der Annahme, daß das befürchtete Ereignis tatsächlich eingetreten ist, der Freund sich ihm also entzogen hat („But do thy worst to steal thy self away“, 1), und erzählt die Geschichte nun so, daß dieser Vorgang kein Ereignis ist und keine katastrophale Entwicklung bedeutet. Da seine Identität und Existenz ganz von der Zuneigung des Freundes abhängen, wäre der Entzug gleichbedeutend mit seinem eigenen Tod. Das befürchtete Ereignis kann aber deswegen keine Geschichte begründen, weil es sein Leben beenden würde: „Then need I not to fear the worst of wrongs, / When in the least of them my life hath end“ (5–6). In rabulistischer Weise vermag der Sprecher damit die Dauerhaftigkeit von Existenz und Identität gleichzeitig mit der Freundesliebe zu koppeln und eben dadurch von ihr unabhängig zu machen: „O what a happy title do I find, / Happy to have thy love, happy to die!“ (11–12) In diesem ekstatischen Liebestod würde die Liebe sozusagen auf Dauer gestellt, ein Verfall logisch ausgeschlossen. Aber ähnlich wie im vorhergehenden Sonett das *couplet* ein Ereignis antizipiert, zerstört hier ein möglicher Verdacht die gedanklich errungene Stabilität: „Thou mayst be false, and yet I know it not“ (14). Diese Störung der festen Identität durch den Verdacht ist gravierender als die vorherige, weil der Sprecher nie sicher sein kann, daß der Verrat sich nicht schon ereignet hat. Da der Verdacht (offenbar aufgrund des Verhaltens des

Freundes) einmal entstanden ist, kann er ihn nicht wieder rückgängig machen. Anders als die in Sonett 91 erzählte Unglücksgeschichte, deren Ereignis durch eine antizipierte Handlung des Freundes zustande kommen würde, resultiert die jetzige aus einem eigenen mentalen Akt, dem Verdacht, der den endgültigen Umschlag von Sicherheit und Stabilität in Unsicherheit und Mehrdeutigkeit bewirkt.

Diese fundamentale Unsicherheit bleibt nicht die letzte Position des Ich im Zyklus. Es gibt keine endgültige Position. Vielmehr werden immer neue Lösungen durchgespielt, auch dies symptomatisch für eine neue generelle Offenheit und Instabilität des Ich, die man als modern bezeichnen kann. Zur Ergänzung noch ein kurzer Blick auf eine weitere Lösungsmöglichkeit für den Sprecher in seiner Rolle als Dichter. Sonett 107 stellt zwei Erzählungen und entsprechend zwei Ich-Konzeptionen nacheinander vor und ersetzt die eine durch die andere:

Sonnet 107

- Not mine own fears, nor the prophetic soul
 Of the wide world, dreaming on things to come,
 Can yet the lease of my true love control,
 Supposed as forfeit to a confined doom.
- 5 The mortal moon hath her eclipse endured,
 And the sad augurs mock their own presage,
 Incertainties now crown themselves assured,
 And peace proclaims olives of endless age.
 Now with the drops of this most balmy time,
- 10 My love looks fresh, and death to me subscribes,
 Since spite of him I'll live in this poor rhyme,
 While he insults o'er dull and speechless tribes.
 And thou in this shalt find thy monument,
 When tyrants' crests and tombs of brass are spent.

Die Entwicklung dieser Erzählungen wird durch die Stropheneinteilung (hier in Quartette) in Phasen gegliedert und markiert – wie dies auch für die anderen Gedichte gilt: Die Stropheneinteilung ist ein wichtiges formales Strukturierungsmittel in der Lyrik, etwa entsprechend den Kapiteln im Roman. Die erste Geschichte bezieht sich auf die Bewahrung der Liebe zwischen dem

Freund und dem Sprecher („my true love“, 3) gegenüber Gefährdungen, die offenbar sowohl von außen (den anderen, der öffentlichen Lage) als auch von innen (seinen eigenen Zweifeln) kommen können. Diese Geschichte der Bewahrung der Freundesliebe wird im ersten Quartett prospektiv erzählt, als Befürchtungen, die sich in der Zukunft – davon ist der Sprecher überzeugt – nicht bewahrheiten werden: „Not mine own fears, nor the prophetic soul / Of the wide world, dreaming on things to come, / Can yet the lease of my true love control, / Supposed as forfeit to a confined doom.“ (1–4) Das zweite Quartett erzählt nun, wie sich, nach einem Zeitsprung, die öffentliche Lage stabilisiert hat und dauerhafter Frieden eintreten wird: „The mortal moon hath her eclipse endured, // And peace proclaims olives of endless age.“ (5–8) Es ist umstritten, auf welche realen politischen Ereignisse sich diese berühmten Anspielungen beziehen; am wahrscheinlichsten auf den überraschend friedlichen Machtwechsel 1603 nach dem Tod Elisabeths zu Jakob I. Für die Interpretation ist dies nicht wichtig; wichtig ist hier, daß diese öffentliche Geschichte nun im dritten Quartett, wie im ersten, als Parallele zur Geschichte der Freundesliebe mit dem Ziel ihrer Bewahrung gelesen wird: „Now with the drops of this most balmy time, / My love looks fresh, ...“ (9–10). Doch an dieser Stelle wechselt der Sprecher abrupt die Art der Erzählung: „and death to me subscribes, / Since spite of him I’ll live in this poor rhyme [also in diesem Gedicht]“ (10–11). Er fährt nicht fort, die Geschichte der Bewahrung der Liebe zu erzählen, obwohl die Konjunktion „and“ dies anzudeuten scheint, sondern erzählt statt dessen plötzlich die Geschichte seiner eigenen Bewahrung aufgrund seiner dichterischen Fähigkeiten. Bezog sich die erste Geschichte auf den Sprecher als Liebenden, so erscheint er in dieser zweiten Geschichte als Dichter. Dies zeigt sich deutlich an den Pronomen: Hatte er sich vorher immer in den Kollektivbegriff „my love“ integriert, so verweist er jetzt prononciert auf sich als Einzelperson in der ersten Person Singular: „me“ und „I’ll live ...“ Die Liebesgeschichte wird also durch die Dichtungsgeschichte abgelöst, und damit wechselt er abrupt seine Rolle und seine Identität. Der Hintergrund ist die Brüchigkeit der Freundschaftsbeziehung aufgrund des Verhaltens des Freundes, wie dies in anderen Sonetten klar thematisiert wird. Ist der Sprecher in seiner Rolle innerhalb der Liebesgeschichte abhängig vom Freund und seiner Gegenliebe, so erscheint er in der Dichterrolle autonom und sogar vom Tod unabhängig. Lag der Ankerpunkt seiner Identität vorher außerhalb, im anderen, so liegt er jetzt ganz in ihm selbst, in seiner Individualität. Hatte vorher der Freund Macht über ihn

(wie sich in den Sonetten 91 und 92 zeigte), so hat er jetzt Macht über den Freund, indem von ihm und seiner dichterischen Fähigkeit dessen Bewahrung im Gedächtnis abhängt: „And thou in this [das heißt in diesem Gedicht] shalt find thy monument, / When tyrants' crests and tombs of brass are spent.“ (13–14) Das Ich sucht sich in seiner Verwundbarkeit und Abhängigkeit durch Rekurs auf seine Kreativität, seine dichterische Tätigkeit zu schützen und so in seiner Autonomie zu definieren, ein Ich-Konzept, das später in der Romantik in den Mittelpunkt rückt und zugleich zum Problem wird.

Abschließend zu Shakespeares Sonetten soll wenigstens an einem Beispiel untersucht werden, wie sich das Ich hinsichtlich seiner Sinnlichkeit in der Konstellation zur „dark lady“ darstellt. In Sonett 138 reflektiert der Sprecher über die Besonderheit dieser heterosexuellen Liebesbeziehung, indem er ihre Geschichte erzählt und deren innere Widersprüche zu verstehen sucht:

Sonnet 138

- When my love swears that she is made of truth,
 I do believe her though I know she lies,
 That she might think me some untutored youth,
 Unlearned in the world's false subtleties.
- 5 Thus vainly thinking that she thinks me young,
 Although she knows my days are past the best,
 Simply I credit her false-speaking tongue,
 On both sides thus is simple truth suppressed:
 But wherefore says she not she is unjust?
- 10 And wherefore say not I that I am old?
 O love's best habit is in seeming trust,
 And age in love, loves not to have years told.
 Therefore I lie with her, and she with me,
 And in our faults by lies we flattered be.

Es ist eine Geschichte des wechselseitigen Betrugs, den der Sprecher völlig durchschaut. Im ersten Quartett erzählt er sein selbst-widersprüchliches Verhalten der Geliebten gegenüber und benennt seine Motivation: Der Sprecher macht die „dark lady“ glauben, daß er ihren Treueschwüren glaube, damit sie ihn für einen unerfahrenen, also jungen Liebhaber hält, das heißt sie spielen sich gegenseitig die naive intakte Liebesgeschichte zwi-

schen einem jungen Liebhaber und seiner treuen Geliebten vor, die beide als nur vorgespiegelt durchschauen, wie das zweite Quartett explizit macht: Nicht nur spielt er ihr etwas vor, um einen günstigen Eindruck von sich zu erzeugen; er weiß auch, daß sie dieses Spiel und seine Motive durchschaut und daß sie weiß, daß er weiß, daß sie ihn betrügt. Dadurch wird das Festhalten an dieser Betrugsgeschichte erklärungsbedürftig, denn ein Betrug, der durchschaut wird und von dem man weiß, daß der andere ihn auch durchschaut, ist sinnlos. Deswegen stellt sich der Sprecher nach dem Erzählen dieser sinnlosen Geschichte auch die Frage nach ihrem eigentlichen Sinn, nach dem Grund für das Festhalten an der Fiktion trotz ihrer Entlarvung: „But wherefore says she not she is unjust? / And wherefore say not I that I am old?“ (9–10)

Während in den Sonetten 91 und 92 das Ereignis erst die Geschichte konstituiert, wird hier nach der verborgenen Motivation gesucht, die erst die Geschichte der paradoxen Liebesaffäre und letztlich auch der Identität des Sprechers sinnhaft erklären könnte. Die erste Antwort erklärt eigentlich nichts, sondern wiederholt nur das Phänomen, nämlich die Lust am Schein: „O love’s best habit is in seeming trust, / And age in love, loves not to have years told.“ (11–12) Das *couplet* bringt abschließend die Grundbedingungen des Verhältnisses auf den Punkt. Zwar beschreibt der erste Satz das paradoxe Verhalten nur ein weiteres Mal ohne Erklärung: „Therefore I lie with her, and she with me“. Das Wortspiel (*pun*) in „lie“ – „lügen“ und „schlafen mit“ – macht deutlich, daß die Lust nur durch Betrug zustande kommt. Aber der Schlußsatz verweist dann endlich indirekt auf den Grund: „And in our faults by lies we flattered be.“ (14) Ihrer beider moralische Fehler („faults“), also ihre sexuelle Obsession, ist derart elementar und mächtig, daß sie auch von der Entlarvung der scheinhaften Mechanismen ihrer Befriedigung („Schmeicheleien“) nicht tangiert wird, daß sie rationaler Kritik und überhaupt dem Bewußtsein nicht zugänglich ist. Diese Situation bedeutet eine radikale Infragestellung des spiritualisierenden Ideals der Liebe, das dem Petrarkismus zugrunde liegt. Denn es ist gerade ihr bewußtseinsunfähiges, schamloses Begehren, das die Liebenden verbindet, nicht die Spiritualisierung und gemeinsame Verehrung der Tugend. Dies drückt das Sonett subtil in der Verwendung der Pronomina aus: Während die Pronomina der ersten und dritten Person Singular für beide in den ersten 13 Zeilen die Vereinzelung in ihrem gegenseitigen Vortäuschungsverhalten ausdrücken, verweist die erste Person Plural („we“, „our“) nur in der letzten

Zeile auf die Gemeinsamkeit der Begierde. Das Ich befindet sich hier in einer Situation, die sowohl durch innere Zerrissenheit als auch durch Ambivalenz gekennzeichnet ist. Zerrissen ist das Ich zwischen einer hohen rationalen Selbstbewußtheit und der Intransparenz seiner eigentlichen Motivation. Damit ist die durchgängige Diskrepanz zwischen Schein und Sein und als Folge die grundsätzliche Mehrdeutigkeit aller Phänomene verknüpft, was sich stilistisch in der hochgradigen Multivalenz sehr vieler Wörter niederschlägt. Auf die Doppeldeutigkeit von „lie“ wurde bereits hingewiesen. Als ein weiteres Beispiel sei „vainly“ (5) erwähnt, das dreierlei bedeuten kann: „eitel“ (also die eigene Selbstliebe), „leer“ (also die Selbsttäuschung) und „vergeblich“ (also die Klarheit des entlarvenden Bewußtseins).

Die Situation des Ich, wie sie sich insgesamt aus den beiden Teilen der Shakespeareschen Sonette ergibt, kann folgendermaßen zusammengefaßt werden: Der Sprecher vermag seine Identität weder in der reinen Freundschafts- noch in der erfüllten sinnlichen Liebe zu stabilisieren, sondern erfährt sich als ständig unsicher und wandelbar, da von außen abhängig, und unfähig, sich selbst in seinen Antrieben zu durchschauen und zu lenken. Das Projekt einer Revision des petrarkistischen Schemas ist somit gescheitert. Als Fazit zeichnet sich ein in seiner psychischen Komplexität und in seiner Individualität neuartiges nahezu modernes Ich-Konzept ab.

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entsteht eine Lyrik mit radikal neuer Schreibweise, Einstellung und Thematik, deren Anfänge noch in die 1590er Jahre zurückreichen (damit zeitgleich zu Shakespeares Sonetten sind). Es handelt sich um die sogenannte *metaphysical poetry*, deren Bezeichnung jedoch einen falschen Eindruck erweckt, denn sie ist alles andere als metaphysisch. Die Hauptvertreter sind John Donne und George Herbert, etwas später Andrew Marvell. Die *metaphysical poetry* ist die erste Epoche in der englischen Lyrikgeschichte, die sich prononciert von der Konvention abwendet und bewußt innovativ und originell ist (ohne diesen Begriff zu verwenden). Folgende Merkmale sind für sie kennzeichnend: die Gedichte inszenieren häufig dramatische Redesituationen; der Stil lehnt sich an den Duktus gesprochener Sprache an und tritt dadurch in eine Spannung zum Metrum (daher die zeitgenössische Bezeichnung „strong-lined“); die Bildersprache ist gesucht kühn und unpoetisch mit einer Vorliebe für überraschende Metaphern und Vergleiche aus den Wissenschaften wie der Geographie, Geometrie, Theologie oder Philosophie (deswegen wurde diese Lyrik von der folgenden Epoche des Klassizismus als „metaphysisch“ kriti-

siert – „metaphysical poetry“ war ursprünglich ein Schimpfwort); die Schreibweise ist intellektuell ausgerichtet und deswegen vielfach schwierig und geistig anspruchsvoll, verbindet diese Tendenz aber in der Thematik mit intensiver Orientierung an der sinnlichen Erfahrung, koppelt also Intellekt und Gefühl. Diese Tendenz zeigt sich in der Liebesdichtung in der unterschiedenen Zurückweisung des Petrarkismus in stilistischer wie thematischer Hinsicht. Die beiden zentralen Themenkomplexe der *metaphysical poetry* – Liebe und Religion – sollen mit je einem Beispiel von John Donne (1572–1631) vorgestellt werden, dem vielschichtigsten, originellsten und kraftvollsten der *metaphysicals* und ihrem eigentlichen Begründer. Das Hauptaugenmerk liegt wiederum auf der Darstellung von persönlicher Identität und Selbstkonstitution in den Gedichten.

„The Good-Morrow“ ist eines der Gedichte, in denen Donne einen neuen Typus von Liebeserfahrung entwirft, der das moderne, auf Intimität, Erfüllung und Gleichrangigkeit beruhende Liebeskonzept vorwegnimmt, wie es dann seit dem 18. Jahrhundert in der bürgerlichen Gesellschaft entsteht. In diesem Gedicht spricht der Liebhaber zur Geliebten, nicht um sie (wie im Petrarkismus) zur Liebe zu überreden, sondern um ihr die große erfüllte Liebe zu beschreiben und zu erklären, die sie beide gerade erleben. Und hierzu benutzt er das Erzählen – sowohl ihrer beider vergangenen und gegenwärtigen als auch möglichen zukünftigen Erfahrungen.

The Good-Morrow

I wonder by my troth, what thou and I
 Did, till we loved? were we not weaned till then,
 But sucked on country pleasures childishly?
 Or snorted we in the seven sleepers' den?
 5 'Twas so; but this, all pleasures fancies be.
 If ever any beauty I did see,
 Which I desired, and got, 'twas but a dream of thee.

And now good morrow to our waking souls,
 Which watch not one another out of fear;
 10 For love all love of other sights controls,
 And makes one little room an everywhere.
 Let sea-discoverers to new worlds have gone,

Let maps to others worlds on worlds have shown,
 Let us possess one world, each hath one, and is one.

- 15 My face in thine eye, thine in mine appears,
 And true plain hearts do in the faces rest,
 Where can we find two better hemispheres
 Without sharp north, without declining west?
 What ever dies, was not mixed equally;
- 20 If our two loves be one, or, thou and I
 Love so alike, that none do slacken, none can die.

Wiederum markiert die Strophenunterteilung den Ablauf der im Gedicht erzählten Geschichte. In der ersten Strophe blickt der Sprecher auf sein Leben vor der Begegnung mit der Geliebten zurück – als Reaktion auf die verwunderte Frage nach ihrem bisherigen Lebensinhalt, Zeichen für die absolute Neuheit der jetzigen Liebeserfahrung: „I wonder by my troth, what thou and I / Did, till we loved?“ (1–2) Dieser Ausruf an die Geliebte sowie die anschließende Abfolge von Fragen, Antworten und Schlußfolgerungen sind übrigens ein gutes Beispiel für die dramatische Redesituation, wie sie die *metaphysicals* in ihren Gedichten gerne suggerieren. Der Sprecher gestaltet nun die Erzählung ihres bisherigen Lebensabschnitts lyrik-typisch mit gerafften Ablaufschemata in Form von Metaphern. Als erstes narratives Schema für die Beschreibung ihres vergangenen Lebens verwendet er das Aufwachsen eines Säuglings („were we not weaned till then, / But sucked on country pleasures childishly?“, 2–3) und das Aufwachen aus langem Schlaf („Or snorted we in the seven sleepers’ den?“, 4), eine Anspielung auf eine Legende über verfolgte Christen, die in einer Höhle schlafend überlebten und später im christlichen Zeitalter aufwachten). In beiden Fällen wird impliziert, daß dieser Zustand in der Gegenwart überwunden ist: Jetzt sind die Liebenden erwachsen beziehungsweise aufgewacht. Der Sprecher bekräftigt diese Erzählungen („’Twas so“, 5) und abstrahiert sie in einem weiteren Schema als Übergang von bloß traumhafter Einbildung zu realer Erfahrung: „all pleasures fancies be“ (5). Dieses Schema setzt er zum Schluß erneut ein, um seine bisherigen sexuellen Erfahrungen als träumerische Voraussetzungen seiner jetzigen Liebe zusammenzufassen: „If ever any beauty I did see, / Which I desired, and got, ‘twas but a dream of thee.“ (6–7)

Die zweite Strophe führt die skizzierte Entwicklung mit Hilfe der Schlaf-Metapher explizit zu ihrem Höhe- und Endpunkt: „And now good morrow to our waking souls“ (8). Den Liebenden wird ihre große Liebe bewußt. Zugleich ist dieses Bild als Verweis auf eine konkrete Redesituation wörtlich zu verstehen: Die Liebenden wachen nach der gemeinsamen Nacht im Bewußtsein der endlich erfahrenen Liebeserfüllung auf (die konkrete Bedeutungsebene setzt sich in dem folgenden Bezug auf „one little room“ fort). Ziel der Äußerungen des Sprechers ist es nun, dieses Erlebnis zu verstehen, sich und der Geliebten zu erklären und es so auf den Begriff zu bringen, und zwar mit Hilfe des Erzählens der Geschichte ihrer Liebe – von der Vergangenheit über die Gegenwart bis in die Zukunft.

Die zweite Strophe erzählt die Gegenwart der Liebe als Überwindung von Unsicherheit und Eifersucht in ihrer Beziehung („Which watch not one another out of fear“, 9) und deren Verwandlung in eine geschlossene Welt, einen eigenen Mikrokosmos: „makes one little room an everywhere“ (11). Wie bei Sidney und Shakespeare identifiziert sich der Sprecher über die Liebe, aber ganz anders als dort geschieht dies jetzt über die erfüllte Liebe, die perfekte Intimität mit der Geliebten. Die verwendete Welt-Metapher („one world“, 14) besagt, daß die Liebenden einander alles bedeuten und daß sie zusammen eine vollkommene Einheit darstellen, in der sie autonom und nicht auf andere und anderes angewiesen sind. Die Liebe erhält hier den Status einer Alternativrealität zur Außenwelt. Dasselbe gilt für das Ich, das sich in seiner totalen Abhängigkeit von der Geliebten, aber über diese in ebenso totaler Unabhängigkeit von der Außenwelt definiert: In der Geliebten besitzt der Sprecher die ganze Welt und ist vollkommen. Überwunden wird hierbei nicht nur das Entsagungs- und Sublimierungskonzept des Petrarkismus, sondern auch die darin implizierte Asymmetrie der Liebenden: In den Aussagen der zweiten und dann der dritten Strophe erscheinen Mann und Frau völlig gleichrangig. Allerdings spricht nur der Mann, auch für die Frau, die keine Stimme erhält.

In der dritten Strophe vergewissert sich der Sprecher zunächst noch einmal der Perfektion der erreichten Einheit und Ganzheit in der Liebe: „My face in thine eye, thine in mine appears, / And true plain hearts do in the faces rest“ (15–16). Hierbei greift er zum einen auf die Mikrokosmos-Metapher zurück: Die Liebenden stellen zusammen eine ganze Welt dar (zwei Hemisphären), aber ohne die Gefahren in der realen Welt (ohne die gefährlichen Nord- und Westwinde, die Seefahrer bedrohen). Zum anderen

beschreibt er ihre gegenseitige Wahrnehmung als unmittelbare, ungehinderte Kommunikation, in der sich das Innerste unverstellt im Äußeren mitteilt („true plain hearts“ – „in the faces“) und damit jede Art von Betrug oder Mißverstehen von vornherein unmöglich ist. Dies entspricht der neoplatonischen Vorstellung von der Analogie von innen und außen, von Schönheit und Güte.

Diese perfekte gegenwärtige Einheit nimmt der Sprecher dann zum Ausgangspunkt für die Erzählung der zukünftigen Entwicklung der Liebe. Denn das Hauptproblem, mit dem die Liebenden konfrontiert sind, ist die Zeit, die Vergänglichkeit – ein Problem, das die meisten Lyriker dieser Epoche (zum Beispiel auch Shakespeare, wie zu sehen war) sehr intensiv beunruhigt (historisch möglicherweise bedingt durch die beschleunigte Veränderungsgeschwindigkeit der Lebensumstände). Das Erzählen wird hier gezielt eingesetzt, um die Zukunft zu kontrollieren, die Gefahr der künftigen Veränderung ihrer Liebe auf ihre Ursachen zurückzuführen und wenigstens die Bedingungen ihrer Bewahrung zu klären: „What ever dies, was not mixed equally; / If our two loves be one, or, thou and I / Love so alike, that none do slacken, none can die.“ (19–21) Er erzählt zwei alternative Geschichten ihrer zukünftigen Liebe: zuerst eine negative Version, in der der Zerfall durch die nicht homogene Zusammensetzung ihrer Liebe bedingt ist (eine scholastische Erklärung für Sterblichkeit), sodann eine positive Version, die diese Bedingungen voraussetzt und die Dauerhaftigkeit ihrer Liebesbeziehung durch die Gleichartigkeit ihrer beider Liebesgefühle begründet. Privilegiert wird hier die positive Alternative, schon dadurch, daß sie an das Ende gerückt und weiter ausgeführt ist. Aber es ist zu beachten, daß der Sprecher diese Geschichte der andauernden Liebe konditional erzählt: „If ...“ (20), abhängig von Bedingungen; denn ihr Ablauf ist durch den Zustand und das Verhalten der Protagonisten bedingt. Wenn ihrer beider Liebe einander gleich und unverändert bleibt, wird die Perfektion Bestand haben. Diese konditionale Geschichte am Schluß des Gedichtes ist mehrdeutig: Sie kann auf die fundamentale Unsicherheit der Zukunft aufgrund menschlicher Wandelbarkeit verweisen, aber auch als Selbstaufforderung zum bewußten Festhalten an dieser Liebe verstanden werden und die Möglichkeit einer Einflußnahme durch die Individuen betonen. Das heißt, daß sich das Ich zwar über diese Liebe definiert, aber diese zugleich vom einzelnen und seinem Verhalten abhängt. Dieses Wechselspiel zwischen dem einzelnen und der Einheit (der Liebe) spiegelt sich übrigens in der Verwendung der Pronomina – im Wech-

sel zwischen der ersten oder zweiten Person Singular und der ersten Person Plural (im Übergang von der ersten zur zweiten Strophe sowie in der dritten). Den Versuch, die Unsicherheit und Offenheit der Zukunft durch vorgreifendes, prospektives Erzählen zu überwinden, unternimmt Donne im übrigen noch in weiteren Gedichten, besonders in einer Gruppe von Abschiedsgedichten mit der Wendung „Valediction ...“ im Titel, zum Beispiel das berühmte „Valediction: forbidding mourning“.

Dieses Liebesgedicht sei nun mit einem von Donnes religiösen Sonetten kontrastiert, die er in seiner zweiten Lebenshälfte schrieb, nach der Abwendung von weltlichen und erotischen Themen. Es ist Ausdruck von Donnes radikalem Anti-Petrarkismus und Zeichen seiner Originalität, daß er die Sonett-Form nie in seiner Liebeslyrik verwendet, sondern sie nur – als erster! – für religiöse Probleme einsetzt (in den „Holy Sonnets“ und „Divine Meditations“). Definierte der Sprecher in den Liebesgedichten seine Identität über die erfüllte Liebe, so in den religiösen Gedichten über die Beziehung zu Gott oder Christus als dem Garanten seiner Existenz sowie seiner Erlösung und Bewahrung nach dem Tode. Als Beispiel dient das 13. Sonett der „Divine Meditations“:

„Divine Meditations“ – Sonnet 13

What if this present were the world's last night?
 Mark in my heart, O Soul, where thou dost dwell,
 The picture of Christ crucified, and tell
 Whether that countenance can thee affright,
 5 Tears in his eyes quench the amazing light,
 Blood fills his frowns, which from his pierc'd head fell,
 And can that tongue adjudge thee unto hell,
 Which pray'd forgiveness for his foes' fierce spite?
 No, no; but as in my idolatry
 10 I said to all my profane mistresses,
 Beauty, of pity, foulness only is
 A sign of rigour: so I say to thee,
 To wicked spirits are horrid shapes assign'd,
 This beauteous form assures a piteous mind.

Auch hier ist das Problem die ängstigende Unsicherheit der Zukunft (wie in „The Good-Morrow“), und es wird Erzählen zu deren Überwindung eingesetzt, lyrik-typisch wiederum in geraffter Form. Die einleitende Frage thematisiert diese Angst vor der Vernichtung der eigenen Existenz: Erwartbar sind zwar Tod, Weltuntergang und jüngstes Gericht, aber der Zeitpunkt und vor allem das persönliche Schicksal des Ich sind so unsicher, daß sie jeden Augenblick – schon heute abend – eintreten können. Die Strategie des Sprechers besteht darin, zwei alternative mögliche Zukunftserzählungen aus der bildlichen Darstellung des gekreuzigten und leidenden Christus abzuleiten, als dem absoluten Herrn über Zeit und Zukunft: „Mark in my heart, O Soul, ... / The picture of Christ crucified ...“ (2–3). Die erste mögliche Geschichte besteht in der Verurteilung und Verdammung des Sprechers zur Hölle: „and tell / Whether that countenance can thee affright, // And can that tongue adjudge thee unto hell“. (3–7) Diese angst-auslösende Geschichte wird jedoch so erzählt, daß ihr Eintreten unwahrscheinlich wirkt, nämlich aufgrund des früheren Verhaltens von Christus in seiner in der Bibel berichteten Geschichte der Vergebung selbst ärgster Feinde: „Which pray'd forgiveness for his foes' fierce spite“ (8). Die vergangene Geschichte dient – hier eher konventionell – der Widerlegung einer ängstigen zukünftigen Entwicklung.

Diese Strategie wird dann ein zweites Mal eingesetzt, aber diesmal in außerordentlich kühner, gar schockierender Form: „... but as in my idolatry / I said to all my profane mistresses, / Beauty, of pity, foulness only is / A sign of rigour: so I say to thee, / To wicked spirits are horrid shapes assign'd, / This beauteous form assures a piteous mind.“ (9–14) Diese Assoziation von Schönheit und Güte (oder Tugend) entspricht der neoplatonischen Vorstellung, die schon in „The Good-Morrow“ begegnete und die auch im Petrarkismus verbreitet ist. Die herangezogene vergangene Geschichte ist diesmal nicht durch die Bibel autorisiert, sondern wird insofern eigentlich diskreditiert, als sie sein eigenes früheres, nun als sündig abgewertetes Liebesleben betrifft („idolatry“, „profane“, 9–10), in dem ihm die Schönheit seiner Geliebten Erhöhung seines Verlangens verhieß oder er dies behauptete, um sie mit derartigen Schmeicheleien zu verführen. Dieser ausführliche Vergleich – ein sogenanntes *conchetto*, ein bei den *metaphysicalls* beliebtes Argumentationsverfahren – ist sehr gewagt und wohl nicht für jeden Leser überzeugend. Er dient dem Sprecher dazu, sich auf seine eigene frühere Erfahrung zurückzubeziehen und damit die *Kontinuität sei-*

ner Identität auch über seine existentielle Umorientierung hinweg zu konstituieren (vom Weltlichen zum Geistlichen). Er vermag damit die tröstliche Zukunftserzählung *strukturell* aus seiner vergangenen Geschichte abzuleiten, auch wenn er sie *thematisch* verwerfen muß. Neuartig ist hierbei die Analogisierung so heterogener Lebensbereiche wie Erotik und Religion (eine Analogisierung, die Donne umgekehrt auch in seiner früheren Liebeslyrik benutzt, zum Beispiel in „The Canonization“) – ein gutes Beispiel für die Perspektivtechnik der *metaphysicals*, durch kühne Metaphern oder *conceits* neue Sichtweisen des Vertrauten zu vermitteln oder gar durch den Schock des unvertrauten Blickpunkts die Wahrnehmung zu intensivieren.

Der bekannteste rein religiöse Dichter nicht nur unter den *metaphysical poets*, sondern in der englischen Lyrik überhaupt ist George Herbert (1593–1633), von dem ich das kurze charakteristische Beispiel „Love (III)“ vorstelle:

Love (III)

Love bade me welcome; yet my soul drew back,
 Guilty of dust and sin.
 But quick-eyed love, observing me grow slack
 From my first entrance in,
 5 Drew nearer to me, sweetly questioning
 If I lacked anything.

A guest, I answered, worthy to be here:
 Love said, ‘You shall be he.’
 ‘I the unkind, the ungrateful? Ah my dear,
 10 I cannot look on thee.’
 Love took my hand and smiling did reply,
 ‘Who made the eyes but I?’

‘Truth Lord, but I have marred them: let my shame
 Go where it doth deserve.’
 15 ‘And know you not’, says love, ‘who bore the blame?’
 ‘My dear, then I will serve.’
 ‘You must sit down’, says love, ‘and taste my meat.’
 So I did sit and eat.

Hier geht es um die Definition der Identität des Sprechers in der Spannung zwischen der Orientierung auf die Welt oder auf Gott hin; und anders als in Donnes Sonett wird das Erzählen nicht zur vorgreiflichen Absicherung der Zukunft eingesetzt, sondern zur Klärung der gegenwärtigen Haltung im gegenwärtigen Leben. Der Sprecher beginnt mit einer allegorischen Geschichte – im Präteritum – seines bisherigen Lebens oder einer früheren Erfahrung: „Love bade me welcome; yet my soul drew back / Guilty of dust and sin. / But quick-eyed love, observing me grow slack / From my first entrance in, / Drew nearer to me, sweetly questioning / If I lacked anything.“ (1–6) Diese kleine Erzählung ist ein *conchetto*: Der Sprecher benutzt das Bild des Reisenden auf einer staubigen Landstraße, der von einem freundlichen Gastgeber in sein Haus gebeten wird, um allegorisch ein religiöses Geschehen (wie aus den Wörtern „soul“ und „sin“ hervorgeht), nämlich die Aufnahme des Gläubigen durch Gott, wiederzugeben.

Diese Geschichte ist durch den unaufgelösten Konflikt zwischen Einladung und Zurückhaltung als unabgeschlossen markiert. Über die Fortsetzung wird nun in den übrigen beiden Strophen in Form eines Dialogs zwischen den Protagonisten – Gastgeber und Reisendem – gestritten. Dabei wird zunehmend klarer, um was für eine Geschichte es sich eigentlich genau handelt und worum es letztlich geht. Ob sich der Handlungsanfang als Annahme der Einladung und Eintritt oder Ablehnung und Fortgang fortsetzt, wird mit Argumenten diskutiert, die sich wesentlich auf die Einschätzung der Akzeptanz des Sprechers als Gast richten und dabei immer zwischen der wörtlichen und der allegorischen Bedeutung der Gastsituation wechseln. Während sich der Sprecher wegen seiner Sünden für unwürdig hält, akzeptiert Love (Gott) ihn so wie er ist, weil er ihn so geschaffen habe. Und auf die Selbstherabsetzung des Sprechers antwortet Love mit dem Hinweis auf seine eigene Schuldübernahme, also den Tod am Kreuz. Der abschließende Wortwechsel macht die Unterschiedlichkeit der menschlichen und göttlichen Orientierung vollends deutlich: zwischen Verdienst und Leistung auf der einen Seite und reiner Gnade und Geschenk auf der anderen. Während der Sprecher nunmehr bereit ist, die Gastgeschichte mit Annahme der Einladung fortzusetzen, diese aber wenigstens durch Arbeit (theologisch: durch gute Werke) verdienen will („then I will serve“, 16), besteht der Gastgeber auf der Annahme ohne Gegenleistung: „You must sit down ... and taste my meat“ (17). Die narrative Schlußzeile berichtet – nach diesem Disput um die Fortsetzung der Geschichte – den endgültigen

Sieg von Love: Der Sprecher betritt endlich das Haus und nimmt das geschenkte Mahl ein („So I did sit and eat“, 18); hiermit ist die Erzählung der Geschichte abgeschlossen. Spätestens hier wird die spezifische religiöse Bedeutung klar: Es geht um das Betreten der Kirche und die Teilnahme am Abendmahl als Annahme der Sühne menschlicher Sündhaftigkeit durch Christus. Und es wird auch klar, um welche beiden Orientierungen zur Fortsetzung der Geschichte gestritten wurde: die menschliche Einstellung, daß Schuld bestraft und eine Wohltat verdient werden müsse, gegenüber der göttlichen Haltung, daß die Erlösung ein reines Geschenk aus Liebe sei.

Bei diesem Streit um Fortsetzung und Abschluß der Erzählung ist die Selbstkonzeption des Ich zentral involviert, nämlich hinsichtlich der Frage, ob es sich nach menschlichen oder nach göttlichen Prinzipien identifiziert, ob es sich auf sein Verdienst stützt oder sich als ganz von Gottes Liebe angenommen akzeptiert. Das Gedicht stellt in seiner narrativen Ablaufstruktur einen Transformationsprozeß des Ich dar, den Prozeß der Veränderung von Einstellung und Selbstverständnis, von einem menschlichen zu einem geistlichen Konzept. Diese Funktion, einen kognitiven und psychischen Veränderungsprozeß des Sprechers hin zur Einsicht in die Glaubenswahrheiten und deren Übernahme zu inszenieren und nachvollziehbar zu machen, ist durchgängiges Merkmal der Lyrik George Herberts und charakterisiert sie als *didaktisch*. Das Ereignis am Ende dieser Geschichten ist wie hier meist glatt und nicht in sich problematisch und widersprüchlich (wie bei Donne). Aber dieses didaktische Ziel wird durch den spezifischen Stil der *metaphysicals* unterstützt: die dramatische Situation, die Orientierung am Duktus der gesprochenen Sprache wie der konkreten Erfahrung und der erfrischend neue Blick auf Vertrautes durch überraschende Bilder und *conceits*, hier der konkrete Vergleich des Abendmahls mit einer Essenseinladung, besonders die drastische Verwendung des Wortes „meat“ (was damals nicht nur Fleisch, sondern auch allgemein Nahrung hieß).

Die Beispiele englischer Lyrik aus den beiden Jahrhunderten haben vor allem gezeigt, wie zentral die persönliche Identität als Thema sowohl in der weltlichen Liebeslyrik als auch in religiösen Gedichten bereits in dieser frühen Epoche wird und wie problematisch sich die darin vorgeführten Versuche der Selbst-Identifizierung über eine personale Bezugsinstanz (Geliebte oder Gott) gestalten sowie in welcher vielfältiger Weise narrative Strukturen zur Selbstidentifizierung eingesetzt werden und das Erzählen zur Sinnkonstitution funktionalisiert wird.

Abschließend möchte ich kurz abstrahierend herausarbeiten, worin das Lyriktypische dieser Geschichten zu sehen ist, mit dem das Ich sich konstituiert oder stabilisiert. Alle ausgewählten Gedichte sind in der ersten Person Singular formuliert und präsentieren die Identitätsproblematik direkt aus dem Bewußtsein des Individuums heraus. Mehr noch, sie führen sie im Prozeß der Vergewisserung vor, sie sind also performativ. Die Identität wird nicht konstatiert oder beschrieben, sondern quasi dramatisch inszeniert. Dies geschieht manchmal bei Sidney und bei Shakespeare, indem das Ich sich in einer allgemeinen Gegenwart äußert, gleichsam in einer generalisierenden Selbstdarstellung. Aber typischer und interessanter sind diejenigen Fälle, in denen eine Erfahrungssituation angedeutet und ein gegenwärtig ablaufender dynamischer Prozeß suggeriert wird, wie in Sidneys Sonett 71 oder Shakespeares Sonett 107, besonders aber in Donnes Lyrik. In Herberts Beispiel wird zwar eine vergangene Geschichte im Präteritum erzählt (Anfang und Schluß), aber der entscheidende Umschlagsmoment (das Ereignis), der das Zentrum des Textes bildet, wird in einem wörtlichen Dialog dramatisiert und sozusagen szenisch aufgeführt. Diese performative Darbietungsform der Gedichte bietet zusammen mit einer durch die Kürze bedingten Generalisierung und Entkonkretisierung der Situation für den Leser auf der einen Seite die Möglichkeit des imaginativen Nachvollzugs der vermittelten psychischen Prozesse. Auf der anderen Seite sind Gedichte typischerweise kunstvoll konstruiert und überstrukturiert, wodurch die Aufmerksamkeit immer wieder auf die Textoberfläche und deren Gemachtheit gelenkt wird, was der imaginativen Übernahme der Perspektive des Gedichtes entgegenwirken kann. Diese Ambivalenz zwischen Engagement und Distanz ist charakteristisch für Lyrik und thematisch besonders relevant bei Gedichten, die sich mit der Konstitution des Ich beschäftigen.

Textausgaben

W. A. Ringler, jr. (ed.). *The Poems of Sir Philip Sidney* (Oxford, 1962).

William Shakespeare. *The Sonnets and A Lover's Complaint*, ed. John Kerrigan (Harmondsworth, 1986).

John Donne. *The Complete English Poems*, ed. A. J. Smith (Harmondsworth, 1971).

George Herbert. *The Complete English Poem*, ed. John Tobin (London, 1992).

Literatur

John Buxton. *Sir Philip Sidney and the English Renaissance* (Basingstoke & London, ³1987).

Heather Dubrow. *Captive Victors: Shakespeare's Narrative Poems and Sonnets* (Ithaca, NY, 1987).

Robert Ellrodt. *Seven Metaphysical Poets: A Structural Study of the Unchanging Self* (Oxford, 2002).

Anne Ferry. *All in War with Time: Love Poetry of Shakespeare, Donne, Jonson, Marvell* (Cambridge, MA, 1975).

Joel Fineman. *Shakespeare's Perjur'd Eye: The Invention of Poetic Subjectivity in the Sonnets* (Berkeley etc., 1986).

Barbara Leah Harman. *Costly Monuments: Representations of the Self in George Herbert's Poetry* (Cambridge, MA, 1982).

Inge Leimberg. *Heilig öffentlich Geheimnis: die geistliche Lyrik der englischen Frühaufklärung* (Münster, 1996).

Anthony Low. *The Reinvention of Love: Poetry, Politics and Culture from Sidney to Milton* (Cambridge, 1993).

Dieter Mehl (Hg.). *Shakespeares Sonette in europäischen Perspektiven: ein Symposium* (Münster, 1993).

Earl Miner. *The Metaphysical Mode from Donne to Cowley* (Princeton, NJ, 1969).

Barbara Puschmann-Nalenz. *Loves of comfort and despair: Konzeption von Freundschaft und Liebe in Shakespeares Sonetten* (Frankfurt/Main, 1974).

Robert H. Ray. *A George Herbert Companion* (New York etc., 1995).

David Reid. *The Metaphysical Poets* (Harlow, 2000).

Helen Vendler. *The Poetry of George Herbert* (Cambridge, MA, 1975).

Gary Waller, and Michael D. Moore (eds.). *Sir Philip Sidney and the Interpretation of Renaissance Culture: The Poet in His Time and in Ours* (London & Totowa, 1984).

William Zunder. *The Poetry of John Donne: Literature and Culture in the Elizabethan and Jacobean Period* (Brighton & Totowa, 1982).

Anhang

Deutsche Übersetzungen

Sir Philip Sidney: Sonett 23

- Die scharfsinnigen geistreichen Männer, die sehen, wie sich eine dumpfe Nachdenklichkeit in meinen schon lange gesetzten Augen verrät, stellen – mit leeren Mühen und weit am Ziel vorbei – Vermutungen an, woher diese Dämpfe der
- 5 Melancholie stammen. Einige, die wissen, wie ich meinen Frühling (meine Jugend) angewandt habe, vermuten, daß sich meine Muse mit irgendeiner Frucht des Wissens beschäftigt. Andere, weil der Fürst meine Dienste in Anspruch nimmt, denken, daß ich darüber nachdenke, Mißstände im Staat zu
- 10 korrigieren. Aber schärfere Urteiler (Richter) urteilen, daß der rasende Ehrgeiz, Geißel seiner selbst, auf schlüpfrigem Platz immer weiter kletternd, mein junges Hirn in einem goldenen Käfig gefangen hält. Oh, die Narren oder Über-Schlaunen; ach,

die Bahn all meiner Gedanken hat weder Ende noch Anfang
außer allein Stellas Augen und Stellas Herz.¹

Sir Philip Sidney: Sonett 71

- Will aus schönstem Buch, das die Natur uns bietet, einer,
Wie in Schönheit Tugend vorzüglich wohnt, erfahren,
Laß ihn die Liebe lesen lernen, daß er, Stella, in dir
Die schönen Zeilen lese, die von wahren Werte zeugen.
- 5 Alle Laster wird er dort überwunden sehn,
Durch rohe Kraft nicht, sondern weil Verständigkeit
Dort allerlieblichst herrschend dieses Nachtgevögel scheucht:
So strahlt aus deinen Augen diese innere Sonne.
Und nicht zufrieden, daß Vollkommenheit als Erbe
- 10 Dir zufiel, willst du jeglichem Gemüt den Weg
Zu dein, was allerschönst in dir ist, weisen.
So beugt, indessen deine Schönheit das Herz zu lieben lockt,
Zum Guten deine Tugend diese Liebe. Aber, ach!
Begierde hört nicht auf zu schrein: „Mich hungert: füttre mich!“²

William Shakespeare: Sonett 91

- Der rühmt sein Können, jener seinen Stand,
Der seine Kraft und der sein Gut auf Erden,
Der eine rühmt sein modisches Gewand,
Ein andrer hat's mit Hunden, Falken, Pferden.
- 5 Ja, irgendwie hat jeder seinen Spaß,
Ein kleines Ding bedeutet ihm das Glück;
Ich aber messe nicht mit solchem Maß,
Ich will das Glück im ganzen, nicht vom Stück.
Nur deine Liebe ist für mich von Wert.
- 10 Was solln mir schöne Kleider, Gut and Geld?

¹ Eigene Übersetzung.

² Übersetzt von Friedhelm Kemp. In: Kemp, von Koppenfels (Hg.). *Englische Dichtung: von Chaucer bis Milton. Englische und Amerikanische Dichtung*, Bd. 1 (München, 2000), 133.

Ich brauch nicht Falken and kein schnelles Pferd,
 Für mich bist du der größte Schatz der Welt.
 Elend ist nur: nimmst du mir dieses Glück,
 Im tiefsten Elend bleib ich dann zurück.³

William Shakespeare: Sonett 92

Ja, stiehl dich nur davon gleich einem Diebe;
 Ich weiß, daß ich auf Lebenszeit dich hab.
 Mein Leben überlebt nicht deine Liebe,
 Es hängt allein von deiner Liebe ab.

5 Das größte Unrecht fürcht ich nicht hienieden,
 Da schon das kleinste mir das Leben nimmt.
 Ich weiß, mir ist ein bessres Los beschieden,
 Als das, was deine Laune mir bestimmt.
 Glaub bloß nicht, daß dein Schwanken mich empört,

10 Denn schwankst du, schwankt mein Leben ja mit dir.
 Welch Glück, daß deine Liebe mir gehört,
 Welch Glück, zu sterben, wenn ich sie verlier!
 Doch hat nicht jeder Angst, sein Glück zerbricht?
 Vielleicht betrügst du mich, und ich merk's nicht.⁴

William Shakespeare: Sonett 107

Nicht eigne Angst, noch irgendein Schaman
 Der dieser Welt ihr Ende prophezeit,
 Kann jetzt mehr ändern meiner Liebe Bahn,
 Die der Vollendung sich entgegenneigt.

5 Sterblicher Mond ging seinen letzten Gang,
 Triste Auguren falln sich selbst ins Wort;
 Die Krone trägt, der schwankend sie errang,
 Und Friede winkt. Der Ölzweig nie verdorrt.
 Der Balsam dieser Zeit, die jetzt begann,

³ Übersetzt von Christa Schwenke. In: *William Shakespeare: Die Sonette* (München, 1999), 99.

⁴ Übersetzt von Christa Schwenke. Ebd.

- 10 Erfrischt mein Lieben; hab den Tod gebannt,
 Weil ich in Versen weiterleben kann:
 Der Tod hat nur die Stummen in der Hand.
 Dies sei dein Denkmal, das noch fortbesteht,
 Sind Grab und Wappen längst vom Wind verweht.⁵

William Shakespeare: Sonett 138

- Sie sei die Treue selbst, hat sie geschworen.
 Ich weiß, sie lügt, und glaub ihr doch galant,
 Dann hält sie mich für jung, für 'n reinen Toren,
 Der von den Schlichen dieser Welt nichts ahnt.
- 5 Ich mach mir vor, sie meint, ich wär ein Junge;
 Sie weiß, die beste Zeit liegt hinter mir;
 Ich traue einfach ihrer falschen Zunge;
 Die schlichte Wahrheit unterdrücken wir.
 Doch warum sagt sie nicht, wie dreist sie lügt,
- 10 Warum will ich mein Alter ihr verhehlen?
 Weil: Liebe traut dem Schein, wenn er auch trägt,
 Liebe liebt's nicht, die Jahre nachzuzählen.
 Drum lügt sie Treu mir vor und ich ihr Jugend,
 Und so macht Lüge aus der Schwäche Tugend.⁶

John Donne: Der Gute Morgen

- Ich frag mich nur, was taten du und ich,
 Bis wir uns liebten? Warn wir nicht entwöhnt,
 und saugten kindisch Lust wie Ammenmilch?
 Schnarchten wir in der Siebenschläferhöhle?
- 5 Ja! – was sonst Wonne schien, ist Phantasie:
 War mir je eine andre Schönheit lieb,
 Begehrt ich und besaß, wars nur ein Traum von dir.

⁵ Übersetzt von Christa Schwenke. Ebd., 115.

⁶ Übersetzt von Christa Schwenke. Ebd., 145.

- Guten Morgen den Seelen, die erwacht,
 Und die einander, frei von Furcht, beschaun;
 10 Denn Liebe hat auf was sie liebt nur acht,
 Und macht zum All den allerkleinsten Raum.
 Entdecker laß zu neuen Welten eilen,
 Karten laß andern Welt um Welten reihen,
 Uns laß uns, *eine* Welt, besitzen, *eine* sein.
- 15 Mein Bild ist dein, deins ist mein Augensterne,
 Und treu das Herz, das in den Augen wohnt.
 Wo finden wir zwei bessre Hemisphären,
 Von bitterem Nord und trüben West verschont?
 Was immer stirbt, es war ungleich gemischt:
 20 Sind unsere Lieben eins, liebst du und ich
 So gleich, daß keiner nachläßt, trifft der Tod uns nicht.⁷

John Donne: 13. Sonett der „Divine Meditations“

- Wie wenn diese gegenwärtige die letzte Nacht der Welt wäre?
 Sieh in meinem Herzen, o Seele, wo du deinen Sitz hast,
 das Bild des gekreuzigten Christus und sage,
 ob dieses Antlitz dich in Schrecken versetzen kann:
- 5 Tränen in seinen Augen löschen das wundervolle Leuchten (Licht),
 Blut, das von seinem zerstochnen Haupt fiel, füllt die Furchen
 seiner Stirn.
- Und kann diese Zunge dich zur Hölle verdammen,
 die um Vergebung für die scharfe Boshaftigkeit seiner Feinde
 betete?
- Nein, nein; aber wie ich in meiner Abgötterei
 10 zu all meinen weltlichen Angebeteten (Geliebten) sprach,
 Schönheit sei (ein Zeichen) von Mitleid, nur Häßlichkeit
 Ein Zeichen von Strenge, so spreche ich zu dir:
 Bösen Geistern sind erschreckende Formen zugewiesen,
 diese schöne Form garantiert einen mitleidigen Sinn.⁸

⁷ Übersetzt von Werner von Koppenfels. In: Kemp, Koppenfels (Hg.). *Englische und Amerikanische Dichtung*, Bd. 1, 236.

George Herbert: Love (III)

- Liebe bot mir Willkomm; doch meine Seele schrak zurück
 In Schuld des Staubes, Schuld der Sünde.
 Sie aber, Liebe, flinken Auges merksam, wie ich träg
 Den Fuß kaum von der Schwelle setzte,
 5 Drang näher an mich, zärtlich fragend,
 Ob etwas mir zu mangeln schien.
- „Ein Gast“, gab ich zur Antwort, „würdig dieses Orts.“
 Und Liebe sprach: „Du sollst es sein.“
 „Ich, der des Undanks, der Ungüte voll? ach, lieber Freund,
 10 Der nicht dich anzuschauen vermag.“
 Liebe ergriff mich bei der Hand und sagte lächelnd:
 „Wer schuf die Augen, wenn nicht ich?“
- „Zu wahr, Herr, aber ich verdarb sie nur; laß meine Schande
 Dort hingehn, wo sie es verdient.“
 15 „Und weißt du nicht“, spricht Liebe, „wer den Tadel auf sich
 nahm?“
 „Dann will ich, lieber Freund, dir dienen.“
 „Du mußt“, spricht Liebe, „niedersitzen und mein Mahl genießen.“
 So setzte ich mich denn, und aß.⁹

⁸ Eigene Übersetzung

⁹ Übersetzt von Friedhelm Kemp. In: Kemp, Koppenfels (Hg.). *Englische und Amerikanische Dichtung*, Bd. 1, 323.

Englische Lyrik II

Natur und Kultur in der Romantik

Peter Hühn

Die für das 16. und 17. Jahrhundert ausgewählten Gedichte inszenierten und definierten das Ich und die sich herausbildende individuelle Identität über den Bezug auf eine andere menschliche oder aber göttliche Instanz. Im 18. Jahrhundert und vor allem in der Romantik rückt eine andere Konstellation in den Mittelpunkt des Interesses in der Lyrik und gründet dann eine eigene Traditionslinie, die Gegenüberstellung von Natur und Kultur. Der Begriff von Natur (wie der von Kultur) ist außerordentlich vielschichtig, meint aber in diesem Zusammenhang konkret vor allem die belebte außermenschliche Welt, also die unkultivierte Landschaft, die wilde Szenerie und die Flora (weniger die Tierwelt). Mit Natur werden dabei die Qualitäten des Spontanen, Gewachsenen, Selbständig-Entstandenen, des Lebendigen und Lebengebenden assoziiert, aber auch die des Unverdorbenen, Noch-nicht-Getrennten, dessen, was mit sich selbst eins ist – im Gegensatz zu dem vom Menschen Hergestellten, Produzierten, Künstlichen, also zur Menschenwelt, zur Gesellschaft, zu den sozial bedingten Lebensumständen. Die Herausbildung dieses Begriffspaares im Laufe des 18. Jahrhunderts ist kulturgeschichtlich ein Indiz dafür, daß man beginnt, die gesellschaftliche Struktur und die besondere Form menschlichen Zusammenlebens nicht mehr als naturgegeben aufzufassen, sondern als geschichtlich geworden, und als auch anders möglich zu erkennen. Wichtige Faktoren für die Entwicklung dieser Opposition von Natur und Kultur sind einerseits die Aufklärung in Philosophie und Politik und andererseits die beginnende industrielle Revolution in der Wirtschaft mit den sie begleitenden gesellschaftlichen Umwälzungen, die in unterschiedlicher Weise das Bewußtsein von dem Gewordensein, der Bedingtheit und der Veränderlichkeit menschlicher Kulturen förderte, gegen die als Gegenbild dann die nicht-gewordene und unveränderliche Natur gesetzt wurde. Dieses neu sich bildende Gegensatz-

paar Natur – Kultur ist zu unterscheiden von der alten, aus der Antike stammenden Gegenüberstellung von Stadt und Land mit der Vorstellung des idyllischen, geruhsamen und harmonischen Landlebens, bei dem meist eine idealisierte, arbeitsfreie Agrargesellschaft gezeichnet wird.

Für die Lyrik ist die Entgegensetzung von Natur und Kultur besonders im Übergang vom Neoklassizismus zur Romantik von thematischer und auch poetologischer Relevanz, nämlich hinsichtlich der Konzeption künstlerischen Schaffens und schöpferischer Kreativität, wie sie die Romantiker und ihre Vorläufer entwickeln. In diesem Sinne werden – analog zur Natur-Kultur-Opposition – Entstehen gegen Machen, organische Spontaneität gegen mechanische Regelanwendung, Originalität gegen Imitation, Imagination gegen Phantasie, natürliche Sprache gegen rhetorisch geformte „poetische Diktion“ gesetzt. In entscheidender Weise ist die Natur hierbei das andere des Menschen, auf das sich der Sprecher im Gedicht in romantischer (Natur-)Lyrik als Kraftquelle und Orientierungsrahmen für die Strukturierung seiner Erfahrung und Wirklichkeitsdeutung bezieht, gerade auch in Absetzung gegen die gesellschaftlichen Lebensumstände – während in den behandelten Gedichten aus der frühen Neuzeit der andere Mensch oder der persönliche Gott als Bezugsinstanz fungierte. Vielfach dient nun der Bezug auf die außermenschliche Natur der Heilung von Störungen in der psychischen Verfassung und der Wiedergewinnung einer verlorenen Ganzheit und Lebendigkeit. Im Folgenden wird an einigen ausgewählten Beispielen mit Schwerpunkt auf der Romantik gezeigt, wie sich dieser Bezug auf das andere des Menschen im Laufe dieser Jahrhunderte und speziell um 1800 charakteristisch verändert.

Das erste Beispiel – „The Water-fall“ (1655) von Henry Vaughan (1621/22–95) – stammt aus dem 17. Jahrhundert und repräsentiert noch eine konventionelle Naturauffassung, die seit dem Mittelalter in Europa weit verbreitet ist: die der Natur als Buch, mittels dessen Gott dem Menschen (neben der wichtigeren Bibel) zentrale Wahrheiten vermittelt. In dieser Auffassung ist die Natur also nicht das Andere, sondern vielmehr voller menschlicher Bedeutung und dadurch dem Menschen nahe, ein nützliches Medium für die Verbindung des Menschen zu Gott und eine Quelle der Erkenntnisse über ihn selbst. Vaughan wird zu den *metaphysical poets* gerechnet; er ist wie Herbert ein rein religiöser Dichter.

The Water-fall

With what deep murmurs through time's silent stealth
 Doth thy transparent, cool and watery wealth,
 Here flowing fall,
 And chide, and call,
 5 As if his liquid, loose retinue stayed
 Ling'ring, and were of this steep place afraid,
 The common pass,
 Where, clear as glass,
 All must descend
 10 Not to an end:
 But quickened by this deep and rocky grave,
 Rise to a longer course more bright and brave.
 Dear stream! dear bank, where often I
 Have sat, and pleased my pensive eye,
 15 Why, since each drop of thy quick store
 Runs thither, whence it flowed before,
 Should poor souls fear a shade or night,
 Who came (sure) from a sea of light?
 Or since those drops are all sent back
 20 So sure to thee, that none doth lack,
 Why should frail flesh doubt any more
 That what God takes, he'll not restore?
 O useful element and clear!
 My sacred wash and cleanser here,
 25 My first consigner unto those
 Fountains of life, where the Lamb goes?
 What sublime truths, and wholesome themes,
 Lodge in thy mystical, deep streams!
 Such as dull man can never find
 30 Unless that Spirit lead his mind,
 Which first upon thy face did move,
 And hatched all with his quickening love.
 As this loud brook's incessant fall
 In streaming rings restagnates all,
 35 Which reach by course the bank, and then

Are no more seen, just so pass men.
 O my invisible estate,
 My glorious liberty, still late!
 Thou art the channel my soul seeks,
 40 Not this with cataracts and creeks.

In Vaughans Gedicht beschreibt der Sprecher einen Flußlauf mit Wasserfall in seiner natürlichen Erscheinung, indem er den Verlauf des Fließens des Wassers im Fluß als eine Geschichte erzählt, und liest dann in diesem Vorgang zugleich eine andere, eine religiöse Erzählung, die Geschichte seiner Seele von ihrer Herkunft aus einem außerweltlichen Bereich („from a sea of light“, 18) über ihr Leben und Sterben auf der Erde bis zur Erlösung nach dem Tode durch Gott. Wörtlicher Bezug auf das Naturphänomen und dessen sinnhafte Interpretation werden dabei im Gedicht in komplexer Weise gemischt und verbunden.

Das Gedicht beginnt mit der Zeichnung des Naturbildes: Der Sprecher verfolgt erzählend den Wasserfluß von einem ruhigen Abschnitt, wo das „durchsichtige und kühle“ Wasser noch „murmelt“, über den Wasserfall, vor dem es sich einen Augenblick staut („steht“ / „zaudernd“) ehe es fällt, bis zum tiefen Becken unterhalb, wo es sich wieder einen Moment staut und dann (so scheint es sich zunächst darzustellen) in einer langen, ebenen Strecke weiterfließt. Anschaulich wird dieser Verlauf auch typographisch zum Beispiel durch wechselnde Zeilenlängen abgebildet: der Fall durch kürzere Zeilen, das Stauen durch längere. Doch dieses Naturbild wird bereits mittels Metaphern formuliert, die auf die menschliche Bedeutung hinweisen. Dem fließenden Wasser werden Gefühle zugesprochen (es „schilt und ruft“, hat Angst vor dem Fall, 4, 6), und das Becken unterhalb des Wasserfalls wird als „Grab“ bezeichnet. Auch der Hinweis auf „time“ (1) als Umgebung unterstützt die allegorische Gleichsetzung des Flusses mit dem Lebenslauf des Menschen auf der Erde und besonders des Wasserfalls mit dem Tod. Darüber hinaus vermittelt das Bild bereits an dieser Stelle die spezielle Bedeutung der Auferstehung: Das Grab ist kein Ende („not to an end“, 10), das Wasser wird hier vielmehr „verlebendigt“ (11: „quick“ heißt ursprünglich „lebendig“, vgl. deutsch „quicklebendig“). Von hier aus wird auch klar, daß die letzte Zeile dieses Abschnitts (12) wohl nicht den weiteren Flußverlauf beschreibt, sondern das Aufstieben des Gischts unterhalb des Wasserfalls nach oben. Dieses Motiv des Wiederaufstiegs nach dem

Fall wird anschließend wieder aufgenommen als Vorstellung vom Kreislauf des Wassers, das heißt Rückkehr des Flußwassers durch Verdunstung in die Atmosphäre, in den Himmel.

Im weiteren Verlauf des Gedichtes deutet der Sprecher das Naturbild in diesem religiösen Sinne mit der tröstlichen Botschaft des ewigen Lebens weiter aus, das heißt er arbeitet mit der Lektüre der Natur immer genauer die Bedeutung heraus, die sie für ihn hat. Er stellt sich regelrecht als lesender Betrachter in die Naturszene hinein: „Dear stream! dear bank, where often I / Have sat, and pleased my pensive eye“ (13–14). Dabei deutet er das Wasser nun – spezifischer – als das Taufwasser, das ein Versprechen der (späteren) Erlösung von den Sünden enthält: „O useful element and clear! / My sacred wash and cleanser here“ (24–25). Die (religiöse) Bedeutungshaftigkeit der Natur wird schließlich ausdrücklich hervorgehoben: „What sublime truths, and wholesome themes, / Lodge in thy mystical, deep streams!“ (27–28), zugleich aber auch die Abhängigkeit des Lesers von der Interpretationshilfe durch den Heiligen Geist („that Spirit“, 30). Erst mit seiner Hilfe kann der Sprecher im Fluß, im Wasserfall und im Kreislauf des Wassers die – sonst unsichtbare – Geschichte der menschlichen Seele auf dem Weg zurück zu Gott lesen: „O my invisible estate, / My glorious liberty, still late!“ (37–38). Die Natur hat hier letztlich keine eigene Relevanz für den Sprecher; sie ist lediglich Vermittlungsmedium für die höheren Wahrheiten und kann, sobald diese erkannt sind, übersehen und überstiegen werden: „Thou [das heißt meine Erlösung] art the channel my soul seeks, / Not this with cataracts and creeks.“ (39–40) Mit sprachwissenschaftlichen Begriffen beschrieben: Der Signifikant (der Zeichenkörper) wird schließlich durch das Signifikat (den Zeicheninhalt) ersetzt. Diese Ersetzung der Natur durch das, was sie bedeutet, zeigt sich auch in der Verschiebung der Anrede. Wird zu Anfang des Gedichtes der konkrete Fluß angeredet („Dear stream“, 13), so am Schluß die zukünftige eigene Auferstehung, auf die die metaphorische Fluß-Geschichte hindeutet: „O my invisible estate ...“ Die Natur ist hier also nicht das ganz andere; sie ist auch ohne eigene Substanz, sondern nur ein Kommunikationsmedium für den Weg des Menschen zu seiner zutiefst eigentlichen Existenz.

Dies ändert sich grundsätzlich in der Romantik. Ein charakteristisches Beispiel für romantische Naturdarstellung ist William Wordsworths (1770–1850) „I wandered lonely as a cloud“ (1807) – in Anthologien häufig unauthentisch als „The Daffodils“ betitelt:

I wandered lonely as a cloud

- I wandered lonely as a cloud
 That floats on high o'er vales and hills,
 When all at once I saw a crowd,
 A host, of golden daffodils;
 5 Beside the lake, beneath the trees,
 Fluttering and dancing in the breeze.
- Continuous as the stars that shine
 And twinkle on the milky way,
 They stretched in never-ending line
 10 Along the margin of a bay;
 Ten thousand I saw at a glance,
 Tossing their heads in sprightly dance.
- The waves beside them danced; but they
 Out-did the sparkling waves in glee:
 15 A poet could not but be gay,
 In such a jocund company:
 I gazed – and gazed – but little thought
 What wealth the show to me had brought:
- For oft, when on my couch I lie
 20 In vacant or in pensive mood,
 They flash upon the inward eye
 Which is the bliss of solitude –,
 And then my heart with pleasure fills,
 And dances with the daffodils.

Auch dieses Gedicht erzählt eine Geschichte über die Natur, diesmal sogar im üblichen Tempus der Vergangenheit, und wiederum geht es um die Bedeutung dieser Geschichte für den Sprecher. Aber hier ist die Natur nicht wie bei Vaughan lediglich das letztlich zu vernachlässigende Medium, sondern Teil und Mitspieler der Geschichte, über die der Sprecher seine eigene Situation, sein Lebensschicksal erfaßt oder bestimmt.

In den ersten drei Strophen erzählt der Sprecher einen Frühlingsspaziergang, auf dem er überraschend auf riesige Felder wildwachsender Narzissen an einem Seeufer gestoßen ist, über deren Anblick er sich gefreut hat.

Bedeutungsvoll wird dieses Erlebnis durch die Metaphern und Implikationen, mit denen der Sprecher seine eigene Lage und die Naturszenerie sprachlich wiedergibt. Aber im Unterschied zu Vaughan wird dieser zusätzliche oder vielmehr eigentliche Sinn der Vorgänge nicht bewußt reflektiert und benannt. Wordsworths Sprecher liest nicht mehr die Natur wie ein Buch, das ihm Wahrheiten kommuniziert, sondern er interagiert mit ihr. Auffällig ist als erstes, daß der Sprecher sich als einsam und isoliert darstellt: „lonely as a cloud / That floats on high o'er vales and hills“ (1–2). Wenn er als zweites die Narzissen als „Menge“ („crowd“) und „Heerschar“ („host“) beschreibt, so stellt sich implizit eine quasi soziale Beziehung zwischen dem vereinzelt Sprecher und den Narzissen als einer Menschenmenge her. Übrigens impliziert das Wort „host“ im Englischen weniger Heer im militärischen Sinne als vielmehr die himmlischen Heerscharen (also die Engel), so daß die Wahrnehmung der Blumen durch den Sprecher von „crowd“ zu „host“ sich in der Qualität von „ungeordnet“ und „anonym“ zu „geordnet“ und „persönlich“ verändert, zumal bei „host“ auch noch die Bedeutung „Gastgeber“ mitschwingt. Im weiteren werden die Narzissen durch die Metaphern zunehmend stärker vermenschlicht, wenn vom „Tanzen“ (6 ff.), von ihren „Köpfen“ (12) und von ihrer „Freude“ („glee“, 14) die Rede ist. Diese Entwicklung erreicht in der dritten Strophe ihren Höhepunkt: Der einsame Sprecher empfindet sich in die Gemeinschaft oder Kameradschaft der Narzissen integriert, und dadurch überträgt sich ihre Freude auf ihn: „A poet could not but be gay, / In such a jocund company“ (15 f.). Damit ist die Erzählung des Naturspaziergangs beendet, ohne daß der Sprecher sich zu dem Zeitpunkt ihrer Bedeutung bewußt geworden wäre: „I gazed – and gazed – but little thought / What wealth the show to me had brought“ (17 f.).

In der letzten Strophe erzählt der Sprecher nun ein Nachspiel, das diese Bedeutung betrifft, aber ebenfalls nicht ausformuliert ist: die spontane Wiedervergegenwärtigung der Begegnung im Bewußtsein, in der Erinnerung, und zwar in naturferner, in menschlicher Umgebung (worauf „couch“ hindeutet, 19). Während der Spaziergang ein einmaliges Erlebnis in der Vergangenheit war, ist die jetzt erzählte Erfahrung dauerhaft gegenwärtig (deswegen im Präsens) – sie kann ständig erneut wiederholt werden. Obwohl der Sprecher sich auch jetzt die Bedeutung nicht bewußt macht, sie also nicht auf den Begriff bringt, ist sie abermals aus Implikationen und Metaphern zu rekonstruieren. Es ist eine ähnliche Konstellation wie in der

ersten Erzählung: Der einsame und (hier zusätzlich noch) unausgefüllte Sprecher („solitude“, 22; „vacant“, 20) erfährt eine erfüllende, freude-schenkende Aufnahme in eine Gemeinschaft („And then my heart with pleasure fills, / And dances with the daffodils“, 23–24). Der imaginierte Tanz mit den Blumen steigert die Vorstellung der harmonischen Integration und spontanen Freude sogar noch über das reale Erlebnis hinaus.

Das Besondere an diesem so vermittelten Naturerlebnis, also die Bedeutung der hier erzählten Geschichte der Begegnung mit der Natur, läßt sich nun genauer auf den Begriff bringen. Die Natur erscheint (anders als bei Vaughan) in ihrer Eigentlichkeit als außermenschliche Macht. Sie tritt in eine Konkurrenz zur menschlichen Gesellschaft und übernimmt deren Funktion: der Sprecher sucht nach der ersehnten Gemeinschaft nicht unter Menschen, sondern in der gesellschaftsfernen natürlichen Landschaft. Aber auch wenn die Natur hier ein eigenständiger Bereich außerhalb der Gesellschaft ist, ist sie doch deutlich menschen- und gesellschafts*analog*, wie an den Anthropomorphisierungen zu erkennen ist. Oder genauer: Der Sprecher stellt die menschliche Analogie selbst her, indem er diese Kategorien auf die Naturphänomene projiziert und sie entsprechend wahrnimmt. Der Leser kann diese Projektion beobachten, wenn er das Gedicht analysiert, aber der Sprecher darf dies nicht wissen, weil die Natur sonst nicht mehr in diesem Sinne für ihn funktionieren würde. Deswegen kann er nicht sehen, daß er die Narzissen erst zu einer Gemeinschaft macht, ehe er mit ihrer Hilfe seine Vereinzelung überwinden kann. Die hier angedeutete Einsamkeitsempfindung und Gemeinschaftssehnsucht können als Indiz für ein allgemeines kultur- oder individualgeschichtlich bedingtes Gefühl der Entfremdung und des Ausgegrenztseins auf seiten des Autors gedeutet werden, das sich auch bei anderen Romantikern findet und das mit den allgemeinen sozialen und kulturellen Umbrüchen dieser Zeit zusammenhängt. Die sich hier andeutende prekäre Lage des Individuums und Künstlers ist der Hintergrund für die besondere Funktion der Natur.

Es ist generell charakteristisch für die Romantik, daß diese Erzählung eines Naturerlebnisses als Erfüllung emotionaler und sozialer Sehnsüchte hier noch eine weitere Bedeutungsdimension besitzt, nämlich den Bezug auf die Problematik der dichterischen Kreativität. Die Selbstbezeichnung als Dichter (15) verweist punktuell auf diese Bedeutung, führt sie aber nicht aus. Diese künstlerische Thematik läßt sich besonders gut sichtbar machen, indem man das Gedicht in den Kontext von Wordsworths Konzeption über

den Prozeß dichterischen Schaffens stellt (im Vorwort zur Gedichtsammlung *Lyrical Ballads* von 1800). Wordsworth entwickelt dort die Vorstellung, daß Dichtung durch die zeitlich gestaffelte Verbindung von emotionaler Spontaneität und intellektueller Distanz zustande kommt, das heißt dichterische Kreativität hat einerseits ihre Wurzeln im spontanen Gefühl: „the spontaneous overflow of powerful feelings“, im spontanen Überfließen mächtiger Gefühle, aber das konkrete Gedicht entsteht andererseits erst im zeitlichen und intellektuellen Abstand zu den Gefühlen durch die spätere Erinnerung, als „emotion recollected in tranquillity“.

Diese Konzeption verwirklicht das vorliegende Gedicht „I wandered lonely as a cloud“ insofern in nahezu idealtypischer Weise, als es diese Kombination als Aufeinanderfolge der beiden zeitlichen Momente erzählt. Genau genommen beschreibt das Gedicht nicht die Schaffung eines Kunstwerkes, sondern nur die Entstehung von dichterischer Imagination, also der kreativen mentalen Wahrnehmung oder Vorstellung, die die Grundlage eines Gedichtes sein könnte. Das bedeutet letztlich, daß der Sprecher, indem er dieses spontane Naturerlebnis und seine spätere Wieder-Erinnerung im Bewußtsein erzählt, sich über diese Erzählung als (potentieller) Dichter identifiziert. Man kann hinzufügen: Und Wordsworth beweist sich, indem er diesen Vorgang in einem Gedicht darstellt, gemäß seinem Konzept faktisch als kreativer Dichter. Das heißt, das Gedicht ist eigentlich selbstreferentiell: Es beschreibt sein eigenes Zustandekommen. Wenn dies im Gedicht selbst, abgesehen von dem singulären Hinweis auf „a poet“, nicht thematisiert wird, so ist es dadurch bedingt, daß die explizite Selbstbeobachtung und Selbstbeschreibung beim Dichten die dichterische Produktivität blockieren würde. Das hat mit der prekären, hochproblematischen Lage des dichterischen Schaffens für die Romantiker zu tun. Das allgemeingültige Gattungssystem und die etablierten Regeln und Vorbilder, die sogenannte Regelpoetik, auf die sich die Lyriker der vorausgehenden Epoche des Neoklassizismus noch fraglos stützen konnten, haben in der Romantik ihre Gültigkeit verloren, bedingt durch die Aufklärung und die tiefgreifenden gesellschaftlichen Umwälzungen (industrielle Revolution, Kommerzialisierung, Verbürgerlichung). Der Dichter ist auf sich selbst, sein Ich, seine originelle persönliche Schöpferkraft zurückgeworfen, über die er aber nicht rational und willentlich verfügen kann, die er deswegen auch nicht zu intensiv beobachten darf, da sie sonst leicht versiegt (wie immer wieder beklagt wird). Um diesen blockierenden Selbstbezug zu

vermeiden, beziehen sich die Lyriker auf die Natur als das andere, eine außermenschliche lebendige, spontan schaffende und sich regenerierende Macht, über die der Dichter auch seine eigene schöpferische Vitalität stimulieren und erneuern kann. Es ist bei Wordsworth zu beobachten, wie dies unter anderem durch undurchschaute Projektion der eigenen Imagination und durch deren anschließenden Re-Import von außen bewerkstelligt wird, so daß die Operation dem Sprecher verdeckt bleibt. Ein zentrales Indiz und Begleitmoment der gelingenden Imagination und dichterischen Kreativität ist die Freude als Ausdruck spontaner Lebendigkeit und Einheit des Menschen mit sich selbst, die hier in Wordsworths Gedicht durchgängig vorkommt: „glee“, „gay“, „jocund“, „bliss“, „pleasure“ – sowie überhaupt im Tanz.

Während die Natur bei Wordsworth noch sehr anthropomorph erscheint und das Verfahren der Verdeckung des Schaffensprozesses noch relativ einfach gestaltet ist, finden sich beide Aspekte bei Samuel Taylor Coleridge (1772–1834) in „Kubla Khan“ (1816) in erheblich gesteigerter Komplexität.

Kubla Khan: or, A Vision in a Dream. A Fragment

The following fragment is here published at the request of a poet of great and deserved celebrity [Lord Byron], and, as far as the Author's own opinions are concerned, rather as a psychological curiosity, than on the ground of any supposed poetic merits.

In the summer of the year 1797, the Author, then in ill health, had retired to a lonely farm-house between Porlock and Linton, on the Exmoor confines of Somerset and Devonshire. In consequence of a slight indisposition, an anodyne had been prescribed, from the effects of which he fell asleep in his chair at the moment that he was reading the following sentence, or words of the same substance, in 'Purchas's Pilgrimage': 'Here the Khan Kubla commanded a palace to be built, and a stately garden thereunto. And thus ten miles of fertile ground were inclosed with a wall.' The Author continued for about three hours in a profound sleep, at least of the external senses, during which time he has the most vivid confidence, that he could not have composed less than from two to three hundred lines; if that indeed can be called composi-

tion in which all the images rose up before him as things, with a parallel production of the correspondent expressions, without any sensation or consciousness of effort. On awaking he appeared to himself to have a distinct recollection of the whole, and taking his pen, ink, and paper, instantly and eagerly wrote down the lines that are here preserved. At this moment he was unfortunately called out by a person on business from Porlock, and detained by him above an hour, and on his return to his room, found, to his no small surprise and mortification, that though he still retained some vague and dim recollection of the general purport of the vision, yet, with the exception of some eight or ten scattered lines and images, all the rest had passed away like the images on the surface of a stream into which a stone has been cast, but, alas! without the after restoration of the latter!

Then all the charm
 Is broken – all that phantom-world so fair
 Vanishes and a thousand circlets spread,
 And each mis-shape[’s] the other. Stay awhile,
 Poor youth! who scarcely dar’st lift up thine eyes –
 The stream will soon renew its smoothness, soon
 The visions will return! And lo, he stays, And soon
 the fragments dim of lovely forms
 Come trembling back, unite, and now once mute
 The pool becomes a mirror.

[From *The Picture; or, the Lover’s Resolution II. 91–100*]

Yet from the still surviving recollections in his mind, the Author has frequently purposed to finish for himself what had been originally, as it were, given to him. Αύφριου άδιου άσω¹: but the tomorrow is yet to come.

¹ Theokrit: „Morgen singe ich weiter.“

As a contrast to this vision, I have annexed a fragment of a very different character, describing with equal fidelity the dream of pain and disease.

Kubla Khan

In Xanadu did Kubla Khan
A stately pleasure-dome decree:
Where Alph, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
5 Down to a sunless sea.
So twice five miles of fertile ground
With walls and towers were girdled round:
And there were gardens bright with sinuous rills,
Where blossomed many an incense-bearing tree;
10 And here were forests ancient as the hills,
Enfolding sunny spots of greenery.

But oh! that deep romantic chasm which slanted
Down the green hill athwart a cedarn cover!
A savage place! as holy and enchanted
15 As e'er beneath a waning moon was haunted
By woman wailing for her demon-lover!
And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,
As if this earth in fast thick pants were breathing,
A mighty fountain momentarily was forced:
20 Amid whose swift half-intermitted burst
Huge fragments vaulted like rebounding hail,
Or chaffy grain beneath the thresher's flail:
And 'mid these dancing rocks at once and ever
It flung up momentarily the sacred river.
25 Five miles meandering with a mazy motion
Through wood and dale the sacred river ran,
Then reached the caverns measureless to man,
And sank in tumult to a lifeless ocean:
And 'mid this tumult Kubla heard from far
30 Ancestral voices prophesying war!

The shadow of the dome of pleasure
 Floated midway on the waves;
 Where was heard the mingled measure
 From the fountain and the caves.
 35 It was a miracle of rare device,
 A sunny pleasure-dome with caves of ice!

 A damsel with a dulcimer
 In a vision once I saw:
 It was an Abyssinian maid,
 40 And on her dulcimer she played,
 Singing of Mount Abora.
 Could I revive within me
 Her symphony and song,
 To such a deep delight 'twould win me,
 45 That with music loud and long,
 I would build that dome in air,
 That sunny dome! those caves of ice!
 And all who heard should see them there,
 And all should cry, Beware! Beware!
 50 His flashing eyes, his floating hair!
 Weave a circle round him thrice,
 And close your eyes with holy dread,
 For he on honey-dew hath fed,
 And drunk the milk of Paradise.

Dieses Gedicht ist in mehrfacher Hinsicht ungewöhnlich. Sehr ungewöhnlich ist bereits, daß der Text in seiner Prosa-Einleitung die Geschichte der Entstehung und auch noch der Veröffentlichung des Gedichtes erzählt. Dabei ist nicht wichtig, ob diese Darstellung biographisch authentisch ist, sondern welche Tendenz diese Erzählungen über das Zustandekommen des Textes aufweist und welche Funktion sie hat. Die Hauptintention beider Erzählungen ist das Herunterspielen der Verantwortung und der Urheberschaft des Sprechers beziehungsweise Autors für sein Gedicht. Dies zeigt sich schon daran, daß er durchgängig selbst-distanzierend von „the Author“ spricht und an keiner Stelle mit dem Pronomen „I“ auf sich als Verfasser von „Kubla Khan“ verweist. Erst im letzten Satz dieser Einleitung, wo er

sich aber auf ein anderes Gedicht bezieht, spricht er in eigener Person: „I have annexed ...“ Ferner wird hinsichtlich der Veröffentlichung der Anstoß einem anderen, dem berühmten Dichter Lord Byron, zugeschrieben, das eigene Interesse abgestritten und der Wert als Kunstwerk negiert: es sei lediglich eine „psychologische Kuriosität“.

Hinsichtlich der Komposition des Gedichtes sind die Bemühungen, den Charakter seiner absichtsvollen planerischen Produktion als Kunstwerk zu reduzieren, noch umfassender und massiver: Er habe die veröffentlichten Zeilen in einem durch Opium ausgelösten und von der vorausgehenden Lektüre angeregten visionären Traum gleichsam diktiert bekommen; zudem habe sich der Text im Traum ohne bewußte Anstrengung selbst geschrieben: indem „all die Vorstellungen vor ihm als *Dinge* auftauchten, mit einer gleichzeitigen Hervorbringung der entsprechenden sprachlichen Ausdrücke“; die Inkohärenz, das Fragmentarische sei durch eine Unterbrechung der Niederschrift verursacht worden (von der berühmten „person on business from Porlock“). Die anschließenden Versuche der aktiven Vervollständigung seien alle gescheitert. Das durchgängige Konzept des Schaffens ist also von Passivität und Rezeptivität gekennzeichnet: Dies kommt zum Beispiel auch innerhalb der zitierten Gedichtpassage in dem verwendeten Spiegelbild zum Ausdruck, im Spiegel als Bild für das getreue Aufnehmen und Wiedergeben des von außen Kommenden. Das hier zugrundeliegende Konzept des Schaffens erinnert an die antike Vorstellung einer göttlichen Inspiration: Hiernach ist der Dichter nur Empfänger der Kunst aus einem jenseitigen Bereich. Allerdings handelt es sich um eine dezidiert säkularisierte, moderne Version dieser mythischen Konzeption: Die Inspiration wird quasirationalistisch „erklärt“ als eine Traumerscheinung, die durch Lektüre assoziationspsychologisch angeregt und durch eine Droge medizinisch stimuliert wurde.

Daß diese anekdotischen Erzählungen nicht wörtlich zu glauben sind, bedarf wohl nicht eigens der Erläuterung: Derart komplex durchstrukturierte Texte werden einem nicht im Traum gegeben. Die massiven Versuche, die bewußte Autorschaft für den Gedichttext abzustreiten, sind als gezielte Strategie zu werten. Sie dienen zum einen natürlich dem Schutz vor Kritik, aber vor allem der Abwehr einer zu direkten Beobachtung des kreativen Prozesses durch andere und auch durch sich selbst. Zum anderen bereiten die Abwehrversuche paradoxerweise zugleich den Leser darauf vor, daß genau diese Problematik das zentrale Thema des Gedichtes ist: die Schwie-

rigkeiten, die prekären Probleme der Schaffung des dichterischen Kunstwerkes.

Das Gedicht „Kubla Khan“ besteht aus zwei Teilen, die den Text exakt im Verhältnis von zwei Dritteln zu einem Drittel untergliedern (1–36, 37–54) und sich beide in unterschiedlicher Hinsicht mit dem Schaffensprozeß beschäftigen. Diese genau „abgemessene“ Untergliederung ist ein weiteres Indiz gegen die behauptete traumhafte Entstehung des Textes. Während der erste Teil die erfolgreiche Herstellung eines Kunstwerks distanziert anhand eines geschichtlichen Beispiels mit einem fremden Urheber und im Präteritum erzählt, berichtet der zweite das (bisher erfolglose) Verlangen des Sprechers selbst nach solch einem Gelingen für das Abfassen eines Gedichtes in der Gegenwart. – Das Kunstwerk, um das es in diesem ersten Teil geht, ist die Parkanlage mit Palast, die Kubla Khan (das ist der historische Mongolenkaiser Kubilai Chan, der Gründer der Yüan-Dynastie in China im 13. Jahrhundert) in Xanadu (das heißt Shang-Tu) bauen ließ. Das Werk besteht also in der künstlichen und künstlerischen Überformung der Natur, und es erhält infolgedessen seine Dynamik durch die Spannung und Balance zwischen der Elementarkraft der Natur und der menschlichen Ordnungskraft. Das bei Coleridge gezeichnete Naturbild unterscheidet sich erheblich von dem bei Vaughan oder auch bei Wordsworth. Natur besitzt hier zwar auch idyllisch-schöne und friedliche, dem Menschen freundliche Züge (etwa in den blühenden duftenden Bäumen und den sonnengrünen Flächen), aber diese treten gegenüber dem nichtmenschlichen Gewaltigen und Gewalttätigen in den Hintergrund. Natur ist hier in der Tat das ganz andere, sie steht im diametralen Gegensatz zum Menschen und seiner Kultur, speziell zur menschlichen Rationalität, die sich im Ordnen, Messen sowie als Bewußtsein, Kontrolle und Klarheit manifestiert. Das Gedicht vermittelt den Gegensatz Natur gegenüber Mensch oder Kultur vornehmlich durch folgende Merkmalskontraste: (a) unermessen/nicht meßbar (4, 27) versus messend; ebenfalls: unbegrenzt vs. begrenzend: Die Naturkräfte werden mit den unermeßlichen unterirdischen Höhlen, Meeren und Ozeanen assoziiert (4, 5, 27, 28), während die menschliche Aktivität im Umgrenzen, Abgrenzen des Parks und im Abmessen besteht; ein Beispiel hierfür sind die Meilenangaben; (b) heilig/verzaubert (3, 14, 24, 26) vs. profan: Das Heilige ist das absolut Außermenschliche, vom Menschen Abgegrenzte und ihm Gefährliche, hier mit dem Fluß und dem Abgrund verbunden; (c) unten vs. oben: Die Naturgewalt wird hier vornehmlich mit der Tiefe assoziiert, sie

dringt in Form des Flusses aus der Tiefe nach oben in den menschlichen Bezirk; (d) gewalttätig/dynamisch (17 ff., 28) vs. ruhig/friedlich: Auch dieses Merkmal ist mit Gefahr für den Menschen verknüpft, wie der vage Hinweis auf einen künftigen Krieg (30) deutlich macht; (e) dunkel/lichtlos vs. hell/sonnig (5 vs. 11, 36); und (f) leblos/eisig vs. lebendig (28, 36): Dieses letzte Merkmal der Lebensfeindlichkeit ist jedoch zugleich in ambivalenter Weise mit Vitalität und Dynamik verbunden, wie die Bildlichkeit bei der Beschreibung der nach oben durchbrechenden Flußfontäne mit ihrer Assoziation an eine Geburt anzeigt: „And from this chasm, with ceaseless turmoil seething, / As if this earth in fast thick pants were breathing, / A mighty fountain momentarily was forced“ (17–19). Die Natur erscheint hier also als nichtmenschlich, nicht kontrollierbar, nicht einmal erkennbar, mit einer Ambivalenz zwischen dynamischer Energie und Zerstörung. Edmund Burke, der einflußreiche politische und literarische Publizist des 18. Jahrhunderts, hat in seinem Buch *A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful* (1757) für ein derartiges Naturbild den Begriff des Erhabenen („the sublime“) eingeführt, womit er die ästhetische Wirkung des Großen, Bedrohlichen, Überwältigenden meint – im Unterschied zum „Schönen“ („the beautiful“) als dem Kleinen, Harmonischen, Gefälligen, wie es auf die Naturdarstellung in Wordsworths Gedicht zutrifft.

Ähnlich wie bei Wordsworth stellt nun Coleridges Gedicht die Natur nicht für sich dar, sondern in der Interaktion mit menschlichem Wirken in einem Kunstwerk. In seinem ersten Teil (1–36) erzählt das Gedicht die Herstellung eines Kunstwerkes aus den Materialien der Natur, von der Erteilung des Auftrags durch den Herrscher über die Wechselwirkungen zwischen landschaftlicher Natur und menschlicher Bautätigkeit bis zur schließlichen Fertigstellung des Palastes in einer perfekten, aber prekären Balance natürlicher und künstlicher Elemente und Kräfte. Die Art dieser Erzählung vermittelt nun den besonderen Zusammenhang zwischen dem Naturkonzept und der Problematik künstlerischen Schaffens. Zunächst ist zu bemerken, daß im Tempus der Vergangenheit, im Präteritum, erzählt wird, daß der Protagonist nicht der Sprecher oder Erzähler ist, sondern eine fremde, historisch ferne Figur, daß außer Kubla Khan als bloßem Auftraggeber keine anderen Figuren, also keine Künstler oder Kunsthandwerker, und daß außer dem Abgrenzen des Parks (im unpersönlichen Passiv) keine weiteren menschlichen Aktivitäten erwähnt werden. Statt dessen wird die Eigendynamik eines Naturphänomens (das Hervorbrechen, oberirdische Fließen

und Versinken des heiligen Flusses) innerhalb dieser menschlich gesetzten Grenzen narrativ als Vorgang dargeboten. Am Ende dieses Teiles erfolgt dann die Beschreibung des Ergebnisses – des fertiggestellten perfekten Kunstwerkes im landschaftlichen Ambiente (31–36), das eine außerordentlich differenzierte Integration bedeutet. Diese wird zum einen als harmonische Balance und Mischung bezeichnet („shadow ... Floated midway on the waves“; „mingled measure“), zum anderen als harmonische Kombination von gegensätzlichen Tendenzen, von menschlichen und natürlichen Kräften: von Wasser und Gebäude, von unten und oben, von Dunkelheit und Helligkeit, von Eis und Sonne, von Wunder („miracle“) und gemachtem Werk („rare device“).

Diese Erzählung von der Entstehung des Kunstwerks weist generelle Gemeinsamkeiten mit dem Bericht in der Prosa-Einleitung auf. Auch hier werden die konkrete Herstellungsprozedur und der aktive Produktionsprozeß den Blicken entzogen; auch hier scheint sich das Werk (in der Dynamik der Natur) durch Auftauchen von unten selbst zu schaffen (ähnlich wie im Traum die Vorstellungen – Bilder – als Dinge emporstiegen). Gegenüber dem Prosabericht gelingt nun allerdings das Werk und steigert sich die Distanzierung des Sprechers vom Schaffensprozeß: Hier sind Erzähler und Künstler verschiedene Personen, und sie sind zeitlich getrennt. Vor dem Hintergrund der Erzählung im Prosa-Vorspann ergeben sich damit zwei Aussagen zur Problematik des Schaffens. Die aktive, planerische Aktivität des Künstlers wird heruntergespielt; sie erscheint lediglich als Abgrenzen, Ermöglichen, Zulassen, Aufnehmen für das, was aus einem nichteinsehbaren, unkontrollierbaren und nichtverfügbaren Bereich jenseits des Bewußtseins auftaucht, zu dessen Verbildlichung und Konzeptualisierung auf die Dynamik der außermenschlichen Natur als Quelle der Kreativität zurückgegriffen wird. Wenn man „Kubla Khan“ einerseits mit Wordsworths „I wandered lonely as a cloud“, andererseits mit der Anekdote im Vorspann vergleicht, wird deutlich, wie viel konsequenter hier die Quelle der Kreativität der Beobachtung entzogen wird: Während bei Wordsworth die Herkunft des Sinns aus der Sehnsucht noch erkennbar war, ist sie dies bei Coleridge nicht mehr. Zugleich legt der Ablauf der Naturvorgänge – als Auftauchen aus der Tiefe an die Oberfläche und ans Licht – eine Assoziation an das nahe, was heute das Unbewußte heißt (das meist mit der Raummeter der Tiefe gegen das Bewußtsein als „oben“ abgesetzt wird). In dieser Weise wird – assoziativ – das ganz andere der Natur den unzugänglichen

vitalen Dimensionen der menschlichen Psyche als unverfügbare Naturspontaneität zugeordnet. Diese angedeutete Integration der unkontrollierbaren, ambivalent kreativ-destruktiven Naturgewalt in den Künstler macht diesen zu einem höchst gefährlichen und gefährdeten Wesen. Der Hinweis auf die Kriegsprophezeiungen (29–30) ist vielleicht ebenso in diesem Sinne zu verstehen wie die heilige Scheu, mit der man sich am Schluß des zweiten Teils des Gedichts vor dem inspirierten Dichter schützen muß (49–54).

Auch der zweite Teil des Gedichtes (37–54) thematisiert den Prozeß der Schaffung des Kunstwerkes, aber unter gänzlich veränderten Bedingungen und mit anderem Resultat. Hatte der erste Teil von einem in der Vergangenheit erfolgreich abgeschlossenen Herstellungsprozeß mit einem historisch fernen Auftraggeber ohne Erwähnung der eigentlichen Künstler erzählt, so richtet der Sprecher die Aufmerksamkeit nun direkt auf sich selbst in der Gegenwart und ersehnt – bisher erfolglos – seine eigene Kreativität zur Schaffung des Kunstwerkes, und zwar eines ähnlichen Kunstwerkes wie im ersten Teil, der dichterischen Schilderung des Palastes. Ein wörtliches Zitat macht diesen Bezug deutlich: „That with music loud and long, / I would build that dome in air, / That sunny dome! those caves of ice!“ (45–47). Der Hinweis auf Musik und Luft als Medium betont zugleich den Unterschied dieses Kunstschaffens zum vorigen, denn hier geht es nun nicht um eine landschaftlich-architektonische Konstruktion, sondern um ein dichterisches, ein lyrisches Kunstwerk (das akustisch, also immateriell, nur in der „Luft“ existiert). Auch dieser Teil erzählt in gewisser Weise die Geschichte der Herstellung des Werkes, aber nicht im Präteritum als abgeschlossen, sondern im Konditional als unter Bedingungen in der Zukunft möglich: „Could I revive within me ... / I would build ...“ Es besteht also eine Analogie im Thema und ein Kontrast im Erfolg zum ersten Teil; und zugleich liegt eine strukturell sehr enge Parallele zum Prosa-Vorspann vor. In beiden Fällen steht der Sprecher selbst in seiner Rolle als Künstler im Mittelpunkt und beobachtet sich also selbst.

Dadurch bedingt erscheint der Schaffensprozeß als prekär und hoch problematisch. Beide Male ist das Schaffen (teilweise) noch erfolglos und wird ein (endgültiger) Erfolg erst für die Zukunft erwartet. Beide Male wird die Abhängigkeit der Kreativität von einem außerbewußten Bereich betont, der jeweils mit einem Traum oder einer Vision assoziiert wird oder über sie zugänglich ist. Im Vorspann träumte der Sprecher, wie die Bilder und Vorstellungen aufstiegen und sich von selbst formten; und im zweiten Teil er-

innert er sich an die (frühere) visionäre Erscheinung einer weiblichen Gestalt, die Ähnlichkeiten mit der Vorstellung von der Muse aufweist: Von der Wiedervergegenwärtigung ihrer damals gespielten Musik erwartet er für sich die Inspiration zur analogen Fähigkeit des Singens, das heißt Dichtens („with music loud and long“). Diese Vorstellung des inspirierten Dichters wird dann am Schluß noch einmal explizit aufgerufen (49 ff.), in Anspielung auf antike Konzepte, daß Dichter Zugang zu einem außermenschlich göttlichen Bereich haben und von daher ihre Kraft, sozusagen ihre poetische Nahrung erhalten, so daß sie dann im göttlichen Wahnsinn (dem „furor poeticus“) begeistert dichten können – allein von sich aus sind sie dazu unfähig. Entsprechend heißt es zum Beispiel in Platons Dialog *Ion*: „... so dichten auch die Lieddichter nicht bei vernünftigem Bewußtsein diese schönen Lieder, sondern wenn sie von Harmonie und Rhythmus erfüllt sind, dann werden sie den Bacchen [den Anhängerinnen des Gottes Bacchus] ähnlich, und begeistert, wie diese aus den Strömen Milch und Honig nur wenn sie begeistert sind schöpfen, wenn aber ihres Bewußtseins mächtig, dann nicht ...“² Demgemäß kann der Sprecher sich nicht planvoll an das Werk machen, sondern nur den Wunsch äußern und sich bereithalten.

Auffällig ist noch eine weitere Analogie zu der Kubla-Khan-Erzählung: Der Künstler ist *gefährdet* – in seiner Kreativität, und er ist *gefährlich*, weil er in seinem Wahnsinn Zugang zu außermenschlichen Bereichen hat (analog zu dem im Park hervorbrechenden Fluß) und diese in die Gesellschaft vermittelt. Deswegen muß er abgegrenzt werden, wie der Schluß des Gedichtes dies in einer ehrfürchtig-erschrockenen Geste („holy dread“ – heilige Scheu) als Aufforderung an die Zuhörer vorhersieht. Diese Betonung der Gefährlichkeit signalisiert aber zugleich die Inspiriertheit, und die ehrfürchtige Scheu der Zuhörer bedeutet auch die Anerkennung des Dichters in seiner kreativen Rolle durch die Gesellschaft, etwas was die romantischen Dichter immer wieder vermißten und beklagten. Wie bei Wordsworth identifiziert sich der Sprecher in Coleridges „Kubla Khan“ mit Hilfe dieses gesamten Gedichtes, aber sehr viel prekärer und nur als Wunsch und zukünftige Möglichkeit.

Der Dichter bringt also die Natur in die Kultur, er vermittelt die Natur in die Gesellschaft, aber sie ist unverfügbar: Das ist ihre potentielle Gefähr-

² Platon. *Sämtliche Werke*, Bd. 1, übers. Friedrich Schleiermacher (Reinbek, 1957), 103 (534 a–c).

lichkeit und seine prekäre Abhängigkeit. Wenn die Naturkraft allzu starker Beobachtung ausgesetzt wird, versiegt sie. Deswegen dient die ehrfürchtige Abschirmung und Scheu vor zu klarer Bewußtheit ihrer Ermöglichung.

Mit dieser Problematik ist schließlich die Frage der Kohärenz des Gedichtes, des Zusammenhangs seiner beiden Teile, verbunden. Obwohl der zweite Teil abrupt, ohne Übergang, ohne Verknüpfung und in gänzlich andersartiger Redeweise auf den ersten folgt, ist dieser doch – wie gezeigt wurde – durch ein wörtliches Zitat auf die Schlußzeile des ersten zurückbezogen. Wie dieser Rückbezug aber im einzelnen zu deuten ist, bleibt im Text offen. Drei Möglichkeiten sind denkbar. Liest man die beiden Teile als historischen Bericht von der Herstellung eines architektonischen Kunstwerks und als anschließenden Wunsch nach dessen Reproduktion in dichterischer Sprache, dann kann man diese Aufeinanderfolge – indem man von der Inhaltsebene auf die poetische Darstellungsebene wechselt – als schon erfolgte Erfüllung auffassen. Denn der historische Bericht realisiert bereits die ersehnte „Konstruktion der Kuppel in der Luft“, das heißt die Schaffung des Kunstwerkes hat sich unversehens schon vorher vollzogen, ohne daß der Dichter dies in bewußter Beobachtung wahrgenommen hätte – es wäre dann so etwas wie die ersehnte unbeobachtete, sich spontan vollziehende Kreativität (wenn auch etwas anders als in der Vision). Dieser Schöpfungsakt zeigte dann die Merkmale der Selbstdistanzierung und ausgeschalteten Selbst-Beobachtung, wie sie ja auch sonst im Gedicht wie im Vorspann vorkommen. Das Fragmentarische wäre dann lediglich eine Strategie der Verdeckung der Kohärenz. Diese Version scheint am plausibelsten, da sie die Problematik der Kreativität aus den anderen Teilen berücksichtigt. – Man kann den Bezug aber auch etwas anders konstruieren, indem man konsequent zwischen Protagonist und Erzähler unterscheidet. Der Protagonist (der Auftraggeber beziehungsweise Künstler) im ersten Teil ist erfolgreich, der im zweiten ist es noch nicht. Der Erzähler (oder Sprecher) – in beiden Fällen derselbe – ist aber auf einer höheren Ebene anzusiedeln und deswegen von Erfolg oder Nicht-Erfolg nicht betroffen. Er kann sowohl die erfolgreiche wie auch die nichterfolgreiche künstlerische Aktivität eindrucksvoll, überzeugend, damit also erfolgreich erzählen, was hier geschehen ist. Man kann also über die Schwierigkeit und das Nicht-Gelingen künstlerischen Schaffens ein gelungenes Gedicht schreiben. Das Gedicht als künstlerisches Gebilde stellt die Lösung des in ihm thematisierten Problems dar. – Eine dritte Bezugsmöglichkeit könnte an der Konstellation inspirierter Dichter – Publikum anknüpfen und folgendermaßen

argumentieren: Das Schaffen ist immer prekär und bedarf letztlich der Bestätigung durch das Publikum. Erst wenn das Publikum das Geschaffene auch tatsächlich „sieht“, akzeptiert es den Dichter als inspiriert und gibt ihm damit einen Ort – aber außerhalb der Gesellschaft. Diese Lösung würde zwar die vom Dichter empfundene Randstellung in der Gesellschaft betonen, doch darin zugleich das Prekäre dieser Beziehung zwischen Dichter und Gesellschaft – als Vermittler des Außerkulturellen in die Kultur – besonders hervorheben. Sicher gibt es noch andere Bezugsmodalitäten, aber was sie wahrscheinlich gemeinsam haben, ist die hochproblematische Haltung gegenüber dem kreativen Akt.

Interessanterweise äußert sich Coleridge innerhalb seiner theoretisch-kritischen biographischen Schrift *Biographia Literaria* (1817) in seinen berühmten programmatischen Ausführungen zur kreativen Vorstellungskraft – *imagination* – und zur Funktion des Dichters etwas optimistischer über die poetische Kraft, „jene synthetische und magische Macht, für die wir exklusiv den Namen Imagination vorgesehen haben“. Er sagt weiter: „Diese Macht, die allererst durch den Willen und das Verständnis umgesetzt und unter ihrer unnachgiebigen, wenngleich sanften und unmerklichen Kontrolle aufrechterhalten ... wurde, manifestiert sich in der Balance oder im Ausgleich von gegensätzlichen oder widersprüchlichen Qualitäten ...“³ Es gibt hier zwar noch Hinweise auf die Ambivalenz und notwendige Indirektheit des Schaffens, aber die Macht des Dichters wird hier sehr viel selbstbewußter proklamiert – weil sich die Probleme vor allem in der praktischen Ausführung, nicht in der theoretischen Beschreibung stellen.

Zum Kontrast wird abschließend ein Gedicht von P. B. Shelley (1792–1822), „The Cloud“ (1820), besprochen, das die Natur aus ihrer eigenen – imaginativ vermittelten – Sicht darstellt und an keiner Stelle über den Menschen spricht.

³ *Biographia Literari*, ed. George Watson (London, 1975), 174. Eigene Übersetzung.

The Cloud

I bring fresh showers for the thirsting flowers,
 From the seas and the streams;
I bear light shade for the leaves when laid
 In their noonday dreams.
5 From my wings are shaken the dews that waken
 The sweet buds every one,
When rocked to rest on their mother's breast,
 As she dances about the sun.
I wield the flail of the lashing hail,
10 And whiten the green plains under,
And then again I dissolve it in rain,
 And laugh as I pass in thunder.

I sift the snow on the mountains below,
 And their great pines groan aghast;
15 And all the night 'tis my pillow white,
 While I sleep in the arms of the blast.
Sublime on the towers of my skiey bowers,
 Lightning, my pilot, sits;
In a cavern under is fettered the thunder,
20 It struggles and howls at fits;
Over earth and ocean, with gentle motion,
 This pilot is guiding me,
Lured by the love of the genii that move
 In the depths of the purple sea;
26 Over the rills, and the crags, and the hills,
 Over the lakes and the plains,
Wherever he dream, under mountain or stream,
 The Spirit he loves remains;
And I all the while bask in Heaven's blue smile,
30 Whilst he is dissolving in rains.

The sanguine Sunrise, with his meteor eyes,
 And his burning plumes outspread,
Leaps on the back of my sailing rack,
 When the morning star shines dead;

- 35 As on the jag of a mountain crag,
Which an earthquake rocks and swings,
An eagle alit one moment may sit
In the light of its golden wings.
And when Sunset may breathe, from the lit sea beneath,
- 40 Its ardors of rest and of love,
And the crimson pall of eve may fall
From the depth of Heaven above,
With wings folded I rest, on mine aery nest,
As still as a brooding dove.
- 45 That orb'd maiden with white fire laden,
Whom mortals call the Moon,
Glides glimmering o'er my fleece-like floor,
By the midnight breezes strewn;
And wherever the beat of her unseen feet
- 50 Which only the angels hear,
May have broken the woof of my tent's thin roof,
The stars peep behind her and peer;
And I laugh to see them whirl and flee,
Like a swarm of golden bees,
- 55 When I widen the rent in my wind-built tent,
Till the calm rivers, lakes, and seas,
Like strips of the sky fallen through me on high,
Are each paved with the moon and these.
- I bind the Sun's throne with a burning zone,
60 And the Moon's with a girdle of pearl;
The volcanoes are dim, and the stars reel and swim
When the whirlwinds my banner unfurl.
From cape to cape, with a bridge-like shape,
Over a torrent sea,
65 Sunbeam-proof, I hang like a roof, --
The mountains its columns be.
The triumphal arch through which I march
With hurricane, fire, and snow,
When the Powers of the air are chained to my chair,
- 70 Is the million-coloured bow;

The sphere-fire above its soft colours wove,
 While the moist Earth was laughing below.
 I am the daughter of Earth and Water,
 And the nursling of the Sky;
 75 I pass through the pores of the ocean and shores;
 I change, but I cannot die.
 For after the rain when with never a stain
 The pavilion of Heaven is bare,
 And the winds and sunbeams with their convex gleams
 80 Build up the blue dome of air,
 I silently laugh at my own cenotaph,
 And out of the caverns of rain,
 Like a child from the womb, like a ghost from the tomb,
 I arise and unbuild it again.

Im Unterschied zu allen drei bisher besprochenen Naturgedichten, in denen stets der Mensch von seinem Standpunkt aus das Naturphänomen betrachtete, spricht also in Shelleys Gedicht die Natur selbst: Die Wolke erzählt im Tempus der Gegenwart ihren Existenzverlauf, die ständigen Veränderungen ihrer Gestalt. Anders ausgedrückt: Die Wolke konstituiert ihre Existenz und ihre Natur durch das Erzählen – sie erzählt sich selbst. Diese Selbst-Erzählung ist in den einzelnen Strophen nach verschiedenen Aspekten, sozusagen in verschiedenen Phasen ihrer Existenz in folgender Weise unterteilt. In der ersten Strophe erzählt sie von ihrem Verhalten im Sommer, wenn sie den Pflanzen Schauer und Tau, aber auch Hagel, bringt. In der zweiten Strophe beschreibt sie sich vor allem in der Gestalt der Gewitterwolke, wobei sie speziell auf das Phänomen der Elektrizität (Blitz) und der elektrischen Spannung zwischen Atmosphäre und Erdoberfläche eingeht, das hier im Bild des Lotsen und der Liebe zwischen ihm und den Geistern der Tiefe wiedergegeben wird. Hier zeigt sich übrigens Shelleys naturwissenschaftliches Interesse an meteorologischen Erscheinungen. In der dritten und vierten Strophe zeichnet die Wolke einen Tag beziehungsweise eine Nacht ihrer Existenz nach, wobei in verschiedenen Bildern die Verbindung von oben und unten betont wird. In der fünften Strophe stellt die Wolke ihre machtvoll waagerechte Bewegung mit Bildern aus dem Bereich von Politik und Militär dar, auch hierbei eine Verbindung in vertikaler wie horizontaler Richtung mit ihrer Umgebung herstellend. In der letzten Strophe schließlich faßt sie ihre Wesensmerkmale allgemein zusammen.

Die derart ausführlich präsentierten Wesensmerkmale der Wolke – und damit auch der Natur – bestehen vor allem in der Einheit von extremer Wandlungsfähigkeit und gleichzeitiger Dauer und in der damit verbundenen Dynamik, Vitalität, Macht und Unsterblichkeit. Die dynamische Wandlungsfähigkeit wird in immer neuen Beispielen vorgeführt, zum einen hinsichtlich dessen, was die Wolke der Umgebung und der Erde bringt: Regen, Tau, Hagel, Schnee, Donner und Blitz, Schatten usw., zum anderen hinsichtlich ihrer eigenen Gestalt und ihres Verhaltens, zum Beispiel im Wechsel zwischen sanftem Ruhen wie bei einer Taube (3. Strophe) und machtvолlem Triumphmarsch wie bei einem Heerführer (5. Strophe). Diese extrem wandlungsfähige Identität wird in ihrer Paradoxität besonders in der letzten Strophe herausgestellt. Wenn nach dem Regen der Himmel absolut klar und leer ist, scheint die Wolke verschwunden, also gestorben, zu sein. Der klare Himmel ist sozusagen ihr Grab, aber ein Grab ohne Leiche, ohne Gebeine – eben ein Kenotaph, denn sie ist nicht gestorben. Die Wolke befindet sich nicht in ihrem Grab, sondern lacht über diese Vorstellung und entsteht aus der von ihrem Regen produzierten Feuchtigkeit wieder neu und „entbaut das Kenotaph wieder“. Diese Formulierung bringt die paradox unzerstörbare Existenz der Wolke auf den Begriff: Ihr Grab enthält sie gar nicht, und wenn sie dieses Grab „entbaut“, also auflöst, entsteht sie selbst wieder in sichtbarer Gestalt. Die Begriffe aufbauen / abbauen, entstehen / vergehen stellen für die Wolke keinen Gegensatz dar, deswegen kann das Wiederenstehen der Wolke auch gleichzeitig mit Geburt und Auferstehung, mit Mutterleib und Grab verglichen werden. Die Wolke formuliert diese extrem wandelbare Identität und ihre Unsterblichkeit in dieser Schlußstrophe auch explizit: „I change, but I cannot die“.

Die Dynamik und Vitalität der Wolke drücken sich in ihrem an verschiedenen Stellen erwähnten *Lachen* aus. Es ist weniger wichtig, daß dies (an einer Stelle) eine Metapher für den Donner ist. Lachen ist vielmehr allgemein als Ausdruck spontaner *Freude* zu verstehen, und Freude („joy“, „delight“, „bliss“, „pleasure“ etc.) ist für die Romantiker stets ein entscheidendes Merkmal von Lebendigkeit, Einheit, Vitalität, Intensität, Kreativität. Sowohl bei Wordsworth („and then my heart with pleasure fills“, vgl. auch „glee“, „gay“, „jocund“ in bezug auf die Narzissen, „bliss“) als auch bei Coleridge („such a deep delight ...“) kam dieses Phänomen in Verbindung mit dem gelingenden Schaffensakt vor. Die Wolke ist eins mit sich selbst und mit ihrer Umgebung, und sie ist in ihrem Austausch mit ihrer Umgebung (Regen etc.), aber auch in ihrem eigenen Gestaltwandel kreativ. Das Gedicht vermittelt diese

Freude und spontane Lebendigkeit übrigens auch durch seine metrische Form: in der Einfachheit der Balladenstrophe mit den zusätzlichen internen Reimen und dem daktylisch tänzerischen Versmaß, das die dauerhafte genußvolle Wandelbarkeit sinnlich vermittelt, hörbar macht. Wie schon angedeutet, ist ein weiteres zentrales Merkmal der Natur in der Wolke die Einheit und Verflochtenheit der Wolke mit anderem und in sich selbst, das ich nur nennen will, ohne es weiter zu illustrieren, da es deutlich genug ist.

Wie Natur in der Lyrik nie nur um ihrer selbst willen vorkommt (anders als in der Botanik oder Biologie), sondern immer als Bezugsphänomen für den Menschen, so auch hier: Die Natur spricht nicht selbst, sondern der Dichter verleiht ihr eine Stimme. Diese Zuschreibung einer Stimme produziert eine ambivalente Konstellation. Einerseits wird die Wolke dadurch vermenschlicht; aber andererseits wird durch ihre Selbst-Erzählung ihre fundamentale Andersartigkeit vom Menschen herausgestellt. Mit den menschlichen Kategorien, die die Wolke in ihrer Erzählung auf sich anwendet, wird deutlich, wie sehr diese Eigenschaften dem Menschen und auch besonders dem Dichter radikal abgehen. Nicht nur ist der Mensch sterblich und vermag nicht Identität mit einer derartigen Wandelbarkeit zu vereinbaren, sondern ihm fehlt auch die absolute spontan-freudige Einheit mit sich selbst und die Verbindung mit der Umgebung.

Ein besonderes Moment ist die Kreativität bei gleichzeitig ständiger, intensiver Selbstbeobachtung in der Gegenwart (als Merkmal des präsentischen Erzählens), bei hellem Selbst-Bewußtsein. Diese Eigenschaft steht in diametralem Gegensatz zu der Konstellation sowohl bei Coleridge als auch bei Wordsworth, die mit raffinierten Mitteln diese Selbstbeobachtung und Selbstbewußtheit unterlaufen mußten, um schöpferisch werden zu können. So gesehen stellt Shelleys „The Cloud“ den Versuch dar, die imaginative Wiedergabe eines Naturphänomens als Kontrast und Vorbild für menschliches Schöpferium zu vermitteln.

Textausgaben

Henry Vaughan. *The Complete Poems*, ed. Alan Rudrum (London, 1983).

William Wordsworth. *Poetical Works*, ed. Thomas Hutchinson (London, 1966).

Samuel Taylor Coleridge. *The Complete Poems*, ed. William Keach (London, 1997).

Percy Bysshe Shelley. *The Major Works*, ed. Zachary Leader and Michael O'Neill (Oxford, 2003).

Literatur

Dirk Baecker. *Kultur, begrifflich* (Witten, 1999).

Helmut Brackert und Fritz Wefelmeyer (Hg.). *Naturplan und Verfallskritik: Zu Begriff und Geschichte der Kultur* (Frankfurt/Main, 1984).

Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful*, ed. D. Womersley (London, 1998).

Stephen Bygrave. *Coleridge and the Self: Romantic Egotism* (London, 1986).

Thomas O. Calhoun. *The Advancement of Silex Scintillans* (Newark, NJ, 1981).

Judith Chernaik. *The Lyrics of Shelley* (Cleveland, 1982).

E. R. Curtius. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern, 1948).

Paul Hamilton. *Wordsworth* (New Readings) (Atlantic Highlands, 1986).

Geoffrey Hartman. *Wordsworth's Poetry, 1787–1814* (New Haven, 1964).

Andrea K. Henderson. *Romantic Identities: Varieties of Subjectivity, 1774–1830* (Cambridge, 1996).

Angela Leighton. *Shelley and the Sublime: An Interpretation of the Major Poems* (Cambridge, 1984).

Lisa Low. *Milton, the Metaphysicals, and Romanticism* (Cambridge, 1994).

- Lucy Newlyn (ed.). *The Cambridge Companion to Coleridge* (Cambridge, 2002).
- David B. Pirie. *William Wordsworth: The Poetry of Grandeur and Tenderness* (London, 1982).
- Jonathan F. S. Post. *Henry Vaughan: The Unfolding Vision* (Princeton, NJ, 1982).
- Charles J. Rzepka. *The Self as Mind: Vision and Identity in Wordsworth, Coleridge, and Keats* (Cambridge, MA, 1986).
- David Vallins. *Coleridge and the Psychology of Romanticism: Feeling and Thought* (Basingstoke, 2000).
- Leon Waldoff. *Wordsworth in His Major Lyrics: The Art and Psychology of Self-Representation* (Columbia, MO, 2001).
- Andrew J. Welburn. *Power and Self-Consciousness in the Poetry of Shelley* (Basingstoke etc., 1986).
- K. M. Wheeler. *The Creative Mind in Coleridge's Poetry* (London, 1981).
- Raymond Williams. *Culture and Society: Coleridge to Orwell* [1958] (London, 1990).
- William Wordsworth and S. T. Coleridge. *Lyrical Ballads*, ed. A. R. Jones and R. C. Brett (London, 1991).

Anhang

Deutsche Übersetzungen

Henry Vaughan: Der Wasserfall

- Mit welchem tiefen Rauschen durch der Zeit schweigende
Heimlichkeit
 fällt fließend durchsichtig hier dein kühler wäßriger Reichtum,
 und schilt, und ruft,
 als ob sein locker flüssiges Gefolge zaudernd stünde,
 5 und Furcht es hielte vor dieser Steile, dem Absturz, wo,
 klar wie Glas,

- alles hinab muß:
 nicht, um dort zu enden,
 sondern, daß es, durch dieses tiefe Felsengrab verlebendigt,
 10 zu längerem Lauf sich aufmacht, heller und rüstiger.
 Teurer Strom! teures Ufer, wo ich oft
 gegessen habe und nachdenklich meine Augen sich erfreuten:
 Warum sollten, da jeder Tropfen deines lebendigen Vorrats
 dorthin eilt, woher er kam,
 15 arme Seelen einen Schatten fürchten oder eine Nacht,
 die doch (gewiß) aus einem Meer des Lichtes kamen?
 Oder, da diese Tropfen alle so sicher zu dir
 zurückgesendet werden, daß keiner fehlt,
 wie sollte schwaches Fleisch noch ferner zweifeln,
 20 daß, was Gott nimmt, er auch zurückerstatten wird?
 O nützliches und klares Element!
 mein heiliges Bad und Reiniger hier,
 der mich als erster jenen Quellen zuwendete,
 die des Lammes sind!
 25 Welche erhabenen Weisheiten und heilsame Gegenstände
 wohnen in deinen mystisch tiefen Strömen!
 wie der stumpfe Mensch sie nimmer finden kann, solange sein
 Gemüt der Geist nicht leitet,
 der zuerst auf deinem Angesicht schwebte
 30 und dessen Liebe brütend alles ins Leben rief.
 Wie dieses lauten Baches unaufhörlicher Fall
 in strömenden Ringen ganz sich wieder sammelt,
 die an das Ufer treiben und dann
 nicht mehr gesehen werden,
 35 so auch vergehn die Menschen.
 O mein unsichtbarer Stand, meine Freiheit in der Herrlichkeit, nie
 früh genug!
 du bist das Flußbett, das meine Seele sucht,
 nicht dieses mit seinen Katarakten und Rinnsalen. ⁴

⁴ Übersetzt von Friedhelm Kemp. In: Friedhelm Kemp und Werner von Koppenfels (Hg.). *Englische Dichtung: von Chaucer bis Milton. Englische und Amerikanische Dichtung*, Bd. 1 (München, 2000), 345–347.

William Wordsworth: Wie einsam über Berg und Tal

- Wie einsam über Berg und Tal
 Die Wolke in der Höhe streicht,
 Ging ich – und sah mit einemmal
 Ein Heer von Goldnarzissen leicht
 5 Sich wiegen, flattern im Geweh
 Unter den Bäumen, nah am See.
- Zusammenschmelzend wie der Schein
 Des milchig hellen Sternpfads
 Ziehn sie in endlosen Reihn
 10 Sich hin am Bogen des Gestads:
 Zehntausend sah ich stehn im Glanz,
 Die Häupter schüttelnd im lichten Tanz.
- Die Wellen tanzten, sprühten Licht:
 Sie gaben freudenhelleren Schein!
 15 Da konnt ein Dichter anders nicht
 Als fröhlich mit den Frohen sein.
 Ich schaute – schaute – unbedacht,
 Wie reich mich diese Schau gemacht:
- Oft, wenn ich mich zu ruhn anschick,
 20 Halb sinnend, halb zum Traum bereit,
 Aufleuchten sie dem innern Blick,
 Dem Geistesglück der Einsamkeit –
 Dann tut mein Herz, an Freude reich,
 Im Tanz es den Narzissen gleich! ⁵

⁵ Übersetzt von W. Breitwieser. In: Werner von Koppenfels und Manfred Pfister (Hg.). *Englische Dichtung: von Dryden bis Tennyson, Englische und amerikanische Dichtung*, Bd. 2 (München, 2000), 229–232.

S. T. Coleridge: Kubla Khan: Oder eine Vision in einem Traum. Ein Fragment.

Das folgende Fragment wird hier auf Wunsch eines Dichters von großer und verdienter Berühmtheit [Lord Byron] veröffentlicht, und zwar, jedenfalls was die eigenen Ansichten des Autors betrifft, mehr als psychologische Kuriosität denn aufgrund irgendwelcher angennommener poetischer Verdienste.

Im Sommer des Jahres 1797 hatte sich der Autor krankheitsbedingt in ein einsames Bauernhaus zwischen Porlock und Linton zurückgezogen, an der Exmoorgrenze von Somerset und Devonshire. Wegen einer leichten Unpäßlichkeit war ein schmerzstillendes Medikament verschrieben worden, durch dessen Wirkung er genau in dem Moment auf seinem Stuhl in einen Schlaf fiel, als er gerade den folgenden Satz oder Worte desselben Inhalts in „Purchas's Pilgrimage“ las: „Hier befahl der Khan Kubla, einen Palast zu erbauen und einen prächtigen Garten dazu. Und so wurden zehn Meilen fruchtbaren Landes von einer Mauer eingeschlossen.“ Der Autor fuhr für etwa drei Stunden in einem tiefen Schlaf fort, was zumindest die äußeren Sinne betraf, währenddessen er die höchst lebhafteste Zuversicht hat, daß er nicht weniger als zwei- bis dreihundert Zeilen verfaßt haben konnte; falls das tatsächlich Verfassen genannt werden kann, bei dem all die Vorstellungen (Bilder) vor ihm als *Dinge* auftauchten, mit einer gleichzeitigen Hervorbringung der entsprechenden sprachlichen Ausdrücke, ganz ohne Gefühl oder Bewußtsein von Anstrengung. Beim Erwachen erschien es ihm, als habe er eine klare Erinnerung des Ganzen, und seine Feder, Tinte und Papier nehmend, schrieb er augenblicklich und eifrig die Zeilen nieder, die hier wiedergegeben werden. In diesem Moment wurde er unglücklicherweise von einer Person mit einem geschäftlichen Anliegen aus Porlock herausgerufen und von ihr über eine Stunde aufgehalten, und bei seiner Rückkehr in sein Zimmer stellte er zu seiner nicht geringen Überraschung und Verärgerung fest, daß, obwohl er immer noch einige vage und schwache Erinnerungen an den allgemeinen Tenor der Vision hatte, dennoch mit Ausnahme von etwa acht oder zehn verstreuten Zeilen und Bildern, der ganze Rest entschwunden war wie die Bilder auf der Oberfläche eines Baches, in den ein Stein hineingeworfen worden ist, aber Ach! ohne die nachfolgende Wiederherstellung der Letzteren!

Dann ist all der Zauber,
 gebrochen, die ganze liebreizende Phantom-Welt
 verschwindet, und tausend Kreise breiten sich aus,
 und jeder verformt den anderen. Bleib ein wenig,
 armer Jugendlicher! der du kaum deine Augen zu erheben wagst –
 Der Bach wird bald seine Glätte erneuern, bald
 werden die Visionen zurückkehren! Und siehe, er bleibt,
 und die verschwommenen Fragmente der lieblichen Formen,
 kommen bald bebend zurück, vereinigen sich, und, nun stumm,
 wird der Teich zu einem Spiegel.

[aus *The Picture; or, the Lover's Resolution*, 91–100.]

Dennoch, aus den noch überlebenden Erinnerungen in seinem Gedächtnis hat der Autor häufig vorgehabt, für sich selbst das fertig zu stellen, was ihm ursprünglich sozusagen gegeben worden war: Αύριον ἄδιον ἄσω: [= morgen singe ich weiter], aber dieser Morgen muß noch kommen.

Als Kontrast zu dieser Vision habe ich ein Fragment von einem ganz anderen Charakter angefügt, welches mit gleicher Genauigkeit den Traum von Schmerz und Krankheit beschreibt.

Kubla Khan

- In Xanadu schuf Kubla Khan
 Ein Lustschloß, stolz und kuppelschwer,
 Wo Alph, das heilige Wasser, floß,
 Durch unermessene Höhlen sich ergoß
- 5 In sonnenloses Meer.
 So ward zehn Meilen reicher Grund
 Mit Turm und Wall umfriedet rund:
 Dort glänzten Gärten von der Bäche Schein.
 Dort blühte weihrauchträchtig mancher Baum:
- 10 Dort schlugen Wälder, alt wie das Gestein,
 Den Mantel um manch sonnengrünen Raum.
 Doch oh! die tiefe Schlucht durch Zedernhaine
 So schaurig in den grünen Berg geschlagen!
 Landschaft so wild! Verwunschen wie sonst keine,

- 15 Die je ein Weib im fahlen Mond alleine
Durchirrte, um den Dämon-Liebsten klagend!
Und aus der Kluft, drin endlos Aufruhr kochte,
Als ob der Erde Atem keuchend pochte,
Trieb, jäh aufzuckend, eines Springquells Schwall,
- 20 In dessen mächtigem, halbgebrochenem Strahl,
Steinbrocken, wirbelnd, prasselten wie Hagel,
Wie Korn, das hochschnellt unterm Flegelschlage:
Und immer neu, und alle Augenblicke
Sprang auf der Fluß im Tanz der Felsenstücke.
- 25 Fünf Meilen dann in Kehr und Gegenkehr
Der heilige Strom durch Wald und Auen floß,
Bis er durch unermessene Höhlen sich ergoß,
Bis tosend er versank im toten Meere.
Und aus dem Toben klang an Kublas Ohr,
- 30 Krieg prophezeiend, seiner Ahnen Chor!
Des Freudendomes Schatten schweben
Zitternd mittwegs auf der Welle,
Wo die Klänge sich verweben
Aus den Höhlen, aus der Quelle.
- 35 Ein Wunderwerk, wie man kein zweites weiß:
Besonnter Freudendom! Gewölb aus Eis!
- Ein Mädchen hold mit Saitenspiel
Ich einst in einem Traumbild sah:
- 40 Es war ein abessinisch Kind,
Das, seine Saiten schlagend, sang
Vom Berge Abora.
Könnt ich erneun, tief innen,
Das Lied, den Saitenklang,
- 45 So tiefe Lust wollt ich gewinnen,
Daß ich mit Tönen hell und lang
In Lüften schuf des Domes Pracht,
Den Sonnendom! Gewölb von Eis!
Und wer mich hörte, sah ihn gleich,
- 50 Und jeder rief: Habt acht! Habt acht!
Der Haare Wehn, des Blickes Macht!

Dreifach zieht um ihn den Kreis,
 In Ehrfurcht eure Augen schließt,
 Denn ihn hat Honigtau gespeist,
 Er trank die Milch vom Paradies.⁶

P. B. Shelley: Die Wolke

- Ich bringe frische Schauer für die dürstenden Blumen
 von den Meeren und Bächen;
 ich trage (heran) lichte Schatten für die Blätter, wenn sie
 in ihren Mittagsträumen hingelagert sind.
- 5 Von meinen Flügeln werden die Tautropfen geschüttelt, die
 jede einzelne der süßen Blüten erwecken,
 wenn sie an der Brust ihrer Mutter zur Ruhe gewiegt werden,
 wie sie um die Sonne tanzt.
- 10 Ich schwinge den Dreschflegel des peitschenden Hagels
 und färbe die grünen Ebenen unten weiß,
 und dann löse ich ihn (den Hagel) wieder in Regen auf
 und lache, während ich mit Donner vorbeiziehe.
- Ich streue den Schnee auf die Berge da unten,
 und ihre großen Kiefern stöhnen entsetzt;
- 15 und die ganze Nacht hindurch ist dies mein weißes
 Kopfkissen,
 während ich in den Armen des Sturms schlafe.
 Erhaben sitzt auf den Türmen meiner himmlischen Gehäuse
 der Blitz, mein Lotse;
 in einer Höhle unten ist der Donner gefesselt,
- 20 er bäumt sich (kämpft) und heult anfallartig;
 über Land und Ozean leitet mich
 dieser Lotse mit sanfter Bewegung,
 angelockt von der Liebe zu den Geistern (Genien), die sich
 in den Tiefen des purpurnen Meeres bewegen;
- 25 über die Rinnen und die Felszacken und die Hügel,

⁶ Prosavorspann: eigene Übersetzung. Gedichtübersetzung: W. Breitwieser. In: Koppenfels, Pfister (Hg.). *Englische und amerikanische Dichtung*, Bd. 2, 253–255.

über die Seen und die Ebenen,
wo immer er träume, unter Berg oder Bach,
bleibt der Geist, den er (der Lotse) liebt;
und ich sonne mich derweil im blauen Lächeln des Himmels,
30 während er (der Lotse) sich in Regen auflöst.

Der heitere Sonnenaufgang, mit seinen Meteor-Augen
und seinem ausgebreiteten brennenden Gefieder,
springt auf den Rücken meiner segelnden Wolkenfetzen,
wenn der Morgenstern erlischt (tot scheint);
35 so wie auf der Spitze eines Bergzackens,
den ein Erdbeben schaukelt und schwingt,
wohl ein für einen Moment niedergegangener Adler sitzt
im Licht seiner goldenen Flügel.
Und wenn der Sonnenuntergang wohl seine Feuer von Ruhe
und Liebe

40 aus dem erleuchteten Meer unten einatmet
und der karminrote Mantel des Abends wohl
von der Tiefe des Himmels oben fällt,
Raste ich mit gefalteten Flügeln auf meinem luftigen Nest,
so still wie eine brütende Taube.

45 Jenes kugel-gestaltige mit weißem Feuer beladene Mädchen,
das die Sterblichen den Mond nennen,
gleitet schimmernd über meinen fell-artigen Boden,
bestreut von den Mitternachtsbrisen;
und wo immer der Takt ihrer unsichtbaren Füße,
50 den nur die Engel hören können,
wohl das Gewebe meines dünnen Zeltdachs durchbrochen
haben,

da blicken die Sterne hinter ihr hervor und gucken;
und ich lache darüber, wie sie wirbeln und fliehen,
wie ein Schwarm goldener Bienen,
55 wenn ich den Riß in meinem wind-gebauten Zelt weite,
bis die stillen Flüsse, Seen und Meere,
wie oben durch mich hindurch gefallene Himmelsstreifen,
mit dem Mond und diesen (Himmelsstreifen) gepflastert sind.

- Ich umbinde den Thron der Sonne mit einem brennenden
 Gürtel
- 60 und den des Mondes mit einem Gürtel aus Perlen:
 die Vulkane sind dunkel, und die Sterne taumeln und
 schwimmen,
 wenn die Wirbelwinde meine Fahne entfalten.
 Von Kap zu Kap, mit brücken-artiger Gestalt,
 über einer reißenden See,
- 65 hänge ich abgeschirmt gegen Sonnenstrahlen, wie ein Dach –
 dessen Säulen sind die Berge.
 Der Triumphbogen, durch den ich
 mit Wirbelsturm, Feuer und Schnee marschiere
 wenn die Mächte der Luft an meinen Sitz gekettet sind,
- 70 ist der millionen-farbige Regenbogen;
 das Sphärenfeuer oben webte seine zarten Farben,
 während unten die feuchte Erde lachte.
- Ich bin die Tochter von Erde und Wasser
 und das Ziehkind des Himmels:
- 75 ich dringe durch die Poren des Ozeans und der Küsten:
 ich verändere mich, aber ich kann nicht sterben.
 Denn nach dem Regen, wenn ohne jeden Flecken
 der Baldachin (Pavillon) des Himmels rein (unbedeckt) ist
 und die Winde und Sonnenstrahlen mit ihrem gewölbten
 Glänzen
- 80 die blaue Kuppel der Luft aufbauen,
 lache ich still über mein Kenotaph,
 und ich erhebe mich aus den Höhlen des Regens,
 wie ein Baby aus dem Mutterleib, wie ein Geist aus dem Grab,
 und entbaue es (das Kenotaph) wieder.⁷

⁷ Eigene Übersetzung.

Deutsche Lyrik II

Liebeslyrik von der Anakreontik zur Romantik

Heinz Hillmann

Liebe – Gefühl, Blick, Kuß und Umarmung: Diese sind in der Literatur und nochmals gesteigert in der Lyrik immer nur Worte und Folgen von Worten. Sie bezeichnen nichts außer sich selbst. Das ist banal, aber auch basal. Denn was wir Fiktion nennen, das beruht auf dieser fundamentalen Differenz. Wenn Wilhelm Meister seine Mariane in den Arm nimmt – „mit welchem Entzücken umschlang er die rote Uniform“ – so erscheint uns das vollkommen wirklich, obwohl dem nichts außerhalb des Textes und in der Wirklichkeit entspricht; das wissen wir wie der Erzähler, mit dem wir darin einen Pakt schließen. Auch die eigentümliche Metonymie dieser Stelle, daß also Wilhelm die Uniform umarmt statt Mariane und so das Äußere für das Innere nimmt, lösen wir in der Prosa ohne weitere Umstände auf und verstehen, daß sie die hochillusionierte Theater-Geliebte zeigt. In der Lyrik aber sind Metonymie und Metapher nicht einfach auflösbar und übersetzbar in das Gemeinte. „Ich saug’ an meiner Nabelschnur / Nun Nahrung aus der Welt“, das meint nicht bloß „Ich erfrische mich in der Natur“, aber auch nicht, daß das Ich da wirklich als eine Art Embryo an einer veritablen Nabelschnur hängt. Es ist vielmehr die metaphorische Erzählung eines surrealen, nicht bloß wie in der Prosa eines realitätsanalogen Ereignisses.

Liebe als Natur und Natur als Liebe

Johann Wolfgang von Goethes (1749–1832) „Ganymed“ ist eine solche metaphorische Erzählung eines surrealen Ereignisses. Das Ich gerät in leidenschaftliche Liebe zum Frühling, der es durch seine eigene Liebe entzündet hat. Liebe nicht im allgemeinen, unspezifischen, sondern im genauen, erotischen, leiblichen Sinne des Worts. Aber wie ist das möglich, allein

schon bei der unverhältnismäßigen Größe beziehungsweise Kleinheit des Paares? Wie kann der Frühling ein veritabler Geliebter sein, wie einen Menschen denn lieben?

In einer üblichen Formel würden wir sagen, daß der Frühling durch Metaphern personifiziert wird. Das klingt plausibel, aber es stimmt gerade nicht, denn zu einer Person gehört eine bestimmte Gestalt und Seele. Gestalt bekommt der Frühling aber gerade nicht, obwohl er personal benannt wird, einmal als ‚Geliebter‘, einmal weiblich als ‚unendliche Schöne‘. So ist das Genus der Wörter doppelt – auch das des Geschlechts? Es bleibt unbestimmt und überreal, weil es eben beides ist. Schon gar nicht bekommt der Frühling Glieder. Substantivmetaphern sind fast völlig vermieden – aber alles leistet die wie immer höchst sublime Verbmethapher: „wie du rings mich anglühst“. Die alte Glutmetapher für Liebe wird so reine Aktivität, erotische Energie, gerichtet. „Mich *anglühst*“, das stammt aus der Sprachzauberwerkstatt von Friedrich Gottlob Klopstock (1724–1803). Aber diese gerichtete Energie kommt aus allen Richtungen („rings“), was keine Gestalt je könnte, außer dem Gott, *nusquam ubique* – überall und nirgends sagen die Römer im Paradox von ihm.

So entsteht ein ätherisches Wesen, das wir nicht einmal in der Vorstellung genauer sehen können und es dennoch glauben: allein durch Sprache erzeugt. „Du“, sagt Ich zu ihm, selbst eine Metapher, wenn es nicht einen Menschen meint, sondern auf Natur übertragen ist. Du sagt das Ich, immer erneut: Du glühst, du drängst dich an, du kühlst. Alte Gottesanrede in den Psalmen, die ein intimes Verhältnis schafft, und die doch das verbotene Nomen Gottes und so das Bildnis vermeidet. Auch hier erscheint das Nomen nur ein Mal, am Ende: „Alliebender Vater“. Wie aber paßt dieses „Vater“ zu „Frühling, Geliebter“ oder gar zu „unendliche Schöne“? Wie passen die immerhin genannten Glieder-Metaphern Schoß und Busen zusammen und zu welcher Gestalt?

Stimme und Blick hat nur das Ich und kein allwissender Erzähler. Wie nimmt dieser Ich-Erzähler wahr, und was nimmt er wahr? Mit internem Blick seine eigenen Liebesregungen, dagegen hauptsächlich mit externem Blick das, was ihm vom Frühling geschieht: Glut und Wärme, kühlender Morgenwind, Ruf einer Nachtigall, sich neigende und ihn aufnehmende und wieder steigende Wolken. Intern dagegen wird wahrgenommen, wenn vom „Gefühl deiner Wärme“ oder dem „liebenden“ Ruf der Nachtigall die Rede ist. Der externe Blick mit den Sinnen nimmt das Erotische wahr,

durch den inneren Blick wird es seelisch erwärmt. Aber tief in die Seele des Frühlings, da dringt der Blick nicht hin. Auch allwissend ist dieser Ich-Erzähler gewiß nicht, selbst wenn er am Ende an Gottes Brust liegt. Oder er erzählt dann nicht weiter. Wäre er wissender oder weiter beredsam, dann wüssten wir, ob der Vater gestalthaft hervortritt aus der Natur, deistisch, oder theistisch darin sich bewegt. Auch das bleibt im Gedicht unbestimmt.

Trotz all dieser Unbestimmtheiten aber ist die Geschichte sehr klar. „Wie im Morgenglanze / Du rings mich anglühst“, so beginnt das Gedicht, und es endet mit der Umarmung: „Umfangend umfängen“. Eine heiße, schnelle Geschichte an einem einzigen Morgen. Der Frühling beginnt mit der Liebe, er ist der Aktive, auch weiterhin. Er zündet mit seiner Glut das Ich sogleich an, schon in der ersten Langstrophe, so daß es ihn Geliebter und Schöne nennt und in der folgenden ersten Kurzstrophe sehnsuchtsvoll ruft: „Daß ich dich fassen möcht' / In diesen Arm“. Auf dies so gesteigerte Begehren nach Nähe drängt sich in der zweiten Langstrophe der Frühling ans Ich, kühlt und lindert es mit dem Morgenwind und ruft nun selbst nach ihm in der Stimme der Nachtigall. „Ich komm', / ich komme!“, ruft darauf das Ich in der zweiten Kurzstrophe zurück und fragt: „Wohin? Ach wohin?“. Da antwortet ihm in der letzten Langstrophe der Frühling nicht nur mit Worten, sondern durch die räumlich-landschaftliche Bewegung der sich neigenden und ihn aufnehmenden Wolken selbst.

So folgt immer der Geste des einen die des anderen, streng alternierend, wohlgeordnet in Strophen nacheinander, bis der Gestentausch gleichzeitig wird in einem einzigen Vers und damit endet: „Umfangend umfängen“. Zählt man, durch solche Ordnung wachsam gemacht, die Verszahl der langen Strophen, entdeckt man, daß auch das Gedicht selbst gezählt haben muß, denn sie nehmen jeweils um einen Vers zu, von acht auf neun und zehn Zeilen zuletzt.

Das könnte beinahe ausgeklügelt erscheinen, oder man könnte es als formale Bändigung der heißen Geschichte bedeutsam machen und retten. Auf jeden Fall aber zeigt das Gedicht mit dieser zweiten artifiziellen Interpunktion und Ordnung seine Komposition, seine Verfaßtheit. Unmittelbarer Erlebnisausdruck, das läßt sich schwer sagen – Wortkunst, die ein Erlebnis erst richtig schafft, schon viel eher. Authentizität ist eine Sache der Kunst.

Während der Frühling immer handelt, ruft und spricht das Ich immerfort. Nicht bloß in den Ausrufen der Kurzstrophen; auch in den Du-Erzählungen der Langstrophen erzählt es im Präsens, was ihm vom Früh-

ling geschieht. Eine autodiegetische Erzählung also. Es ist eine eigentümliche Fiktion, wenn ein Geliebter immerfort erzählt, was ihm gerade vom Geliebten geschieht. Und gerade darin zeigt sich das Gedicht als eine Fiktion. Sie wird unauffälliger dadurch, daß der Geliebte ja immer gern der Geliebten mitteilt, wie schön sie ist, wie gut sie ihm tut. „Wie blinkt dein Auge / Wie liebst Du mich“, sagt er im „Mailied“. In „Ganymed“ ist das sehr viel ausführlicher geraten: „Mit tausendfacher Liebeswonne / Sich an mein Herz drängt / Deiner ewigen Wärme / Heilig Gefühl, unendliche Schöne!“

Ein eigentümliches, ja ein hybrides Gedicht: natürlich und übernatürlich, sinnlich und religiös, männlich und weiblich, mystisch, aber draußen, mit offenen Augen, nicht im Schließen der Augen, *myein*, wie in einem anderen Gedicht Goethes.

Das Gedicht führt die Reihe „Gott in der Natur“ fort. Es führt aber zugleich eine andere Reihe fort: „Natur als Liebe“ und „Liebe als Natur“, und es kreuzt diese beiden Reihen.

Die Erotisierung der Natur und die Naturalisierung der Liebe beginnen schon früher, schon im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts. Goethes viel schlichteres „Mailied“ – ein wenig früher, 1771, aus dem Kreis der Sesenheimer Friederike-Lieder – ist ein Gedicht-Ereignis, das uns als aufschlußreiche Station den Weg zurückweisen kann.

Die ersten Strophen sind eine präsentische Frühlingserzählung. Sie beginnt als allgemeine Erzählung von der Natur, ihrem Leuchten, Glänzen und Lachen, die dann in der zweiten und dem Anfang der dritten Strophe einzelne Erscheinungen oder Vorgänge aufgreift: „Es dringen Blüten / Aus jedem Zweig / Und tausend Stimmen / Aus dem Gesträuch // Und Freud' und Wonne / Aus jeder Brust“. Der Strophensprung trennt den Menschen zwar von Flora und Fauna; der Satz aber geht über diese Strophengrenze hinweg und stellt alle in eine Reihe als ähnliche Wesen, aus denen bald Blüten, bald Stimme, bald Wonne hervordringt. In diese Reihe werden dann auch nachträglich Erde und Sonne aus der ersten Strophe gebracht, deren Leuchten, Glänzen und Lachen dadurch ebenfalls als ein solches Hervordringen erscheint – von „Glut“ und „Lust“, wie es jetzt nur schwach anthropomorph heißt. Die Folgestrophe aber transformiert diese allgemeine Lebenslust metaphorisch in ein besonderes menschliches Gefühl, in die Liebe, und erzählt sie zugleich in die Höhe hinauf (O Lieb', o Liebe! / So golden schön, / Wie Morgenwolken auf jenen Höhn!) – von dort kommt sie dann fast geheiligt als Segen wieder herab in die Welt. Das ist eine sanfte

Auf- und Niederbewegung der Freude als Liebe, die die gewaltige vertikale Freuden-Dynamik von Klopstocks Odenbeginn „Der Zürchersee“ und den barocken Schlußstrophen von Paul Gerhardts „Geh aus, mein Herz“ aufnimmt.

Die so als Liebe und Liebesausdruck umerzählte Frühlingsnatur wird nun nicht wie in der Ganymed-Hymne auf das Ich zuerzählt, obwohl ja alle Attribute der Landschaft auch hier schon da sind, sondern der in der 6. Strophe erst deutlich hervortretende Ich-Erzähler stellt in den vier Folgestrophen sich selbst und seine Liebste in diese Natur: „O Mädchen, Mädchen / Wie lieb ich dich! / Wie blinkt dein Auge / Wie liebst Du mich! // So liebt die Lerche / Gesang und Luft, / Und Morgenblumen, / den Himmelsduft, // wie ich dich liebe mit warmem Blut“. Wieder trennt die Strophe Vogel und Blume vom Menschen, wieder verbindet sie der Satz und das gleiche Verb und stellt so Vogel, Blume und Menschenpaar in eine Reihe. Ohne weitere Umschweife gibt der Erzähler der Lerche metaphorisch die eigene menschliche Liebe, und leiht sich umgekehrt von ihr den Liebesgesang zu „neuen Liedern“.

Man sieht, wie nahe dieses Lied Goethes an seine Hymne herangerät. Als eine Variante entwirft es Natur als Liebe – aber auch Menschenliebe als Natur, so daß die Konsequenz nicht so weit weg läge, auch den Frühling einen Menschen und den Menschen den Frühling lieben zu lassen. In der ersten Strophe deutet sich das mit dem auf das Ich gerichteten Leuchten der Natur auch schon an: „Wie herrlich leuchtet *mir* die Natur“ – das ist nicht so weit weg von: „Wie im Morgenglanze du rings *mich* anglühst.“ Aber diese Variante wird noch nicht gewählt, weil die traditionellere Kombination des amoenen Orts der Liebe – Liebe und Liebespaar in der schönen liebesfreundlichen Natur – noch dominant ist. Daß die amoene Natur durchaus aufgenommen wird in dieses Gedicht, wie es bei dem frühen Leipziger Goethe und in der ganzen anacreontischen Lyrik üblich ist, werden wir gleich noch sehen.

Aber die Kombination Liebe und Paar in der Natur kann ja durchaus kontaminieren, denn was sich berührt, das kann sich auch wechselseitig anstecken. Genau das geschieht hier im Gedicht. Zwar bleiben alle Erscheinungen je für sich, diskret, Himmel, Erde, Tiere, Pflanzen, Menschen, das Menschenpaar – aber sie werden doch in eine Reihe gestellt durch die Analogie und so zur *Great Chain of Being*, die als Kette zusammenhängt, ja eins ist durch gemeinsame Lust und Natur.

Das Lied steht näher bei Paul Gerhardts Frühlings- und Sommerlied („Geh aus mein Herz“), als man denkt. Auch dort war die große Kette der Blumen, Pflanzen, der Bienen und der Vögel („Die Lerche schwingt sich in die Luft.“) und des Menschen zuletzt je für sich in einer Strophe erzählt worden – verbunden aber im Blühen, Wachsen und Singen, das zuletzt den Menschen ergreift: „Ich singe mit, wenn alles singt.“ Aber der überall hervordringende Lustgesang ist als Lobpreis Gottes erzählt, er dringt in diesem barocken Gedicht gewaltig in die Höhe („... und lasse, was zum Höchsten dringt, aus meinem Herzen rinnen.“) – wie ja auch die Gottesliebe in diese „liebe Sommerzeit“ herabgekommen und in sie hineingewirkt ist, während bei Goethe die Liebe fast ganz innerweltlich ist, sich auf sich selbst bezieht, im Paar, zwischen den Paaren und der Natur, zwischen Ich und Natur. Immerhin hat diese Liebe einen Hauch heiliger Höhe, den Segen von oben.

Goethes „Mailied“ steht also durchaus in der Linie des christlich-geistlichen Lieds, als verweltlichte Variante. Aber es steht auch in einer weltlichen Reihe, der aus der Antike herübergekommenen und -genommenen Schäferlyrik und Anakreontik mit ihrem amoenen Ort freundlicher Liebesumgebung. Die deutsche Anakreontik hat seit den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts diese alte Tradition verstärkt und direkt von Anakreon aufgegriffen. Friedrich von Hagedorn (1708–1754) mit seinem Gedicht „Die Vögel“ zum Beispiel, das Liebes- und Vogelpaare in eine Reihe dichtet und auch der Lerche mit ihrem Liebesgesang eine prominente Strophe widmet. Oder mit seinem zukunftssträchtigen „Alster“-Lied, das den rein innerliterarisch-amoenen Ort mit seinen ebenso innerliterarischen Schäferfiguren konkretisiert, ja regional auf den bezeichnaren Ort Hamburg und seine Schönen bezieht und die Alster damit zum wirklichen amoenen Ort seiner Stadt erzählt. Er leitet damit die großen Seegedichte von Klopstock („Zürcher See“) bis Goethe („Auf dem See“) und Hölderlin („Hälfte des Lebens“) ein.

Ich möchte aber dieses Mal über meinen Hamburger Dichter nicht sprechen, das habe ich schon öfter getan und auch darüber geschrieben. Vielmehr möchte ich diesmal über Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803) sprechen. Seine Gedichte sind frecher, einfacher auch, und nicht so komplex für die Besprechung. Sie sind trotzdem brisant und zeigen scharf und genau, wie die Lyrik durch ihre Verfahren eine neue Semantik der Liebe erzeugt. Bei ihm sind es eindeutig antike Verfahren und dabei im Zentrum die *Anakreon*-Strophe.

Kleiner Exkurs ins barocke Liebesgedicht und zu Gryphius

Aber bevor ich mit Gleim nun tatsächlich beginne, will ich noch einen weiteren Schritt vor ihn zurückgehen. Denn erst wenn ich vor Augen hole, welche prinzipiellen Varianten und Rückgriffe auf die Tradition die barocke Liebeslyrik entwickelt hat, wird deutlich, welch fundamental andere Alternative Gleim mit seinem Rückgriff auf *Anakreon* möglich wurde.

Auch die Barocklyrik kennt selbstverständlich die petrarkistische Tradition, das Sonett an die ideale Geliebte und ihre sublimierende Wirkung auf das Ich, etwa in Andreas Gryphius' (1616–1664) erstem Eugeniensonett. Aber schon das nächste Sonett auf Eugenie zeigt eine spezifisch barocke Variante: Die leibliche Schönheit ist hier nicht Ausdruck wie Erscheinungsweise der inneren Schönheit wie bei Petrarca und Sidney, sondern wird als hinfällig und vergänglich beschrieben: „Sobald des todes sens wird diesen leib abhauen, / Schau't man den hals, die stirn, die augen, dieses pfand / Der liebe, diese brust in nicht zu reinstem sand, / Und dem, der euch mit lieb itzt ehrt, wird für euch grauen.“ Das ist als Abwendung von bloß körperlicher Liebe oder von der Liebe überhaupt und damit als Jenseitszuwendung entwickelbar – oder in einer Umkehrvariante als Aufforderung zu schnellem Liebesgenuß, ehe die Geliebte alt wird und stirbt oder man selbst diesem Schicksal unterworfen sein wird. Das ist vor allem im Spätbarock bei Daniel Casper von Lohenstein und Benjamin Neukirch unter anderem der Fall und schließt an das ältere *carpe diem* an – genieße den Tag, die Stunde und die Minute. Gryphius kennt diese Wendung in seinem hochbarocken Liebesgedicht eigentlich nicht, trotzdem hindert ihn das petrarkistische Eugeniensonett und das folgende Vergänglichkeitssonett auf Eugenie überhaupt nicht, nun eine witzig-lustvolle Liebes- und Ehemetapher in diese Richtung zu entfalten. Direkt nach dem zweiten Eugeniengedicht findet er im Stil eines Hochzeitsgedichts eine Metapher vom herbstlichen Vogelzug und damit des Auszugs von Lust und Liebe aus der Welt – in den Quartetten; in den Terzetten aber wendet er den Gedanken: Cupido zeigt dem Hochzeiter namens Specht das Nest, in das er schlüpfen kann, und das ist die Braut („Drauf ist er, jungfrau braut! In eure schooß geflogen, / In der er voll von lust ihm seinen sitz erkiest, / Und weil er eurer gunst gar hoch versichert ist, / Wird mancher junger specht hier werden aufferzogen.“). Daß gerade das in der alten Vogelmetapher geschieht, die für Liebe seit der Antike und auch im *Hohenlied* eingeführt ist, verdeutlicht

das Denken in geprägter Sprache der Lust; wobei der christliche Gedanke des *proles causa*, also der Liebe nur um der Nachkommenschaft willen, diesen frech-antiken Griff sicher erleichtert. Daß gerade dieses Gedicht an die beiden Eugeniengedichte anschließt, zeigt das lyrische Denken in Varianten auch bei Gryphius in auffälliger Weise.

*

Haben wir uns das barocke Feld vereinfacht vor Augen geholt, sieht man gleich, daß auch Gleim mit einigen Gedichten auf Petrarca Bezug nimmt, aber ironisch. Und er kennt auch das *carpe diem*, aber der barocke Zeitrahmen von Tod und Jenseits, der verschwindet vor dem selbstverständlich gewordenen Augenblick der Lust und der Liebe, den man nun ruhig und ohne Angst vor der reißenden Zeit genießt. Und das war möglich, weil das für Gleim dominante *Anakreon*-Gedicht die Zeitopposition von ‚jetzt‘ und ‚dann‘ so gut wie gar nicht kennt, sie wird durch eine räumlich figurative Opposition ganz anderer Art ersetzt.

Die erste der Oden Anakreons (ca. 580– 495), in einer Übersetzung von Götz (1746), lautet:

Auf die Leyer

Ich möchte die Atriden,
 Ich möcht' auch Kadmos preisen;
 Doch meiner Leyer Saiten
 Ertönen nur von Liebe.

5 Ich wechselte noch neulich
 Die Saiten, nebst der Leyer,
 Und sang von Herkuls Thaten.
 Allein die Leyer schnarrte
 Von Liebe stets entgegen.

10 So lebt denn wohl ihr Helden;
 Denn meine Leyer tönnet
 Von Liebe, nur von Liebe.

Die figurative Opposition ist ganz offensichtlich, auf der einen Seite die Helden, auf der anderen Seite das Ich mit der liebesingenden Leyer. Die

beiden Werte Kampf, große Tat und dagegen die Liebe und der Gesang werden in drei Varianten wiederholt: zweimal als der Versuch des Ichs, die Atriden und Götter (metonymisch im Gottessitz der Kadmosburg), sowie die Taten des Herkules zu singen; zum dritten und letzten Mal, wird, weil die beiden Versuche unausweichlich mißlingen, dem Heldenlied Lebewohl gesagt, um nur noch Liebeslieder zu singen.

Die Figuration, übrigens mehr Differenz als Opposition, ist also eingelagert in die Differenz der Dichtarten und Stilhöhen: Den großen Dichtarten der Tragödie und des Heldengedichts wird die kleine Dichtart des Liebesgedichts gegenübergestellt, dem erhabenen Ton der Verse dort das lässige Kurzverschen hier – einfach, mit fast nur einem Gedanken in drei Variationen. Das Gedicht tut also praktisch in seiner Erzählung selbst, was es als Inhalt in seiner Geschichte erzählt. Wie das Ich vom heroischen zum kleinen Thema wechselt, so wechselt auch das Gedicht von der großen zur kleinen Form.

Das Gedicht ist tatsächlich eine richtige kleine Geschichte. Es erzählt die Geschichte eines Wandels, eine einfache Autobiographie. Zweimal hat das Ich versucht, Heldenlieder zu singen – umsonst, nun fügt es sich und singt nur noch Liebeslieder. Auf diese Weise erzählt das Ich eine weitere Äquivalenz des Gedichts, nämlich den Übergang von einem nutzlosen, aussichtslosen Kampf zur Unterwerfung, das heißt, das Ich fügt sich dem Schicksal, das die Leier über es verhängt. Oder metonymisch formuliert: Es fügt sich der lyrischen Muse. So wie sich die großen Helden der Antike den Göttern und der Moira zu unterwerfen hatten, so muß sich hier der Dichter der Muse als der Göttin der Poesie beugen. Und damit ist er auch legitimiert.

Besonders interessant für uns ist, daß der Übersetzer Götz diese antike, auf die Götter gegründete Legitimation in etwas für das 18. Jahrhundert typisch Modernes verwandelt hat. Die Ode lehrt uns, so sagt er, daß Anacreon dem „*natürlichen* Hange gefolgt ist“, und gleich nochmals: „Die *Natur* lehrte ihn von Wein und Liebe zu singen.“ Natur – *der* Leitbegriff dieses Zeitalters, vor dem alle älteren und anderen Leitbegriffe, Pflichten und Zwänge als unnatürlich abgewertet werden.

Mit der Anacreon-Strophe bekam Gleim ein ideales Verfahren lyrischer Vereinfachung und Umwertung in die Hand. Er hat es universal genutzt. Es hat jedes seiner Gedichte geprägt, auch die größeren Varianten; und es hat auf diese Weise umgekehrt wieder ihn selbst geprägt, den Geist durch die

Schrift, ihren mündlichen Vortrag und in der geselligen Runde. Daß Gleim es aufgriff, war typisch für ihn und die frühe Aufklärungszeit – aber erst einmal aufgegriffen, hat es diese Zeit miterarbeitet und gemacht.

Die einfache Gegenüberstellung von Heldenkampf und Liebesspiel, das *make love not war* unseres Gedichts, konnte die zivile Gesellschaft der Neuzeit durchsetzen, indem die antiken Helden in die kleinen Alltagshelden aller Berufe und Stände verwandelt wurden, gegenübergestellt den Freunden der Liebe, des Weins, der Heiterkeit und Geselligkeit. Die Kultur der Freude, nicht mehr des „Vergnügens in Gott“ wie bei Gerhardt und Brockes, sondern ein zivilisierter, ganz und gar innerweltlicher Hedonismus gegen jede Art von aufgesteiftem Heroismus. Das war, was Anakreon zweitausend Jahre später noch immer mitschaffen konnte.

Ein kleines, einfaches Beispiel dafür, wie alle Berufe in eine solche Textmaschine geraten können: „Ich trink, ich lieb, ich lache, / Indem ihr euch, ihr Helden, / Die Köpfe spaltet“, so beginnt ein Gedicht scheinbar ganz im antiken Personal der alten Zeit, aber das vorausgehende und noch mehr das nachfolgende Gedicht („Die Flucht aus dem Lager vor Prag“), bezieht es auf die Krieger Preußens und der eigenen Gegenwart. Und die erscheint auch in den folgenden Figurationen im Text selbst: „Ich trink, ich lieb, ich lache / Indem du, müder Geizhals, / Für Arbeit schwitzest. / Ich trink, ich lieb, ich lache, / Indem sich Herrenhuter / Zu Tode beten. / Ich trink, ich lieb, ich lache, / Ich singe frohe Lieder, / Wann Priester schimpfen.“

Auf diese Weise konnte man eine ganze Gesellschaft vorführen, denn die Reihe war beliebig verlängerbar oder konnte, wenn sie zu langweilig wurde, in einem anderen Gedicht fortgesetzt werden. Oder man konnte sich auch auf einen einzigen Stand konzentrieren, wie etwa im Beispiel des Gedichtes „Die Krieger“ oder in dem Gedicht „Der Rechenschüler“, in dem ein Vater dem Sohn kaufmännische Rechenaufgaben gibt, dieser aber immer statt Zentnern und Gulden Küsse und Mädchen zählt. Die Struktur der Anakreon-Strophe ist damit wieder aufgenommen, die Variation des einen Gedankens in einer Reihe, die Figuration von mühseligen Berufen dort und vergnügtem Ich hier. Durch die Vereinfachung wirkt die Werteopposition zugunsten des Ichs völlig plausibel, jedenfalls hier im Verfahren dieses Gedichts, das etwa die Komplexität religiöser Tätigkeit wegläßt und gerade dadurch so plausibel wirkt.

Auch die Struktur der Erzählung Anakreons finden wir wieder. Im Plural erzählt wird die gesellschaftliche Gruppe, im Singular dagegen das Ich,

das so aus jener Typenreihe herausfällt und sich absetzt. Denn genauer betrachtet stellt es sich jenen ja auch gar nicht kämpferisch gegenüber, es setzt sich nur ab, eine narrative Sezession, die in der Paralepse organisiert und durch den Versprung markiert wird: „Ich trink, ich lieb, ich lache, / *Indem* ihr euch, ihr Helden, / Die Köpfe spaltet.“ Eine durchgehend präsensische Ich-Erzählung, in der das Präsens für die Gegengruppe deutlich durativ ist, und für eine längere Zeit gilt – diese Typen tun immer dasselbe –, während das Präsens bei Ich einen aktuell-singulativen Aspekt gewinnt und dadurch den Wert der Präsenz und des Augenblicks fördert. Dieser Augenblick des Trinkens wird, und das ist eine seltene und so eigentlich nur in der Lyrik mögliche Form der Narration, repetitiv erzählt, das heißt das eine gleiche Ereignis wird immer in denselben Worten wiederholt, etwa wie ein lyrischer Refrain das tut.

Die kleine Lust Gleims ist mit Hilfe Anakreons ganz aus der reißenden Zeit gelöst, sie ist ganz Augenblick und immerwährende Wiederholung. Und sie ist auch ganz gelöst aus der Figuration von Himmel und Hölle, Religion und kirchlicher Institution. Ganz irdisches Vergnügen, aber nicht in Gott. Diese Lyrik konnte aber umgekehrt die Kirche in ihre eigene Struktur hereinholen. Den beiden letzten Paaren, den moderneren Pietisten und den älteren orthodoxen Lutheranern, ist das in unserem Gedicht schon passiert. Aber die kirchenfrommen Herren können auch ein eigenes, ganzes Gedicht über den Schädel bekommen.

Das ist der Fall mit „Pflicht zu verliebten Gesprächen, an Herrn Amtmann Fromm“. Hier modelliert, wie man hört, schon der Titel, der Paratext, die Wertopposition auf ziemlich freche Weise. Denn was wie eine freundliche Widmung aussieht an einen Amtmann des Namens Fromm, das meint natürlich eine Person, die sich das Frommsein zum Amt, zur beruflichen Pflicht gemacht hat oder aber die fromm ist aus Profession, der Pastor also, der deshalb auch andere – wie die Gemeinde – auf Frömmigkeit hin verpflichtet. Deshalb wird ihm nun die Pflicht zu verliebten Gesprächen entgegengesetzt. Das ist natürlich witzig, ironisch, nicht Kampf, sondern Spiel. Immerhin wird moralisch und prinzipiell argumentiert, denn wie ironisch auch immer, es wird doch die allgemeine Menschenpflicht zum verliebten Gespräch und damit zur Liebe postuliert.

Im Gedicht selbst finden wir eher die anakreontische Sezession, die lachende Toleranz. „Bleib, bleib, du künftiger Ehemann, / bei deiner Doris Kuß! / Ich liebe, wenn ich lieben kann, / Und hasse, wenn ich muß.“ So

heißt es in dem Gedicht mit einem ganz ähnlich strukturierten Titel „Der freiwillige Liebhaber an einen Bräutigam“: Daß der lyrische Gestus ‚Macht ihr nur so, ich lasse euch ja – ich nur mache es anders‘, nicht so ohne war, wie er sich hier gibt, das kann man sich leicht denken. Denn von nun ab konnte ja nicht nur das einzelne lyrische Ich sich gegen die allgemeinen Werte stellen, sondern jeder konnte mit dem Gedicht und außerhalb des Gedichts auf die gleiche Weise Ich sagen, ganz individuell. (Einer der Anacreontiker aus dieser Gruppe in Hamburg, Dreyer, der Gesandte aus Schleswig-Holstein, musste Hals über Kopf fliehen, weil der Katharinen-Hauptpastor Goeze in einer Predigt seine Zunfthandwerker zur tätlichen Verfolgung dieses lyrischen Verführers aufgerufen hatte.)

Unser Gedicht an den Amtmann Fromm beginnt mit einer dem Thema nach uns schon bekannten Mini-Erzählung. „In den lauten Nachtigallen / Lockt und schlägt und jauchzt die Liebe; / In der Lerche unterm Himmel / Lockt und tiriliert die Liebe“, und so folgt eine kleine Vogelliebesezählung der andern – Enten, Schwalben, Spatzen, Täuber bis hin zum Ich: „In den Tönen meiner Laute / Klingt und lobt und scherzt die Liebe: / In dem Kind, auf meinem Schooße; / Hüpfst und scherzt und singt die Liebe“. Wieder finden wir die uns schon bekannte Reihe, aber diesmal nicht eine der Gegenfiguren zum Ich, sondern die homogene *Chain of Being*, in der der Mensch wie die Vögel und „Alles Wild im freyen Felde“ eine Natur sind. Denken Sie zurück an Paul Gerhardts „Geh aus mein Herz und suche Freud“. Oder denken Sie voraus an Goethes „Mailied“.

Bei Goethe freilich ist schon selbstverständlich, natürlich und eine Landschaft der Liebe geworden, was hier noch ganz topisch und innerliterarisch erst erarbeitet wird. Und zwar im Scherz, wie die Autoren immer betonen. Und das heißt, daß Ich von Liebe nur spricht, aber sie nicht wirklich lebt. Gerade das war die Lizenz, das lockere Liebesgespräch in den öffentlichen Diskurs einzuführen und dem Frömmigkeitsdiskurs der Kirche gegenüberzustellen.

Daß die lyrische Verkürzung des Menschen auf Liebesgespräch und Vogelähnlichkeit eine Grenze ist, daß der Mensch mehr ist, komplexer als nur das, will noch einmal erwähnt sein. Es ist die Autonomie des Gedichts, das es erlaubt, alles andere wegzulassen. Und wir bemerken es kaum, weil wir uns aufhalten in dieser goldenen Wabe, weil wir, einmal darin, sie für die Welt halten und deshalb für völlig plausibel. Schon das größere Schäferspiel der Anacreontik und des frühen Leipziger Goethe enthielt mit sei-

ner größeren Dauer auch eine komplexere Welt und kam um die Diskussion der Folgen solch entspannt-hedonistischer Haltungen nicht herum. Zum Beispiel in der Frage der Eifersucht der schäferlichen Figuren. Das realistische Drama Lessings aber, etwa das bürgerliche Trauerspiel *Miss Sara Sampson*, mußte die frühere Anacreontik, an der sich auch Lessing beteiligt hatte, viel konsequenter auf ihre Lebbarkeit durchspielen.

Alle Dichter dieses Kreises haben freilich immer wieder betont, daß sie nur scherzen, das heißt unter anderem auch fingieren, daß das Ich nicht etwa ein wirkliches Ich ist, welches da liebt, trinkt und singt. Sie betonen also noch die Fiktivität des lyrischen Ichs, trotz seines bekennenden Charakters („ich sage frei“), während seit Klopstock das lyrische Ich nun gerade die Authentizität betont, und auch die Lyrik, wie Goethe das am Beispiel mit der „Harzreise im Winter“ getan, als „Bruchstücke einer großen Confession“ erzählt hat. Erst die Wirkungen und Folgen haben diese leichte Lyrik der frühen Aufklärung schwerer und bedeutsamer gemacht.

Zum ‚Scherzen‘ hat auch gehört, daß man für die lyrische Rede nicht eintreten musste mit seiner ganzen Person. Man konnte in einem Gedicht so, in einem anderen Gedicht und zu anderer Zeit etwas anderes äußern. So war ‚Scherzen‘ eine besondere Form dessen, was ich die lyrische Variante genannt habe. Wir haben das für den authentisch sprechenden Goethe am Beispiel von „Prometheus“ und „Ganymed“ gesehen.

Aber das ist nichts gegen unseren Gleim. Und damit ein letzter Absatz zu ihm. Ich hatte bereits erwähnt, daß die einfache Opposition von Held und Liebendem auch lange Gedichte strukturieren kann. Genau das ist der Fall mit dem Erzählgedicht „Die Flucht aus dem Lager vor Prag“. Ein genau lokalisiertes Schlachtgedicht, wie der Beginn zeigt, und ein Zeitgedicht zugleich: „Als ein Heer die letzten Kräfte / auf dem Ziskaberge wagte, / und noch Bomben oder Kugeln / in dem nahen Lager tobten, / Als ich noch der Kugel fluchte, / die mir meinen Prinzen raubte ...“, da tritt mitten in dieses referentielle Kriegsgeschehen plötzlich Amor hinein. Er argumentiert nun wie Anacreon oder auch Gleim in einer metadiegetischen Erzählung ganz wörtlich: „Dreister, sprach der Gott der Liebe, / Dreister, kannst Du hier verweilen? / Hier, wo die verwegnen Menschen / Tödteten, und sich tödteten lassen; / Hier, wo die erzürnten Götter, / Auch die besten Helden tödteten?“. Und nun zwingt Amor das Ich, den Krieg zu verlassen, indem es ihn mit der silbernen Lanze seines Zeltes aus dem Schlachtfeld treibt. „Hät-

ten Krieger zugesehn, / ... O, wie hätten sie gelachtet! / Doch, es lässt der Gott der Liebe sich von keinem Krieger sehn.“

Das *make love not war* ist hier in einem langen Erzählgedicht zur Flucht aus einer wirklichen Schlacht geworden. Was Fürst und Offiziere als Feigheit deuten würden, was die ganze Gesellschaft als Feigheit deuten würde, hier ist es göttliche Pflicht zur Liebe. Und das alles direkt im kriegerischen Preußen. – Um so überraschender, ja fast befremdend ist es, wenn derselbe Dichter ein paar Jahre später die bekannten *Preußischen Kriegslieder in den Feldzügen 1756 und 1757. Von einem Grenadier* herausgibt, von denen gleich zwei ausgerechnet eine *Schlacht bei Prag* besingen. Das möchte man fast charakterlos nennen. Oder ist, was wir uns gern möglichst einheitlich denken – der Charakter oder auch die *persona*, durch die doch manches hindurchtönt – vielleicht eher wie die Varianten der Lyrik ein Ensemble mehrerer Haltungen, die wechseln, je nachdem, ob das Lied Anakreons sie aufruft, in den Zeiten des Friedens; oder ob Diskurs und Genre des Helden- und Schlachtlies sie ergreift (mitten im Siebenjährigen Krieg)?

Wir werden Gleim mit der Kriegsvariante noch wiederbegegnen, wenn aus der territorialen Preußenbegeisterung die nationale Begeisterung für Deutschland lyrisch herausmodelliert wird.

Kombination von Liebe und Natur. Entwicklungen in der Lyrik. Übergänge in die Prosa

Seit Gleim und die anderen Anacreontiker ab 1730 im Rückgriff auf antike Muster – neben Anakreon auf Horaz und Catull – ihre Liebes-/Natur-Lyrik geschrieben haben, hat es bis in die Romantik hinein gedauert, bis die einfachen Grundelemente voll entfaltet waren. Bei Gleim aber war alles schon da, was kombiniert werden kann: Liebe als Natur (1) – Natur als Liebe (2); Liebe in der Natur (3) – Natur in der Liebe (4).

Die erste der Kombinationen hat eine neue, jetzt herrschend werdende Liebessemantik geschaffen, die man gern romantische Liebe nennt. Denn wenn Liebe Natur ist und so aufs natürlichste die Geschlechter verbindet, dann löst das andere, ältere Kombinationen auf: die religiös oder richtiger noch theologisch fixierte Kombination von Liebe und Ehe sowie die sozial übliche, in allen Ständen herrschende Praxis der Geschlechterverbindung durch nützliche Familienverträge. Beide Formen werden durch die neue

Kombination ihrer Legitimation beraubt. Und es hat eine Weile gedauert, bis die revolutionäre Neuschöpfung Kombinationen mit den älteren Modellen eingehen konnte.

Als Natur, dem höchsten Leitbegriff und Wert der deutschen Aufklärung neben Vernunft, war Liebe nicht bloß entschuldigt, sondern in sich selbst hoch legitimiert, ja sie war – da ja Gott in der Natur wirksam ist – sogar geheiligt und pathetisch gesteigert. So konnte sie auch selbst zum vorbildlichen Muster werden für andere Beziehungen und Institutionen. Sie war nicht nur selbst das wahre und rechte Leben, sondern darin auch utopisches Symbol einer besseren Einrichtung der Sozietät und der Welt. „Sprache der Liebenden sei Sprache des Landes.“ Schon in Goethes *Werther* wird nach der Entwicklung der Liebe zwischen Lotte und Werther im ersten Teil diese gesteigert ideale Liebesbeziehung im zweiten Teil zum Maß der bürgerlichen und adligen Welt. Die lebendige Liebe ist das einzig mögliche Maß gegenüber der Mechanik des Hofes, dem Regelwerk der Justiz und der bloßen Verständigkeit bürgerlichen Alltags. Der Held, fühlend geworden in der Liebe, hält diese andere Welt nicht mehr aus. Der *Werther* war als lyrisierte Prosa ein markanter Übergang der Lyrik in den Roman; er war der Versuch, alles Leichtsinzig-Hochgemute der Lyrik seit vierzig Jahren nun auch tatsächlich zu leben und nicht bloß zu dichten: mitten in der bürgerlichen Welt. Er war damit auch die Probe darauf, ob das glücken konnte. Der Roman setzt die Lyrik fort, aber prosaischer und komplexer auch als das Drama, das ja schon erste Erprobungen der Lyrik durchgeführt hatte: Lessing, Anakreontiker zu Beginn, mit seiner *Miss Sara Sampson*; Goethe, nicht weniger Anakreontiker in seiner Leipziger Zeit und schon früher, mit seiner *Stella*, der in der Liebe die Ehe begründet und neue Liebe zu einer komplexeren Dreierkonstellation führt, welche in der Legende vom Grafen von Gleichen der Papst und Gott selbst legitimieren. Diese Liebesutopie wandert ja auch in den *Werther*, nur war der Roman die realitätsnähere Gattung und wurde es auch immer mehr. Die Aufklärung mußte sich selbst aufklären über ihre Utopien, und sie tat das in der zweiten Phase der Kritik ihrer selbst. Wunderbar reich in den späten *Wahlverwandtschaften*, die in diesem naturwissenschaftlichen Gleichnis chemisch-natürlicher Trennungs- und Verbindungsprozesse die Kombination von Liebe und Natur aus der Lyrik fortgesetzt haben. Innerhalb des Romans wird das chemische Gleichnis im Diskurs des Hauptmanns ausgearbeitet, ihm gegenüber-

gestellt der traditionalistischere *Ehediskurs* Mittlers. Beide Diskurse sind das Prüfmedium für die komplexe Handlung zwischen zwei Paaren.

Die Lyrik Gleims, der Anakreontiker und der nachfolgenden Generationen konnte mit ihren kleinen Minigeschichten gewagte Experimente durchführen, Lockerungsübungen, die Auflösung alter und die Bildung neuer Synapsen. Die Gedichte mußten in sich selbst nicht einstehen für ihre Folgen, sie machten ‚Scherze‘. Das Drama und der Roman aber mit ihren Diskursen, der Kohärenz von Personen, Figurationen, Handlungen und Werten, waren zu konsequenten Proben gezwungen, sie sind sozusagen strukturell verantwortungsvoller als der „Diskurs des Gedichts“. Das Gedicht ist konsequent und verantwortungsvoll nur für die gerade absolut gesetzte Rede und Situation.

*

Einen Übergang von der Lyrik in die Prosa finden wir auch bei der anderen Kombination „Natur als Liebe“ und im Raum der Natur. Wenn die Natur selbst ein Liebesprozeß ist und der Liebende eine andere Natur darstellt, dann können ja die sonst eigentlich ungleichen Wesen Mensch und Natur nun auch gleich werden und sich als ein Paar lieben, jedenfalls im Gedicht. In Goethes „Ganymed“ haben wir das schon gesehen, aber auch in „Der Fischer“ oder viel gefährlicher und mit tragischem Ausgang im „Erlkönig“. In Goethes späterer „Neuer Melusine“ geht diese Kombination in die Prosa hinüber und wird dabei komisch, weil nun die prosaischen Größenverhältnisse des Paares hervortreten müssen. Ironisch ist das auch in der Prosa von Hoffmanns „Der goldne Topf“, wo der Student Anselmus mitten in Dresden ein veritables Schlänglein im Holderbusch zu lieben beginnt. Im Falle Fouqués, in seiner „Undine“, und in Eichendorffs „Zauberei im Herbste“ werden tragische Ausgänge für diese Liebesfigurationen zwingend, weil die Verzauberungen der ungleichen Paare mit den sozialen und moralischen Werten schwer vermittelbar sind.

Man sieht gerade an solchen Übergängen zwischen dem lyrischen, dramatischen und prosaischen Diskurs, wie gleichsam Arbeitsteilungen zwischen den Dichtarten und Genres vorgenommen, aber dann auch wieder Kooperationen zwischen ihnen gesucht werden müssen.

Liebe als Lebens- und Weltmodell: Die Wiederverzauberung der Natur

Die Liebeslyrik hat aber nicht nur eine neue Liebessemantik, oder wie wir früher gesagt hätten Liebesauffassung vorbereitet; sie hat im Modell der Liebesnatur auch der Sozietät und der Welt einen neuen verheißungsvollen Zauber verliehen. Sie hat damit neuzeitliche Mythen erzählt, die zwar nicht lange gültig gewesen sind, die aber doch in einer schwierigen Übergangsepoche dem Menschen in seiner unsicher gewordenen Welt eine gewisse Aufgehobenheit gegeben haben.

Das 18. Jahrhundert hat nicht nur eine erste oder vielleicht schon zweite ‚Globalisierung‘ gebracht, es hat mit seiner wissenschaftlichen, ökonomischen, technischen und sozialen Innovation und Revolution die alte statische Welt in Unruhe und Bewegung versetzt. Philosophie und Naturwissenschaften haben entschieden Anteil an diesem Modernisierungsprozeß, die Poesie auch, denn sie hat viele Diskurse in ihren Diskurs geholt und dort weitergedacht, manchmal auch im Rückgriff auf ältere Welten.

So antwortet die Liebeslyrik auf diese umfassende Verunsicherung, auch wenn sie sie selbst miterzeugt. Sie erzählt kleine Mythen einer Liebesnatur, in der sich der Mensch beheimatet fühlen kann. So verzaubert sie wieder Erde und Himmel, den die aufgeklärte Kritik entzaubert hatte, die dem Menschen eine transzendente Heimatlosigkeit aufgezwungen hatte, da er ja auch auf den Himmel nun nicht mehr hoffen konnte.

Die Wiederverzauberung setzt schon mitten in der Aufklärung ein, Goethes „Ganymed“ als Gegenstück zum „Prometheus“ ist dafür genauso typisch wie seine innerweltliche Variante „Auf dem See“. Eichendorff hat diese Geschehensreihe auf seine christliche Weise fortgesetzt. Das Romanisieren setzt also spätestens mit dem sogenannten Sturm und Drang ein, und man mag von Goethe bis Eichendorff gern *eine* Romantik erkennen, wie das die Franzosen und Engländer gesehen und im eigenen Hause gehabt haben.

Ich möchte das einmal am Beispiel andeuten und mit dem romantischen Friedrich Freiherr von Eichendorff (1788–1857) beginnen. Daß seine Lyrik eine Verzauberung der Natur ist, ist ja keine Frage, aber seine geistliche Lyrik ist eine Wiederverzauberung auch der kritisch angetasteten Religion durch die Natur. Viele seiner geistlichen Gedichte erzählen die Liebe Gottes zu Welt und Menschen als Liebesereignisse der Natur. So die heilige

Erzählung von der Empfängnis und Geburt Jesu in dem schönen, geheimnisvoll-verwirrenden Gedicht

Mariä Sehnsucht

- Es ging Maria in den Morgen hinein,
 Tat die Erd' einen lichten Liebesschein
 Und über die fröhlichen, grünen Höh'n
 Sah sie den bläulichen Himmel stehn.
- 5 „Ach, hätt' ich ein Brautkleid von Himmelsschein,
 Zwei goldene Flüglein – wie flög' ich hinein!“
- Es ging Maria in stiller Nacht,
 Die Erde schlief, der Himmel wacht',
 Und durchs Herze, wie sie ging und sann und dacht',
 10 Zogen die Sterne mit goldener Pracht.
 „Ach, hätt' ich das Brautkleid von Himmelsschein,
 Und goldene Sterne gewoben drein!“
- Es ging Maria im Garten allein,
 Da sangen so lockend bunt' Vögelein,
 15 Und Rosen sah sie im Grünen stehn,
 Viel' rote und weiße so wunderschön.
 „Ach hätt' ich ein Knäblein, so weiß und rot,
 Wie wollt' ich' s lieb haben bis in den Tod!“
- Nun ist wohl das Brautkleid gewoben gar,
 20 Und goldene Sterne im dunkelen Haar,
 Und im Arme die Jungfrau das Knäblein hält,
 Hoch über der dunkelerbrausenden Welt,
 Und vom Kindlein gehet ein Glänzen aus,
 Das ruft uns nur ewig: Nach Haus, nach Haus!

Weder Jesu Geburt mit all den uns von Lukas bekannten Ereignissen wird hier erzählt, noch die Vorgeschichte dazu, die jungfräuliche Empfängnis durch Engelsgruß und mancherlei himmlische Vorankündigungen; so ist das Evangelium nicht selbst der genaue Vortext – aber das Gedicht ist auch keine Naturallegorie oder Metapher der immer wieder erzählten und damit etwas abgeschliffenen Geschichte. Es ist vielmehr eine eigene, neue, ro-

mantische Erzählung einer Heilsgeschichte ganz aus der Natur und in der Natur, surrealer Mythos – auch wenn er aus den Marienlegenden und mehr noch aus ihren malerischen Traditionen Attribute und Ambiente nimmt: so den lichtblauen Mantel oder den tiefblauen Sternenmantel Mariens, die beide in den wirklichen Himmel verwandelt sind, den hellen Morgenhimmel der ersten und den Sternenhimmel der zweiten Strophe, den sich Maria herabwünscht auf ihren Leib als das Brautkleid, das sie umschließt und umhüllt. So wie sie sich aus dem Rosengarten das „Knäblein, so weiß und so rot“ heranwünscht – diese neue Maria im Rosenhag aus jahrhundertelanger Malerei und zugleich Königinmutter des Märchens „Schneewittchen“, die sich nun in der dritten Strophe zur Mutter wünscht des Himmelskinds, nachdem sie Himmelsbraut geworden ist in der ersten und zweiten Strophe dieses Gedichts. Wenn Maria dann in der vierten Strophe mit dem Kind auf dem Arm hoch hinauf an den Himmel versetzt ist, so ist das wohl auch eine Reminiszenz an die gemalte, die thronende Maria im Himmel (*heaven*), hier aber ist es der sichtbare Himmel über der Welt (*sky*), vor dem sie schwebt, etwa wie die ätherische Lichtfrau auf dem großen Morgenbild Philipp Otto Runges.

Das ist eine richtige Liebesgeschichte, die mit der Himmelfahrt endet – eine Liebesgeschichte zwischen Natur (Himmel und Erde) und Mensch. Und damit auch unübersehbar eine Variante oder gar ein Gegenentwurf zu Goethes „Ganymed“, auch wenn der fromme Eichendorff sich vor dieser literaturwissenschaftlichen Annäherung empört im Grabe umdrehen würde. Freilich gibt es wie bei jeder Variante durchaus Differenzen: Die Goethesche Tradition ist heidnisch, sehr erotisch, und sie wird vom Ich selbst erzählt – die Eichendorffsche Tradition ist christlich, von einem allwissenden Erzähler erzählt; und alles Sinnliche ist hoch sublimiert. Aber gerade weil die beiden Gedichte in fast entgegengesetzter Tradition stehen, sieht man, wie dringend nötig ihnen die Liebesnatur als neue Heimat des Menschen ist.

Die Liebesgeschichte Eichendorffs beginnt in der ersten Strophe mit Mariens Gang in den Morgen hinein. Der sie zwar nicht „anglüht“, aber ihr doch immerhin einen lichten Liebesschein tut, und sogleich handelt Maria als seine Braut. Sie wünscht sich den Himmel herab und um sie herum, als Brautkleid, und sie wünscht sich in ihn hinein. In der zweiten Strophe, in der Maria in die Nacht hineingeht, zieht der ersehnte Geliebte umgekehrt nun in sie ein: „durchs Herze ... zogen die Sterne mit goldener Pracht.“

Aus dem fernen Himmelsgeliebten ist der nahe Geliebte geworden, ja sein Einzug in die Geliebte, so wie sie zuvor in ihn einziehen wollte. Zwar läßt die Erzählweise offen, ob der Himmel ‚wirklich‘ oder ‚nur‘ in Gedanken und Träumen durch die Geliebte gezogen ist. Deutlich ist aber, daß sich die Geliebte des Himmels nun als Folge und in der dritten Strophe das himmlisch-irdische Rosenkind wünscht – eine himmlische ‚Conception‘.

Die Geschichte ist nur scheinbar kontinuierlich erzählt, die drei Strophen erzählen vielmehr ein je abgeschlossenes Ereignis und beginnen dann neu – etwa wie die Bilder einer *camera obscura*. Der Erzähler spart aus, was zwischen diesen Ereignissen geschieht, also wie Maria vom Morgen in den Abend kommt, wie und wann sie in den Garten eintritt. Zwischen den drei Ereignissen stehen Ellipsen, wie der Narratologe das nennt. Indem der lyrische Erzähler so mit den Strophen über die üblichen Alltagskohärenzen der Prosa und des Lebens hinwegspringt, kann er – wir haben das ja schon im Prometheusgedicht gesehen – die Liebesvita Marias in eine streng gegliederte, logisch konsequente Folge von Stationen bringen. Das wird sicher schon in der Beschreibung der Liebeshandlung deutlich geworden sein, aber ein Blick auf die Erzählung des Raums macht das noch klarer. Zweimal tritt Maria in der ersten und dann in der zweiten Strophe in die Weite der Landschaft und in den Raum des Himmels hinein – so wie dann er in die Geliebte eingeht. In der dritten Strophe tritt Maria in den abgegrenzten, intimeren Raum des Gartens hinein, nun allein mit dem Wunsch nach dem Kind, um in der vierten Strophe wieder herauszutreten, schon mit dem Kind auf dem Arm, in die Weite der Landschaft und – woher der Geliebte gekommen war – in die Höhe des Himmels hinauf: eine kosmische Muttergottheit über der brausenden Welt. So sorgt die Ellipse für die Entmischung eines Gedankens oder einer Geschichte, die Strophe aber sorgt für ihre Einheit und Reinheit. In unserem Gedicht hält das jede Banalität von Marias heiliger Vita fern und gibt ihr Geheimnis. Das bewirkt vor allem die Ellipse von der dritten zur vierten Strophe. Denn wenn die ersten drei Strophen die großen Wünsche Marias erzählen, im vergegenwärtigenden Präteritum, so erzählt nun die vierte Strophe gerade nicht ihre Erfüllung (also zum Beispiel die Schwangerschaft), sondern im abschließenden Perfekt, daß sie inzwischen alle erfüllt sind: „Nun ist wohl das Brautkleid gewoben gar / Und goldene Sterne im dunkelen Haar, / Und im Arme die Jungfrau das Knäblein hält“. Wie es möglich wird, wie es geschieht, daß Maria wirklich das Himmelskind bekommt, das bleibt in der Ellipse als ein

Geheimnis verborgen. Das Kind ist da – im Präsens ewiger Gegenwart wird das erzählt: „Und vom Kindlein gehet ein Glänzen aus, / Das ruft uns nur ewig: Nach Haus, nach Haus!“

Hier sind wir plötzlich mitten in der Geschichte. Im letzten Vers ist die bisher geschlossene Figuration der Familie erweitert um ‚uns‘, denen die Sehnsucht und Hoffnung auf Heimat als die Botschaft des Glänzens zukommt.

Der bisher allwissende, extradiegetische Erzähler, eine Stimme von außerhalb der Geschichte und des erzählten Universums, plötzlich ist er Übergangslos eine Stimme mitten in der Erzählung, also ein Ich- oder Wir-Erzähler. Ein überraschender Wechsel oder sogar ein Bruch, eine Alterität. Denn wenn wir ihm als Ich-Erzähler auch die Wahrnehmung und Deutung des in der Natur gegenwärtigen Leuchtens als eine Himmelsbotschaft glauben wollen, so werden wir ihn doch zurückgreifend über die anderen Strophen fragen müssen, wie er dort als Ich-Erzähler so allwissend gewesen ist, uns die Geschichte des mythischen Paares Maria und Himmel erzählen zu können. Oder wenn er dort als allwissender Erzähler von außen erzählt hat, wie er nun mitten in seinen Text hineingeraten konnte.

Einen solchen Sprung nennt der Narratologe eine Metalepse. Sie ist in der Lyrik wegen der dort herrschenden Inkohärenz eher möglich als in der Epik, und bei Eichendorff finden wir sie besonders häufig. Im ebenfalls geistlichen Lied „Mondnacht“ zum Beispiel, das eine Variante ist zu „Mariä Sehnsucht“. Auch hier wird die Geschichte eines mythischen Liebespaars von einem extradiegetischen Erzähler mit alles umfassendem Blick erzählt: „Es war als hätt’ der Himmel / Die Erde still geküßt, / Daß sie im Blütenschimmer / Von ihm nur träumen müßt.“ In der letzten Strophe aber gerät Ich mitten in die erzählte Liebeswelt hinein und bewegt sich durch sie hindurch nach Haus, oder in ihr schon wie in der Heimat selbst: „Und meine Seele spannte / Weit ihre Flügel aus, / Flog durch die stillen Lande / Als flöge sie nach Haus.“ Auch hier schafft die Liebesnatur dem Menschen Heimat. Ich muß wohl nicht weiter erläutern, warum ich dieses Lied Variante genannt habe. Hinweisen aber möchte ich gerne noch darauf, wie der Erzähler die Strophen zur Einheitsbildung und Abgrenzung benutzt, wie die Ellipsen dazwischen: Die Liebesgeschichte wird in der Einheit der ersten Strophe erzählt und abgeschlossen. Die zweite Strophe erzählt, ohne jede Art von Verknüpfung, ein ganz anderes Geschehen: „Die Luft ging durch die Felder, / Die Ähren wogten sacht, / Es rauschten leis die Wälder, / So

sternklar war die Nacht.“ Oder sollen wir uns in dieser Strophe eine Analogie zur ersten vorstellen, weil ja ein Oberes (auf Luft) sich durch ein Unteres bewegt (die Felder, die Wälder), so daß ihr Rauschen und Wogen den Träumen der Erde entspricht, ja vielleicht sogar Ausdruck und Folge ihres Liebestraums ist? Man möchte fast sagen, daß diese Strophe eine Art moderner Parallelismus membrorum ist, wie die Verse im *Hohenlied*.

Das gilt auch für die dritte Strophe – nur ist der Übergang hier weniger unbestimmt: „Und meine Seele spannte / Weit ihre Flügel aus. / Flog durch die stillen Lande, / Als flöge sie nach Haus.“ Die beiden Strophen trennen die Bewegung von Natur und Menschen, aber das „und“ reiht die Bewegung des Ichs in die Bewegungen von Luft und Feldern ein, es zieht genauso durch die Lande wie die Luft und Wogen und Rauschen – oder wie der Traum der Erde vom Himmel. Wir kennen diese Art strophischer Parallelsetzungen schon aus dem „Mailied“.

Die Unbestimmtheiten lyrischen Sprechens, die Ellipsen zwischen den Strophen und die Strophen mit ihrer Einheit und Reinheit lassen alle zusammen erst die mythische Heimat einer Liebesnatur entstehen, in der alle Wesen gleich aufgehoben sind.

*

Stünde „Mondnacht“ nicht in den „Geistlichen Gedichten“, dann ließe es sich leicht viel innerweltlicher lesen als „Mariä Sehnsucht“, da ja hier Himmel und Erde zwar auch ein übermenschliches Paar bilden, aber doch ein solches aus der Natur. Himmel kann hier unschwer nur als der sichtbare Himmel über der Erde verstanden werden, als *sky* also, in dem der Himmel im christlichen Sinne (*heaven*) allenfalls mitgedacht sein mag.

Alle diese Gedichte der Liebesnatur geben Ich eine schützende Hülle, sie geben ihm eine verlorene oder nie besessene Heimat. Das kann die transzendente Heimat im Himmel sein, die die Aufklärung aufgelöst und die Romantik in der Natur wieder hergestellt hat im Himmelsgeliebten, sei er wie bei Eichendorff eher christlicher oder wie bei Goethe eher heidnisch-antiker Herkunft. Aber es kann auch eine eher innerweltliche Liebesnatur sein, wie sie Goethe mit seinem Gedicht „Auf dem See“ 1775 sich selbst aus dem Erlebnis einer Fahrt „Auf'm Zürchersee“ – so der ursprüngliche Titel – heraus erzählt hat.

Schon das erste Verspaar dieses Gedichts leitet eine metaphorische Erzählung ein, die zuvor gar nicht Erlebnis gewesen sein kann: „Ich saug’ aus meiner Nabelschnur / Nun Nahrung aus der Welt“. Das ist ein rein poetisch erzeugtes, surreales Ereignis – so etwas kann das Ich gar nicht erlebt haben, und wir dürfen das poetische Ereignis also weder auf das angebliche Erlebnis, noch auf eine bloße Metapher zurückführen, die in schmückend-anschaulicher Weise ausdrücken soll, das Ich habe sich in der Natur nur ‚erfrischt‘. Das metaphorisch erzählte Ereignis leistet viel mehr. Es gibt dem Ich und Welt eine Verbindung, und es gibt dem Ich damit in der Welt einen wunderbaren geschützten Aufenthalt (wieder?), den das Kind im Leibe der Mutter (gehabt) hat. Die Metapher, die diese wunderbare Leistung vollbracht hat, will deshalb auch fortgesetzt sein – durch die erste Strophe hindurch zunächst, aber dann transformiert auch durch das ganze Gedicht. An solcher Fortführung sieht man erst richtig, was eine metaphorische Erzählung ist. Sie erzählt die im Bild bereitliegenden Bedeutungen konsequent heraus, und zwar in einer zeitlichen Abfolge, und so gewinnt sie ihre Geschichte: das Kind zuerst im Leibe der Mutter, dann geboren und an ihrer Brust, ferner dann schon in der Wiege, bis es laufend schließlich der Welt oder sie ihm begegnet. Man höre nun nun – in der zweiten Fassung des Gedichts – dieser metaphorischen Erzählung der vier Stationen zu, von denen jede zwei Verse oder ein Verspaar erhält. „Und frische Nahrung, neues Blut / Saug’ ich aus freier Welt: / Wie ist Natur so hold und gut, / die mich *am Busen* hält! / Die Welle *wieget* unsern Kahn / Im Rudertakt hinauf, / Und Berge, wolkig himmelan, / Begegnen unserm *Lauf*.“

Natürlich würde man diese frühkindliche Autobiographie zerstören, wollte man die fortgeführte Metapher zum bloß schmückenden Ausdruck einer Kahnfahrt auf dem Zürchersee erklären – das wäre auch nur möglich in der antiken Rhetoriktradition, in der die Metapher als Substitution für einen anderen Ausdruck galt. Aber man darf auch nicht übersehen, daß diese Kahnfahrt hier miterzählt wird – auf den See hinaus und, ganz eigentümlich, auf ihm hinauf, denn die Horizontale wird zweimal in die Höhe gehoben. Das Ich wird in seiner Kahnwiege hinaufgehoben, wie auch die Berge himmelan stehen und ihm so begegnen. Auf diese Weise wird die Zeitreise einer Autobiographie zugleich zur Raumreise, wird der kindliche Eintritt in die intime, geschützte Welt der Ausgang in die freie Weite der Welt. Auch das Ich selbst ist auf diese Weise zugleich Kind und Erwachsener.

Daß die leichte Anhebung in die Höhe, den Himmel, hier mitklingt, das heißt eine schwache Variante der starken Ganymed-Geschichte vorliegt, sollen wir nicht übersehen. Wobei man auch hier die erzählerisch-metonymische Zubereitung deutlich erkennen kann gegenüber Goethes prosaischer Variante in *Dichtung und Wahrheit*: „Wir schifften uns ein, und fuhren an einem glänzenden Morgen den herrlichen See hinauf.“ Wie sehr übrigens Goethe selbst die Legende von der Erlebnislyrik als „Bruchstücken einer großen Confession“ gefördert hat, erlebt man, wenn er mit Bezug auf unser Gedicht dann fortfährt: „Möge ein eingeschaltetes Gedicht von jenen glücklichen Momenten einige Ahnung herüberbringen.“ Das Erlebnis-Gedicht war ein poetologisches Konzept: Es stellt der bloßen Kunst des Dichters gegenüber die Natur des Erlebnisses, dem bloß Gemachten das Authentische.

Gehen wir jetzt über die zweite Strophe hinweg, als ob sie nicht wäre, so stellen wir überrascht fest: Aus der autodiegetischen Ich-Erzählung der ersten Strophe und der eigenen Geschichte von Ich und Mutter / Natur ist die heterodiegetische Er-Erzählung einer Natur geworden, die nicht mehr Mutter ist, sondern sich in vier Liebespaaren auf sich selber bezieht: „Auf der Welle blinken / Tausend schwebende Sterne, / Weiche Nebel trinken / Rings die türmende Ferne; / Morgenwind umflügelt / Die beschattete Bucht, / Und im See bespiegelt / Sich die reife Frucht.“ Zwei Paare, in denen sich Oberes und Unteres verbinden (Sterne und Welle, Frucht und See) – am Anfang und Ende der Strophe. Und so umgeben die beiden vertikalen Paare die beiden horizontalen Paare in der Mitte, Nebel und Ferne, Morgenwind und Bucht. Jedes der Liebespaare bekommt auch hier wie Kind und Mutter in der ersten Strophe je ein Verspaar, alle zusammen aber sind in einem einzigen Satz verbunden und stehen unter dem Wort „Liebe und Leben“, das die mittlere Strophe voraus erzählt hat. So wohlortiert und geordnet nach Art, Vers und Interpunktion erlebt kein Ich innerhalb der Natur, wohl aber kann es sich so eine Natur als Liebesnatur in Paaren erzählen. Auch hier übrigens ein auffälliger Parallelismus membrorum – so daß man fast mit einer Übergeneralisierung fragen möchte, ob solche Wiederholungen nicht allgemeiner lyriktypisch sind.

Die Figuration von Ich und Mutter Natur ist also in der dritten Strophe transformiert in die vierfache Figuration eines erotischen Paares – zwei achtzeilige Strophen, unterschiedlich und gleich. Sie umgeben die mittlere Strophe von nur vier ganz anders gearteten Versen.

Hier erzählt das Ich in einer Selbstanrede den Ausschluß des äußeren Raums der Welt („Aug’, mein Aug’, was sinkst du nieder?“) und den Eintritt in die innere Welt der Träume („Goldne Träume, kommt ihr wieder?“). Und nun befiehlt es, handelnd im Imperativ, dem Traum den Weggang und sich selbst den Neueingang in die Welt: „Weg, du Traum! So gold du bist: / Hier auch Lieb’ und Leben ist.“

Was das genauer für Träume sind, das wird hier wie in der Lyrik so oft nicht erzählt, und doch ist alles ganz klar. Golden sind sie, glänzend und herrlich; sie kommen „wieder“, sind also nicht zum ersten Mal da, sie haben eine Geschichte (in einer minimalen iterativen Analepse); und sie handeln von „Lieb’ und Leben“, wie man aus dem nach außen verweisenden „auch“ entnehmen kann. Die psychoanalytische Interpretation würde sie vielleicht Regression nennen, Träume, die die glückliche Zeit des embryonalen Zustands wiederholen. Der Textanalytiker wird sie nehmen als das, was sie sind, nämlich als Träume von Liebe und Leben, als Phantasien eines gesteigerten, goldenen Glücks, woher auch immer das angeregt sein mag. Aber auf jeden Fall sehen wir in dieser Strophe einen räumlichen Schritt aus der Welt heraus in das Innere des Ich und wieder heraus, weil auch die Welt wie der goldene Traum ist oder es durch die Erzählung werden soll. Das Ich kann in ihr aufgehoben sein, es findet die erotisch-erhöhte Liebe auch in der Welt und nicht nur im Traum.

Was den Rückgang ins Ich ausgelöst hat, das liegt in der Auslassung zwischen der ersten und zweiten Strophe. Die Begegnung der Dinge der Welt? Vielleicht. Die Lücke zwischen den beiden Strophen, die Ellipse, stellt aber einen Wirkungszusammenhang gerade nicht her. So können wir in der zweiten Strophe nur eine Art Krise feststellen, die das Ich in der Wirklichkeitsaneignung und dem Wirklichkeitsglauben zunächst einmal schwächt, die es dann aber in dem Entschluß, Leben und Liebe in der Welt zu finden oder in sie einzubringen, gerade wieder stärkt. Das Gedicht erzählt also, oder stellt sie genauer gesagt her, eine Krisenbiographie, einen Gang von der frühen Harmonie über eine Störung zu einer neuen Harmonie in der Welt.

So wird aus einem einzelnen Erlebnis ein kleiner Mythos der Welt und des Lebens. Aus der bloßen Gelegenheit ein weitreichendes Modell. Das ist durchaus modern. Wenn über Jahrhunderte hinweg stabile Mythen zerfallen, so wollen sie wohl ersetzt sein, aber woher soll man sie so schnell nehmen? Jeder Augenblick bietet sich an und will ausprobiert sein auf seinen übersituationellen Gehalt. Man nimmt ihn symbolisch oder auch meto-

nymisch: Der bloß regionale Zürchersee wird allgemeiner zum See überhaupt und dieser als Glücksort zum Modell der Welt. Das ist nicht unproblematisch, weil das Ganze so abhängig wird von einem Teil, das zum Überdauern Bestimmte vom bloßen Augenblick, aber auch das Überindividuelle einer Weltauffassung vom je individuellen Erzählen.

Textausgaben

Joseph Freiherr von Eichendorff. *Werke und Schriften*. Bd. 1: *Gedichte. Epen. Dramen*, hrsg. Gerhart Baumann u. Siegfried Grosse (Stuttgart, 1957).

Friedrich Wilhelm Gleim. *Schriften*. 2 Bde. 6 Tle. Bd. 2, T. 5 (Carlsruhe 1780).

Johann Wolfgang Goethe. *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hrsg. H. Brins, D. Borchmeyer, K. Eibl u. a., 40 Bde. (Frankfurt/Main, 1987 ff.): Abt. 1, Bd. 1: *Gedichte 1756–1799*.

Literatur

Hans Blumenberg. *Die Lesbarkeit der Welt* (Frankfurt/Main, ²1971).

Heinz Hillmann. *Bildlichkeit der deutschen Romantik* (Frankfurt/Main, 1971).

Goethe-Handbuch in vier Bänden, Bd. 1.: *Gedichte*, hrsg. Regine Otto u. Bernd Witte (Stuttgart u. Weimar, 1996).

Paul de Man. „Die Rhetorik der Zeitlichkeit.“ In: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hrsg. Chr. Menke (Frankfurt/Main, 1993), 83–130.

Klaus Weimar. *Goethes Gedichte 1769–1775. Interpretationen zu einem Anfang* (Paderborn u. a., 1982).

Marianne Wünsch. *Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes. Die systemimmanente Relation der Kategorien ‚Literatur‘ und ‚Realität‘: Probleme und Lösungen* (Berlin u. a., 1975).

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 legitimierter 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 beziehungsvoller 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 episierungszusatz: „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 wundem 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 kampf-freudigen Pindar. Man sieht, auch die Lyrik erzählt regelrechte Literaturgeschichte. 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 Kriegsliteratur, 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 des 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 Darlehnsseine 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 Gedicht erzählern.

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).

Französische Lyrik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Heinz Hillmann und Klaus Meyer-Minnemann

Baudelaires *Fleurs du Mal*

Heinz Hillmann

Überschreitet man um die Mitte des 19. Jahrhunderts die lyrischen Grenzen Deutschlands nach Frankreich, gerät man in eine andere Welt. Die Täler weit und Höhen, die Parks, Gärten und beschaulichen Schlösser bleiben zurück; Sirenen im Grunde, singende Wandergesellen am Berge, die Lerchen im Himmel und Vögel im Walde verklingen. Man kommt in die Metropole, das „enorme Paris“ – wie Baudelaire es nennt – mit seinen alten Faubourgs, mit seinen Straßen und Quais, Türmen und Schornsteinen, den Spiel- und Tanzsälen, den Kasernen und Hospitälern mit ihren Kranken, Süchtigen, Trinkern, Straßendirnen und Mördern. Normale Bürger gibt es in diesem lyrischen Raum nur sehr selten, sie sind schon im Widmungsge-
dicht der *Fleurs du Mal* entsprechend apostrophiert.

Baudelaires Haltung gegenüber der neuen Naturreligion – wie er überraschend präzise benennt, was wir als das Naturerlebnis der deutschen Aufklärung, Klassik und Romantik kennen – kommt sehr pointiert in einem Brief an Fernand Desnoyers zum Ausdruck:

„Mein lieber Desnoyers, Sie bitten mich um Verse für Ihren kleinen Band, Verse über die *Natur*, nicht wahr? über die Wälder, die großen Eichen, das Grüne, die Insekten – die Sonne vermutlich? Aber Sie wissen doch, daß ich außerstande bin, über die Vegetabilien in Rührung zu geraten, daß meine Seele dieser sonderbaren neuen Religion widerstrebt ... Ich werde niemals glauben, daß die Seele der Götter in den Pflanzen wohnt, und selbst wenn sie

darin wohnen sollte, würde ich mich kaum darum kümmern und meine eigne für ein sehr viel höheres Gut halten als jene der geheiligten Gemüse.“¹

Charles Baudelaire (1821–1867) ist nicht der erste, der Paris, das im Roman schon lange gegenwärtig war, zum lyrischen Raum in Frankreich gemacht hat. Aber Baudelaire ist mit seinen *Fleurs du Mal* (1857) der erste, der das, was sehr französisch und sehr national ist, zu einer langsamen Revolution werden läßt und zum Maß moderner Lyrik überhaupt in Europa. Dabei liegt das Neue nicht nur in einer bestimmten Sicht von Paris als Großstadt, Szenerie und Figuration, sind es also nicht nur „Tableaux Parisiens“, wie das zweite Buch der *Fleurs du Mal* heißt, die die Revolution bewirken. Es ist vielmehr eine Verschiebung der Haltungen und Werte, die dieses Buch auf eine exemplarische Weise schockierend und modern macht. Schrecken zu meiden, Angenehmes zu suchen oder das Schöne zu verehren und das Häßliche zu mißachten oder zu ignorieren, das gilt hier so wenig wie das Gute dem Bösen entgegen- und natürlich weit darüber zu stellen. „Ich“, so darf der Mörder und Trinker sprechen – wie die Stimme des Dichters „ich“ sagt – und er kann erzählen, wie und warum er die Geliebte getötet hat, um sie gerade zu retten vor dem Verkommen. Und er kann sein „schuldiges Haupt“ auf die Straße legen, wo es „der Wagen zermalmt, wenn er schläft wie ein Hund: ich pfeif drauf, wie auf Gott, den Teufel und das heilige Abendmahl“ („Le Vin de l’Assassin“, CVI).

„Les Charmes de l’horreur n’enivrent que les forts“ – die Schrecken der Stadt auszuhalten, ihre Abartigkeiten zu teilen und in einem Sprung der Gefühle sich zu eigen zu machen, lyrisch „ich“ zu sagen in vielen ihrer Gestalten und sie darin zu erkennen, anstatt sie vorab zu vermeiden oder zu bewerten, das ist die moderne Haltung, die im Buch der „Révolte“ am Schluß zu einem *Gebet* an Satan führt.

¹ Charles Baudelaire. *Sämtliche Werke/Briefe (in acht Bänden)*. Bd. 3: *Les Fleurs du Mal/ Die Blumen des Bösen*, hrsg. Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost (München, Wien, ²1989), 405. Nach dieser Prosa-Übersetzung auch die deutschen Zitate im ersten Teil, anders als die gebotene lyrische Übertragung Georges im Anhang.

Fais que mon âme un jour, sous l'Arbre de Science,
 Près de toi se repose, à l'heure où sur ton front
 Comme un Temple nouveau ses rameaux s'épandront! (CXX)

Der lyrische Satanismus steht im Zeichen der Erkenntnis. Es ist das zweite, nun in der Welt wiederholte Essen vom Baum der Erkenntnis, das das erste, vorab in Gut und Böse einteilende Erkennen im Paradies in Frage stellt und überholt.

Erwartet der Dichter im ersten Buch und am Beginn der *Fleurs du Mal* noch seinen Aufstieg in die „seligen Ränge der heiligen Legionen“ in der Nähe zu Gott, so bittet er hier in der „Révolte“, wenn der Tag (des Todes?) kommen wird, nahe bei Satan („près de toi“) zu ruhen, in den Tiefen der Hölle. Aber im letzten Gedicht des letzten Buches „La Mort“ und den letzten Versen der *Fleurs du Mal* heißt es: „Enfer ou Ciel, qu'importe?“ – egal ob Himmel, ob Hölle, wenn es nur neu ist. Ist also dieses das letzte Wort, und ist es endgültig? Oder gilt auch der Anfang noch, und das vorletzte Ende in der „Révolte“? Ist also jedes lyrische Ereignis, ist jedes Gedicht gültig in sich; und sind also viele, ja alle gleich und gültig?

Wir können die *Fleurs du Mal*, gehen wir vom ersten Gedicht aus und bemühen dabei den europäisch-christlichen Mythos vom Schicksal der Seele, als einen Weg des Dichters vom Himmel in die Tiefe hinab und wieder hinauf in die Höhe lesen und ihm so eine Geschichte zuordnen. Nicht ganz zufällig geraten wir dabei in die Nähe von Dantes *Divina Commedia*, dem christlichen Epos schlechthin, in dem Raum und Zeit und der Weg des Dichters durch Hölle, Läuterungsberg und Himmel sicher geordnet und festgelegt sind. Wir können die *Fleurs du Mal* freilich auch als eine Folge lesen von Gedichten, von denen jedes Ereignis und Zustand ist zwischen den Extremen von oben und unten und jedes auf andere Weise, in Variationen. Jedes von ihnen ist unmittelbar zu Gott oder zu Satan, jedes auf seine Weise, und manchmal liegt es auch ganz ruhig dazwischen. Das ist ein lyrisches, kein episches Universum.

„Je n'ai pas oublié, voisine de la ville, / Notre blanche maison, petite mais tranquille“ – „Ich hab es nicht vergessen, unfern der Stadt, unser weisses Haus, das klein war, doch still“ – so beginnt ein kleines Gedicht der „Tableaux Parisiens“ (XCIX). Nichts zerstört oder verdeckt das Erinnern; nichts das weiße Haus nahe der Stadt und seine Stille; nichts den Garten mit seiner Pomona aus Gips und einer alten Venus; nichts das Sonnen-

auge in einem neugierigen Himmel draußen und drinnen „unsere langen und schweigsamen Mahlzeiten“. So kann ein Gedicht die Idylle der Kindheit beschützen mit seiner abgeschlossenen Form. Ähnlich wie die berühmten „Correspondances“ (IV) die romantischen Verschwisterungen der Natur beschützen und unangetastet lassen, auch wenn sich in ihr die natürlichen frischen Düfte mischen mit den von Ambra und Moschus, also solchen, die unnatürlich erscheinen, „corrompus, riches et triomphants“.

Wenn hier die natürliche Frische mit unnatürlicher Verderbtheit harmoniert, so stellt das nächste Gedicht die Schönheit und Unschuld der Leiber von Menschen und Statuen früher Epochen in einer ersten Strophe schroff wertend der zweiten gegenüber, die ein „schwarzes Bild voller Schrecken der heutigen Körper“ entwirft. Wenn dann die dritte Strophe eine andere Wertung, eine neue Version von Schönheit zu schaffen versucht („Gewiß, wir verderbten Völker haben Schönheiten, die den Alten unbekannt waren: Gesichter zerfressen vom Krebs der Herzen“), so wird doch gleich wieder klargestellt, daß unsere „kranken Rassen ... der Jugend“ der Frühzeit „tiefe Huldigung zollen“. Und dennoch kann sich diese klare Wertsetzung von klassischer Schönheit gegenüber moderner Interessantheit im Ganzen der *Fleurs du Mal* nicht halten.

Den Wandel von einer älteren, eindeutig festen Wertung der Dinge zur neueren, mehrdeutig variableren Geltung oder Umkehrung der alten Wertung kann ein kleines Detail noch einmal verdeutlichen, eine Wetterfahne, die sich zufällig in Hölderlins „Hälfte des Lebens“ und in Baudelaires „Brumes et Pluies“ (CI) findet. Die Fülle der Früchte und Blumen, die Küsse der Schwäne und dieser wie jener Nähe und Neigung zu Wasser und See im späten Sommer, das ist, in der ersten Strophe Hölderlins, die Schönheit und Güte der einen Hälfte des Lebens; die zweite, der anderen Hälfte gewidmete Strophe kennt nur die Klage des Verlustes, das lieb- und sprachlose Nebeneinander der Kälte des Winters: „Die Mauern stehn / Sprachlos und kalt, im Winde / Klirren die Fahnen“. Ein halbes Jahrhundert später schreibt der französische Dichter: „O Spätherbst, Winter, schmutzdurchtränkter Frühling, einschläfernde Jahreszeiten! Euch liebe und lobe ich, daß ihr mein Herz und Hirn so einhüllt mit dunstigem Bahrtuch und schemenhaftem Grab“. Und das zweite Quartett setzt dem nichts entgegen, sondern es variiert nur das erste: „Auf dieser weiten Ebene, wo der kalte Nordsturm sich umtreibt, wo in langen Nächten sich die Wetterfahne heiser schreit, wird meine Seele besser als zur Zeit des lauen Lenzes weit ihre Rabenflü-

gel spreiten“. Und auch die beiden Terzette dieses Sonetts singen die fahlen Finsternisse, die „pâles ténèbres“.

So komponiert Baudelaire auch seine „églogues“ nicht über das Land, sondern über die Stadt. „Paysage“ (Landschaft), so der Titel des entsprechenden Eingangsgedichts der „Tableaux Parisiens“. Das Hirtengedicht der Antike hat die Reinheit des Landlebens der Stadt mit ihren Verderbnissen als Maß gegenübergestellt, über fast zwei Jahrtausende hinweg bis in die Neuzeit. Hier aber wird es zum kanonischen Loblied der Stadt. Ganz ähnlich wie das Sonett Petrarcas, ein erhabenes Genre, nun alle Finsternisse der Stadt aufnehmen kann. Die europäische Tradition ist unmittelbar gegenwärtig, aber sie steht der Gegenwart nicht als das vergangene Ideal gegenüber, elegisch oder satirisch. Sie nimmt im Gegenteil die Schrecken, Abgründe und Erbärmlichkeiten der Gegenwart auf in ihre altedle Gestalt. Sie gibt ihnen etwas ab von ihrer Würde und erkennt sie als ein Seiendes eigener Art an.

Die *Fleurs du Mal* machen uns schon in der Mitte des vorletzten Jahrhunderts gleichzeitig mit unserer modernen Zivilisation bekannt. Sie setzen uns, wie Kafka das einmal von Kunst überhaupt sagt, andere Augen ein, aber sie führen auch andere Gefühle, Haltungen und Werte vor. Es ist eine Art lyrische Gymnastik. Jedes Gedicht eine andere Variante zwischen Extremen, eine andere Erprobung, für uns wie für den Dichter.

Es ist ganz unmöglich, sie alle auf eine Formel zu bringen, obwohl man die Einheitlichkeit immer spürt. Aber selbst wenn man das Grundschema formulieren würde, was würde es nützen? Die *Fleurs du Mal* sind eine Folge von Gedichten in sechs Büchern: „Spleen et Idéal“, „Tableaux Parisiens“, „Le Vin“, „Fleurs du Mal“, „Révolte“, „La Mort“. Man muß dieser geordneten Folge Schritt für Schritt folgen, dann merkt man erst, was in diesem Kursus mit einem geschieht und was der Dichter selbst durchgemacht hat.

Aber hier, in unserem Buch über Lyrik, läßt sich damit nur beginnen – am besten am Anfang – und dann noch einmal am Ende und über dieses hinaus. Die Mitte sparen wir aus.

Bénédiction

Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,
Le Poète apparaît en ce monde ennuyé,
Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes
Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié:

- 5 – « Ah! que n'ai-je mis bas tout un nœud de vipères,
 Plutôt que de nourrir cette dérision!
 Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères
 Où mon ventre a conçu mon expiation!
- Puisque tu m'as choisie entre toutes les femmes
 10 Pour être le dégoût de mon triste mari,
 Et que je ne puis pas rejeter dans les flammes,
 Comme un billet d'amour, ce monstre rabougri,
 Je ferai rejaillir ta haine qui m'accable
 Sur l'instrument maudit de tes méchancetés,
 15 Et je tordrai si bien cet arbre misérable,
 Qu'il ne pourra pousser ses boutons empestés! »
- Elle ravale ainsi l'écume de sa haine,
 Et, ne comprenant pas les desseins éternels,
 Elle-même prépare au fond de la Géhenne
 20 Les bûchers consacrés aux crimes maternels.
- Pourtant, sous la tutelle invisible d'un Ange,
 L'Enfant déshérité s'enivre de soleil,
 Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange
 Retrouve l'ambrosie et le nectar vermeil.
- 25 Il joue avec le vent, cause avec le nuage,
 Et s'enivre en chantant du chemin de la croix;
 Et l'Esprit qui le suit dans son pèlerinage
 Pleure de le voir gai comme un oiseau des bois.
- Tous ceux qu'il veut aimer l'observent avec crainte,
 30 Ou bien, s'enhardissant de sa tranquillité,
 Cherchent à qui saura lui tirer une plainte,
 Et font sur lui l'essai de leur férocité.
- Dans le pain et le vin destinés à sa bouche
 Ils mêlent de la cendre avec d'impurs crachats;
 35 Avec hypocrisie ils jettent ce qu'il touche,
 Et s'accusent d'avoir mis leurs pieds dans ses pas.

- Sa femme va criant sur les places publiques:
Puisqu'il me trouve assez belle pour m'adorer,
Je ferai le métier des idoles antiques,
40 Et comme elles je veux me faire redorer;
Et je me soulerai de nard, d'encens, de myrrhe,
De génuflexions, de viandes et de vins,
Pour savoir si je puis dans un cœur qui m'admire
Usurper en riant les hommages divins!
- 45 Et, quand je m'ennuierai de ces farces impies,
Je poserai sur lui ma frêle et forte main;
Et mes ongles, pareils aux ongles des harpies,
Sauront jusqu'à son cœur se frayer un chemin.
Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite,
50 J'arracherai ce cœur tout rouge de son sein,
Et, pour rassasier ma bête favorite,
Je le lui jetterai par terre avec dédain!"
Vers le Ciel, où son œil voit un trône splendide,
Le Poète serein lève ses bras pieux,
55 Et les vastes éclairs de son esprit lucide
Lui dérobent l'aspect des peuples furieux:
– « Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés
Et comme la meilleure et la plus pure essence
60 Qui prépare les forts aux saines voluptés!
Je sais que vous gardez une place au Poète
Dans les rangs bienheureux des saintes Légions,
Et que vous l'invitez à l'éternelle fête
Des Trônes, des Vertus, des Dominations.
- 65 Je sais que la douleur est la noblesse unique
Où ne mordront jamais la terre et les enfers,
Et qu'il faut pour tresser ma couronne mystique
Imposer tous les temps et tous les univers.

- Mais les bijoux perdus de l'antique Palmyre,
 70 Les métaux inconnus, les perles de la mer,
 Par votre main montés, ne pourraient pas suffire
 A ce beau diadème éblouissant et clair;
- Car il ne sera fait que de pure lumière,
 Puisée au foyer saint des rayons primitifs,
 75 Et dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière,
 Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs! »

„Bénédiction“, Segnung oder Lobpreisung, so lautet also der Titel des ersten Gedichts, der damit auch über dem ersten Buch, ja dem Ganzen der *Fleurs du Mal* steht. Das Gedicht erzählt von dem Segen, den der Dichter durch den „Entscheid höchster Mächte“, in der Welt zu erscheinen, erhält; vom Segen, der über ihm liegt und den er braucht und weiß bei seinem Gang durch die Erniedrigungen der Welt; die Segnung schließlich, die er selbst Gott zurückgibt als Lob, Preis und Dank („Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance“) dafür, daß Gott ihm das reinigende Leiden gegeben hat, das ihn in die himmlisch seligen Ränge der Heiligen hinaufführt, wo er mit seiner leuchtenden Krone thronen wird.

So bekommt der „Poète“ – immer groß geschrieben wie auch auch Gott („Dieu“), der Himmel („Ciel“), die Hölle („La Géhenne“) und der Engel („Ange“), der das Kind („L'Enfant“) begleitet – eine dreiteilige Geschichte: Die Konzeption im Himmel durch die höchsten Mächte, die niedrige Geburt und das Leiden auf der Erde, die Rückkehr oder Erhebung in die himmlischen Regionen und ein Platz in Gottes Nähe. Eine enorme Raumdimension wird eröffnet und als Weg des Dichters durchschritten. Es ist ein allwissender Erzähler, der diesen universalen Blick in Jenseits und Diesseits hat. Aber es ist auch der von ihm erzählte Dichter, dem dieses universale und unbezweifelte Wissen gegeben ist, denn in seinem Gebet an Gott kennt er ja noch auf Erden schon seinen künftigen Aufstieg und Gottes Pläne mit ihm. Es gibt gar keinen Zweifel und ist also auch keine Hoffnung, sondern sicheres Wissen, das bis in die Uranfänge des Lichtes zurückgeht. (Ein Wissen, wie es der Glaubende hat.)

Das ist freilich für einen modernen Dichter wie Baudelaire eine erstaunliche Geschichte und Erzählung, die man auch nicht zu schnell als bloß allegorische Einkleidung einer Dichterweihe erklären oder als blasphemische

Selbstheiligung abtun darf. Die Erzählweise hat vielmehr Teil an jener universalen Wissensstruktur, über die auch die Propheten des Alten Testaments verfügt haben, die ja Gottes Pläne und Worte zu Israel und seinen Propheten kannten und lebten; aber sie hat auch Teil an der allwissenden Erzählweise etwa des 2. Buch Mose und seiner Gespräche mit Gott oder auch an der eines der Evangelisten – weniger des spröden Markus, eher des Lukas oder Johannes, die ja auch die große Geschichte von der himmlisch-irdischen Konzeption des Gottessohns, seiner Erdengeburt, seines irdischen Wandels, seiner Passion und Erhebung an Gottes Seite erzählen.

Die Vita des Dichters in diesem Gedicht ist dem sehr ähnlich. Ein Mythos ist lebendig, so lange er forterzählt wird, und das geschieht von Anfang an immer in Varianten. Baudelaire hat den christlichen Mythos Europas forterzählt in diesem Gedicht, auch durch die prominente Stellung, die er der Hölle und Satan in seinem Werk eingeräumt hat. Die griechisch-römischen Mythen, wie sie die deutsche Klassik erneuert hat, sind bei ihm eher nur beiläufig erwähnt.

Wie der Himmel, so gehört auch die Hölle zur Dimension dieses lyrischen Universums. Hier im ersten Gedicht ist es die biblische Gehenna, „La Géhenne“, in die sich die Mutter des im höchsten Himmel beschlossenen Dichterkindes selbst hinabverdammt. Denn sie verflucht die Nacht seiner Empfängnis, sie verflucht das göttliche Kind als „Werkzeug göttlicher Bosheit“ und verflucht Gott selbst, der sie „außerwählt unter allen Weibern“. Diese Mutter ist die schwarze Verkehrung der Gottesmutter, wie ihre dreistrophige Fluchrede eine Verkehrung des frommen Gebets ist, und so verdammt sie sich selbst auf den Grund der Hölle – statt in die Höhe des Himmels und an die Seite des Sohnes erhoben zu werden.

Eine ähnliche Figur ist auch die Frau des Dichters, die in der zweiten, nun vierstufigen Rede den Schwur ablegt, die Hingabe und Verehrung des Dichters für sie in eine Vergottung und verbotene Anbetung zu verkehren – eine satanische Versucherin also, die ihm schließlich das Herz aus der Brust reißen und den Tieren vorwerfen will.

So wird das Dichterleben zur Passion, zum Kreuzweg („chemin de la croix“); „Brot und Wein“, für ihn bestimmt, verunreinigt ihm die Menge durch Bespuckung; und aus allen diesen Leiden wird ihm die mystische Krone geflochten, die er tragen wird, wenn er erhöht wird.

Eine Leidensgeschichte in großer Nähe zu den heiligen Texten. Das machen mancherlei Anklänge, meine ich, doch sehr deutlich. Und der Erzähler

wie seine Figur bleiben auch gläubig, ja wissend. Der Erzähler sieht mit seiner Gestalt sozusagen den Himmel offen: „Zum Himmel, wo sein Auge herrlich einen Thron erblickt, streckt unverstört der Dichter seine frommen Arme ...“ und überläßt ihm dann das Wort, das – nun in fünf Strophen – die Reden der Verfluchung und Verschwörung in einem frommen Gebet an Gott überwindet.

„Bénédiction“ ist ein Gedicht beträchtlicher Grandiosität, recht groß gesprochen, weit hinauf- und hinabgedehnt in die über- und unterirdischen Räume wie in uranfängliche wie künftige Zeiten. Mit dieser Dimensionierung steht es allein. Die Gedichte, die folgen, sind nicht nur räumlich und zeitlich begrenzter, das strenge Sonett mit seinen knappen vier Strophen ist die Entsprechung und formt seinerseits eine engere Welt. „Les Chats“ (LXVI) wäre ein gutes Beispiel: Raum ist hier, wie so oft in vielen Gedichten der *Fleurs du Mal*, das Interieur, das innere Haus, das die glühend Verliebten wie die strengen Weisen so lieben wie ihre Katzen, die wie sie fröstelnd und seßhaft sind. Aber in solch heißkalter Leidenschaft suchen sie gerade den Schrecken der Finsternisse, und Erebus nähme sie gern in seine Unterwelt, wie ihre mystischen Augensterne sternengleich leuchten. Höhe und Tiefe also auch im Innern des Hauses, die Ferne dazu, denn die Katzen nehmen die Haltungen großer Sphinxen in den Wüsten ein. Und ihre Augen erinnern zurück an das himmlische Urfeuer und seine Spiegelungen im ersten Gedicht. Wird also durchweg der Raum irdischer, innerweltlicher und enger, so ist doch die Erde nicht ohne die Höhen und Tiefen, die Himmel und Abgründe, selbst wenn sie sich in Metaphern und Träumen eröffnen. In der Stadt, in den Straßen und Häusern und Zimmern der Stadt und darin in den Körpern, Herzen und Hirnen – nur darin ereignen sie sich. Alles, auch die Landschaft, ja die ganze Welt wird so zum Bestandteil der Stadt. „Ce terrible paysage“, eine aus Elementen der Natur und der menschlichen Kunst komponierte Landschaft, entsteht in dem Gedicht „Rêve Parisien“ (CII). Aber als der Architekt dieser „féeries“ erwacht, findet er sich in seinem elenden Nest („taudis“) in der Stadt wieder. Ganz ähnlich wie das Ich in seiner Mansarde und nahe dem Himmel sitzt, um seine Eklogen der Stadt zu schreiben am Anfang der „Tableaux Parisien“.

Vielleicht darf man – aber ich bin nicht sicher, denn wie kann man diese hundertfünfundzwanzig Gedichte mit ihren kleinen Unendlichkeiten überblicken? – vielleicht darf man sagen, daß die Gedichtfolge der *Fleurs du Mal* ein unumkehrbarer Gang aus der Weite von „Bénédiction“ in die Stadt

und ihre Tiefe ist. Bis dann das letzte, hundertsechszwanzigste Gedicht aus acht Einzelgedichten, bis „Le Voyage“ die Welt noch einmal in eine andere Dimension eröffnet. Die erste Strophe des ersten Reisegedichts beginnt mit dem Kind, das offenbar in einem Zimmer über die Karten und Stiche gebeugt ist, so daß das Universum so groß ist wie sein Verlangen darauf. Die weite Schwingung des Eingangsgedichts freilich hat allmählich nachgelassen, auch wenn sie immer noch spürbar bleibt. Direkt nach „Bénédiction“ folgen „L’Albatros“ (II) und „Élévation“ (III), die schon im Titel die Höhe des Himmels aufnehmen. Die Albatrosse, diese „Könige des Azurs“ über den Planken der Schiffe, die über die „Abgründe“ gleiten, das ist eine so deutliche innerweltliche Parallele zur überweltlichen Vertikale des ersten Gedichts, auch mit der Entwürdigung des Königs der Lüfte durch die Matrosen, daß die allegorische Deutung der letzten Strophen („Le Poète est semblable au prince des nuées“) fast eine überflüssige Erinnerung darstellt. Der Abschied von Höhe und Reinheit des Ideals in diesem und in dem folgenden Gedicht ist nicht leicht und wird nicht sogleich vollzogen. Es bedarf vieler Gedichte, bis wir die vier Gedichte des Trübsinns erreichen, des Spleens (LXXV–LXXV), in denen „Pluviôse“ aus seiner Urne in großem Schwall eine düstere Kälte ausgießt, der Dichter ein vom Mond verfluchter Friedhof ist, König eines vom Regen durchtränkten Landes, auf dessen gebeugtem Schädel die entsetzliche, herrische Angst ihre schwarze Fahne aufpflanzt.

Ideal und Spleen sind einander entgegengesetzt, auch durch ihre Positionen im ersten Buch der *Fleurs du Mal*. Aber sie gehören genauso zusammen, wie der Titel sie verbindet („Spleen et Idéal“), ähnlich wie Höhe und Tiefe, Himmel und Hölle, Gott und Satan bald entgegengesetzt und als das absolut Gute und Böse gewertet werden können – bald gleichermaßen gültig sind. „Ob du vom Himmel, ob du aus der Hölle kommst, gleichviel, o Schönheit!“, heißt es rund zwanzig Gedichte nach dem Lobpreis Gottes von der Schönheit. Sie ist es, die die Pforte zu einer neuen, bisher noch ungekannten „Unendlichkeit“ öffnet und vom Dichter als „meine einzige Königin“ angerufen wird. In der „Hymne à la Beauté“ (XXI) sind die Extreme der Räume und Werte der *Fleurs du Mal* ineinander verschränkt, und deshalb ist diese künstliche Schönheit auch die Verdichtung des ganzen modernen Universums.

Hymne à la Beauté

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
O Beauté? ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime,
Et l'on peut pour cela te comparer au vin.

- 5 Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore;
Tu répands des parfums comme un soir orangeux;
Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore
Qui font le héros lâche et l'enfant courageux.

- Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres?
10 Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien;
Tu sèmes au hasard la joie et les désastres,
Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien.

- Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques;
De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant,
15 Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,
Sur ton ventre orgueilleux danse amoureuxment.

- L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle,
Crépète, flambe et dit: Bénissons ce flambeau!
L'amoureux pantelant incliné sur sa belle
20 A l'air d'un moribond caressant son tombeau.

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
O Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu!
Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?

- 25 De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, – fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, leur, ô mon unique reine! –
L'univers moins hideux et les instants moins lourds?

Die Reise in die Welt der dichterischen Imagination (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé)

Klaus Meyer-Minnemann

Richtet die „Hymne à la Beauté“ den Blick auf eine schreckenerregende und zugleich faszinierende Schönheit von einer anderen Welt, die nicht mehr wie in der platonischen Tradition das Wahre und Gute repräsentiert, sondern beiden indifferent gegenübersteht und gerade deshalb dem Dichter das Leben in dieser Welt, wenn auch nur ein wenig, leichter macht:

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
O Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu!
Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?

- 25 De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, – fée aux yeux de velours,
Rhythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! –
L'univers moins hideux et les instants moins lourds?

so ruft „Le Voyage“ (CXXVI) vollends auf zur Fahrt in jenes andere jenseits der alltäglichen Erfahrung, zu dem die „Hymne à la Beauté“ das Tor öffnet. „Le Voyage“ (Die Reise) ist das letzte Gedicht der *Fleurs du Mal*. Zugleich bildet es den Abschluß des letzten Teils der gesamten Gedichtsammlung, der die Überschrift „La Mort“ (Der Tod) trägt. „Le Voyage“ voraus gehen die Gedichte „La Mort des Amants“ (Der Tod der Liebenden), „La Mort des Pauvres“ (Der Tod der Armen), „La Mort des Artistes“ (Der Tod der Künstler), „La Fin de la Journée“ (Das Ende des Tages) und „Le Rêve d'un Curieux“ (Der Traum eines Neugierigen), ein Sonett, das des Dichters eigenes Sterben als emotionslosen, schmerzfreien Übergang in den Tod imaginiert. Wie man sieht, handeln alle diese Gedichte vom Tod; so auch „Le Voyage“, das auf den alten Vorstellungen vom Meer des Lebens sowie vom Leben als Reise beruht. Doch sind diese alten Vorstellungen in „Le Voyage“ eigentümlich verändert. Während traditionell das Leben als Reise auf dem Meer des Lebens als ansteigende beziehungsweise

absteigende Linie nach dem Muster Kindheit, Jugend, Reife, Alter gedacht wird, das dem Schema der Jahreszeiten folgt, verläuft die Lebensreise in „Le Voyage“ ausgehend von den Kindheitsträumen plan und zirkulär in der stets wiederkehrenden Erfahrung der Enttäuschung. Die reichsten Städte, die erhabensten Landschaften, nie boten sie die geheimnisvolle Anziehung jener Gebilde, die der Zufall aus den Wolken zu formen versteht, nie vermochte die Sehnsucht nach dem anderen erfüllt oder gar gestillt zu werden. Ein bitteres Wissen, das man aus dem Reisen, das heißt dem Leben zieht! Die Welt, gleichförmig und klein, zeigt uns nur unser eigenes Bild, heute, gestern, morgen, immerzu. Eine Oase des Schreckens in einer Wüste der lustlosen Müdigkeit. Aber die Zeit lauert und setzt schließlich den Fuß auf unser Rückgrat, um uns dem einen, dem letzten Reiseziel zuzuführen. Hier nun setzt der achte Teil des Gedichts „Le Voyage“ ein, der den Schlußpunkt der *Fleurs du Mal* bildet.

Le Voyage, VIII

O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
 Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
 Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
 Nous cœurs que tu connais sont remplis de rayons!

- 5 Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte!
 Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
 Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
 Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*!

Der Sprecher des Gedichts und diejenigen, die mit ihm die Anker lichten wollen und die im „nous“, dem „wir“, mit eingeschlossen sind, brechen auf zu dem einzigen, das nach allen Erfahrungen noch bleibt, dem Tod. Dies Land, so heißt es, sind wir leid. Denken wir zurück an die Bedeutung, die die Natur für den Dichter im 18. Jahrhundert und dann vor allem in der Romantik als das andere seiner selbst gewonnen hatte, mit dem er in einen spannungsvollen Austausch trat, um sich selbst zu finden, so begegnet uns hier eine ganz neue Konstellation. Die Natur ist nicht mehr in der Lage, diesen spannungsvollen Austausch zwischen einem Subjekt, dem Ich des Sprechers, das wieder als Ich des Dichters inszeniert wird, und seinem Ob-

jekt, der Natur als Inkarnation des Erhabenen, Gewaltigen oder auch Tröstenden jenseits der Verbiegungen der menschlichen Gesellschaft, zu leisten. An die Stelle der Natur treten die Stadt oder auch die „künstlichen Paradiese“, „les Paradis artificiels“, deren Erzeugung durch die Drogen Wein, Haschisch und Opium Baudelaire einen eigenen Essay gewidmet hat. Doch „Le Voyage“ bringt zum Ausdruck, daß alle diese Objekte dem Dichter nicht mehr das zu geben vermögen, wonach er verlangt. So bleibt nur das ganz Unbekannte, der Tod, um das Neue zu finden, das der Welt des dichterischen Erlebens genügt.

Wie läßt sich das verstehen? Zunächst wohl im wörtlichen Sinn. Der pathetische Gestus der Verneinung der Welt, das heißt der menschlichen Gesellschaft *und* der Natur, ist unübersehbar. Er setzt die Linie fort, die von „Bénédiction“ und „L'Albatros“, ja auch von „Les Chats“ und vielen anderen Gedichten der *Fleurs du Mal*, vor allem aber von „Hymne à la Beauté“ ausgeht. Der Dichter hat keine Heimstatt in der Welt. Was ihm bleibt, ist das radikale Exil: der Tod. Baudelaire hat den Dichter stets als den Unbehausten entworfen, dem die Welt insgesamt als ein Nichtgenügendes gegenübersteht. Diese Unbehaustheit in der Welt, der nur der Tod als Ausweg bleibt, äußert sich in dem Schlußgedicht der *Fleurs du Mal*, dem letzten Teil von „Le Voyage“.

Doch es läßt sich auch eine übertragene Bedeutung für den Aufbruch in den Abgrund des Unbekannten vertreten. Dieses Unbekannte, zu dem der Tod führt, kann ebenso verstanden werden als die radikale Entbindung der dichterischen Imagination von der außersprachlichen Welt und ihrer Benennung. Der Aufbruch ins Unbekannte des Todes heißt dann, daß der dichterischen Imagination keine Welt, sondern nur noch die Imagination selbst gegenübersteht, sie sich also in sich selbst spiegelt. Was ist jedoch die dichterische Imagination, oder genauer gefragt, worin äußert sie sich, wenn sie sich selbst gegenübertritt? Die Antwort lautet: Sie äußert sich in Sprache über sich selbst als Sprache, und zwar als eine Sprache, die sich von ihrer Bindung an die Objektwelt gelöst hat. Die Sprache als Ausdruck und Gegenstand der dichterischen Imagination wird von dem Zwang, sich in der Verwendung der Sprache nach den durch die Sprache entworfenen Modellen von Welt und Erfahrung zu richten, entbunden. Die dichterische Imagination als Sprache in der Sprache wird frei.

Die Radikalität dieses Schrittes, die in Baudelaires „Le Voyage“ zum Ausdruck kommt, wird zum einen über Rimbaud zum automatischen

Schreiben, der „écriture automatique“ der Surrealisten, führen, in dem jedes Wort mit jedem eine Verbindung eingehen kann, gesteuert nur durch die ungehindert strömende Imaginationskraft des Schreibenden. Zum anderen wird sie über die Sprachverwendung Mallarmés, der in seiner Jugend stark von der Dichtung Baudelaires beeindruckt war, in eine neue, nicht mehr lineare Syntax münden, in der die Worte auf dem Papier so angeordnet sind, daß sie sich erst im Akt des Sprechens oder Lesens zu Ketten mit jeweils neuen Bedeutungen formen. Ihren extremsten Ausdruck hat diese Form der Dichtung in den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts in der konkreten Poesie eines Eugen Gomringer, Helmut Heißenbüttel oder Franz Mon beziehungsweise der brasilianischen Noigandres-Gruppe gefunden, von wo aus sie auch in die Pop-Musik eines Chico Buarque de Holanda eingedrungen ist. Seit dem einflußreichen Buch des Romanisten Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956) setzt man den Beginn der „modernen Lyrik“ mit der Dichtung Baudelaires an. Freilich hat Friedrich das ganze Ausmaß der Radikalität, die in Baudelaires Lyrik liegt und auf der Wendung zur Sprachlichkeit der Imagination als dem Objekt des lyrischen Sprechens beruht, noch nicht gesehen. Das haben später andere getan, und richtig ist, daß sich diese Radikalität, die der Aufbruch in den Tod „pour trouver du nouveau“, „um Neues zu finden“, bei Baudelaire bedeutet, auch erst aus der Rückschau voll erschließen läßt, einer Rückschau, die die gesamte Entwicklung der modernen Lyrik überblickt und würdigt.

Wendet man sich nun dem „Trunkenen Schiff“, „Le Bateau ivre“, von Arthur Rimbaud (1854–1891) zu, so erreicht man eine neue Stufe der Entbindung der dichterischen Imagination von den Zwängen der Benennung der außersprachlichen Welt. Mehr noch als Baudelaires ist Rimbauds Leben und Werk eine Legende. Mit noch nicht sechzehn Jahren bricht er zum ersten Mal aus der einengenden Obhut seiner sehr religiösen Mutter aus und geht nach Paris, wo er wenig später 1871, noch minderjährig, zu dem Dichter Paul Verlaine zieht, der seinetwegen seine Frau verläßt. Im Pariser Musée d’Orsay hängt ein Bild des Malers Henri Fantin-Latour aus dem Jahre 1872 mit dem Titel „Un coin de table“ (Ecke eines Tisches), das die beiden Dichter links am Ende eines Tisches etwas abgerückt von anderen, heute vergessenen Schriftstellern jener Zeit in herausgehobener Position zeigt. Rimbaud wird eine Zeitlang mit Verlaine in Paris, London, Brüssel (wo Verlaine auf ihn schießt) und schließlich Stuttgart umherziehen. In Stuttgart übergibt er Verlaine sein letztes Manuskript, die „Illuminations“

(Farbstiche), die allerdings erst 1886, ohne daß Rimbaud davon erfährt, in einem Teildruck mit einem Vorwort von Verlaine erscheinen sollen.

Berühmt ist Rimbauds Sonett „Voyelles“ (Vokale), das wahrscheinlich Anfang 1872 verfaßt wurde. Es zeigt deutlich die Wendung zur Sprachlichkeit der dichterischen Imagination als Objekt des dichterischen Redens. Diese Wendung drückt sich auch in „Le Bateau ivre“ (Das trunkene Schiff) aus, das womöglich noch berühmter ist als „Voyelles“. Es wurde 1871, noch in Charleville, der Heimatstadt Rimbauds im Nordosten Frankreichs, geschrieben. Rimbaud brachte es mit nach Paris, wo Verlaine es abschrieb. In dieser Kopie hat sich das Gedicht erhalten. Es besteht aus insgesamt fünfundzwanzig Strophen, die im folgenden in drei Abschnitten kommentiert werden sollen.

Le Bateau ivre

Comme je descendais des Fleuves impassibles,
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs:
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles,
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

5 J'étais insoucieux de tous les équipages,
Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.
Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages,
Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.

Dans les clapotements furieux des marées,
10 Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants,
Je courus! Et les Péninsules démarrées
N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants.

La tempête a béni mes éveils maritimes.
Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots
15 Qu'on appelle rouleurs éternels de victimes,
Dix nuits, sans regretter l'œil niais des falots.

Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sures,
L'eau verte pénétra ma coque de sapin
Et des taches de vins bleus et des vomissures
20 Me lava, dispersant gouvernail et grappin.

Et, dès lors, je me suis baigné dans le Poème
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,
Dévorant les azurs verts; où, flottaison blême
Et ravie, un noyé pensif parfois descend;

- 25 OÙ, teignant tout à coup les bleuités, délires
Et rythmes lents sous les rutillements du jour,
Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres,
Fermement les rousseurs amères de l'amour!
(Strophe 1–7)

Rimbaud imaginiert den Sprecher seines „Bateau ivre“ als Schiff, das, seiner Treidler ledig, die unbewegten Flüsse, im Sinne von unberührt, nicht durch Gefühle oder Rücksichtnahmen gekennzeichnet, hinabtreibt. Diese Treidler werden von „schreienden Rothäuten“ (des Peaux-Rouges criards) als Zielscheibe genommen, die sie nackt an buntbemalte Pfähle nageln. Der Sprecher erzählt dieses Geschehen aus der Rückschau, also *nach* den Ereignissen von einem Ich-Hier-Jetzt, auf das er erst am Ende des Gedichts eingehen wird. Das Schiff, das nicht mehr von den Tauen der Treidler, die es zogen, gehalten wird, braucht keine Rücksicht mehr zu nehmen auf Mannschaft und Ladung. Es ist frei, und die Flüsse lassen es hinabtreiben, ungehindert.

Was aber symbolisiert dieses von einem knapp Siebzehnjährigen imaginierte Schiff? Will man es nicht auf die biographische Situation des Autors beziehen – den Ausbruch aus der mütterlichen Obhut und aus allen bürgerlichen Konventionen – muß man in ihm die Imagination des Dichters sehen. Die Rimbaud-Forschung hat gezeigt, daß zur Zeit, als Rimbaud „Le Bateau ivre“ schrieb, in Frankreich viele Gedichte veröffentlicht wurden, in denen die Allegorisierung der dichterischen Imagination als Seefahrt zu finden ist, darunter natürlich auch Baudelaires „Le Voyage“. Rimbaud kannte die Dichtung Baudelaires in der posthumen Ausgabe der *Fleurs du Mal* von 1868, in der „Le Voyage“ zum ersten Mal erschienen war, so wie er auch andere Gedichte dieser Thematik kannte, insbesondere das Gedicht „Le Vieux solitaire“ (Der einsame Alte) von Léon Dierx (1838–1912).

In „Le Bateau ivre“ wird die Imaginationskraft des Dichters wortwörtlich entfesselt, sie wird frei, ausgedrückt in der metaphorischen Trunkenheit des führungslosen Schiffes. Die Rothäute, die die Treidler nackt an buntbemalte

Pfähle genagelt haben, sind die moderne Version der orgiastischen Mänaden, die den trunkenen Gott Dionysos auf seinen alles Geordnete umstürzenden Zügen durch die Welt begleiten, den Gott Dionysos, der hier als trunkenes Schiff, als von allen Fesseln befreite dichterische Imagination, wieder erscheint. Diese Imagination hat kein anderes Gegenüber mehr als sich selbst, und ihre wilden orgiastischen Fahrten sind Fahrten durch die Sprache, die sich an keine Regeln semantisch wohlgeformter Sätze mehr halten muß. Einmal draußen auf dem Meer, ohne Anker und Steuer, badet das Schiff / die dichterische Imagination im „Poème de la Mer“ (Gedicht des Meeres) – Metapher für die entgrenzte Sprachlichkeit, in die die Imagination eintaucht – einem Gedicht, das in einer etwas wörtlicheren Übersetzung „durchtränkt ist von Sternen und milchfarben / das grüne Blau verschlingt“, was nichts anderes heißt, als daß das Meer, will sagen die Alltagssprache, transformiert in ein „Poème“, sich selbst verschlingt und damit das Grünblau des Wassers als Ausdruck seiner Transparenz verliert. An die Stelle dieser Transparenz tritt etwas Neues, das *Neue* Baudelaires, in Form einer milchigen, von Sternen durchtränkten Opakheit, deren metaphorische Bedeutung als geheimnisvolle, nicht durchsichtige Unauslotbarkeit entschlüsselbar ist. In diesem „Poème de la Mer“, in dem das trunkene Schiff, das heißt die Imagination des Dichters, badet, wird sprachlich alles möglich.

Schauen wir nun, was das trunkene Schiff, also die entfesselte dichterische Imagination, konkret gesehen hat und wie es/sie darauf reagiert:

- Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes
 30 Et les ressacs et les courants; je sais le soir,
 L’Aube exaltée ainsi qu’un peuple de colombes,
 Et j’ai vu quelquefois ce que l’homme a cru voir!
- J’ai vu le soleil bas taché d’horreurs mystiques
 Illuminant de longs figements violets,
 35 Pareils à des acteurs de drames très antiques,
 Les flots roulant au loin leurs frissons de volets.
- J’ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies,
 Baisers montant aux yeux des mers avec lenteurs,
 La circulation des sèves inouïes
 40 Et l’éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs.

J'ai suivi, des mois pleins, pareille aux vacheries
 Hystériques, la houle à l'assaut des récifs,
 Sans songer que les pieds lumineux des Maries
 Pussent forcer le mufler aux Océans poussifs!

45 J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides
 Mêlant aux fleurs des yeux de panthères à peaux
 D'hommes! Des arcs-en-ciel tendus comme des brides
 Sous l'horizon des mers, à de glauques troupeaux.

J'ai vu fermenter les marais énormes, nasses
 50 Où pourrit dans les joncs tout un Léviathan!
 Des écroulements d'eaux au milieu des bonaces
 Et les lointains vers les gouffres cataractant!

Glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, cieux de braises!
 Échouages hideux au fond des golfes bruns
 55 Où les serpents géants dévorés des punaises
 Choient, des arbres tordus, avec de noirs parfums!

J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades
 Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants.
 – Des écumes de fleurs ont béni mes dérades,
 60 Et d'ineffables vents m'ont ailé par instants.

Parfois, martyr lassé des pôles et des zones,
 La mer, dont le sanglot faisant mon roulis doux,
 Montait vers moi ses fleurs d'ombre aux ventouses jaunes
 Et je restais ainsi qu'une femme à genoux...

65 Presque île, ballottant sur mes bords les querelles
 Et les fientes d'oiseaux clabaudeurs aux yeux blonds.
 Et je voguais, lorsqu'à travers mes liens frêles
 Des noyés descendaient dormir, à reculons!

(Strophe 8–17)

Es ist aus Gründen des zur Verfügung stehenden Umfangs nicht möglich und im einzelnen auch nicht notwendig, diese orgiastischen Bilder des Geschauten, die aus der Rückschau erzählend entworfen werden, zu entschlüsseln. Sie wollen, so wie sie in dem Gedicht stehen, in ihrer ganzen Fremd-

heit genommen werden als Ergebnis der Entfesselung der dichterischen Imagination, die keinen semantischen Zwängen mehr unterworfen ist, auch wenn sich, wie die Forschung gezeigt hat, durchaus noch konsekutive Kohärenzstrukturen finden lassen.

Bei all dem gibt es einen Widerspruch in Rimbauds „Le Bateau ivre“, der darin besteht, daß das Schiff /die Imagination zwar semantisch frei sich entfalten darf, metrisch und syntaktisch aber eingebunden bleibt in den Alexandriner, das heißt den zwölfsilbigen französischen Vers, in Strophen zu je vier Versen, mit zwischen männlichen und weiblichen Reimen alternierenden Kreuzreimen. Erst mit den *Illuminations* löst Rimbaud sich vom Vers und verfaßt nun auch Prosastücke, die sich vom Zwang wohlgeformter syntaktischer Sätze lösen. Wenigstens eines davon soll hier zitiert werden. Es heißt „Métropolitain“ (Stadtbahn) und wurde von Rimbaud wahrscheinlich 1874 in London geschrieben. Die Kühnheit, mit der in diesem Text auf den durch die Alltagserfahrung von Welt vorgegebenen semantischen Zusammenhang einer Stadtlandschaft zugunsten eines imaginierten, phantasmagorischen Raums verzichtet wird, sucht zu jener Zeit in der europäischen Lyrik ihresgleichen und wird erst wieder in den Texten der (historischen) Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts in Erscheinung treten:

Métropolitain

Du détroit d'indigo aux mers d'Ossian, sur le sable rose et orange qu'a lavé le ciel vineux, viennent de monter et de se croiser des boulevards de cristal habités incontinent par de jeunes familles pauvres qui s'alimentent chez les fruitiers. Rien de riche. – La ville!

Du désert de bitume fuient droit en déroute avec les nappes de brumes échelonnées en bandes affreuses au ciel qui se recourbe, se recule et descend, formé de la plus sinistre fumée noire que puisse faire l'Océan en deuil, les casques, les roues, les barques, les croupes. – La bataille!

Lève la tête: ce pont de bois, arqué; les derniers potagers de Samarie; ces masques enlumés sous la lanterne fouettée par la nuit froide; l'ondine niaise à la robe bruyante, au bas de la rivière; ces crânes lumineux dans les plans de pois – et les autres fantasmagories – la campagne.

Des routes bordées de grilles et de murs, contenant à peine leurs bosquets, et les atroces fleurs qu'on appellerait cœurs et sœurs, Damnas damnant de longueurs, – possessions de féeriques aristocraties ultra-Rhénanes, Japonaises, Guaranies, propres encore à recevoir la musique des anciens – et il y a des auberges qui pour toujours n'ouvrent déjà plus – il y a des princesses, et, si tu n'es pas trop accablé, l'étude des astres – le ciel.

Le matin où avec Elle, vous vous débattîtes parmi les éclats de neige, ces lèvres vertes, les glaces, les drapeaux noirs et les rayons bleus, et les parfums pourpres du soleil des pôles, – ta force.

Doch zurück zu „Le Bateau ivre“. Am Ende des langen Gedichts stellt sich ein neuer Ton ein, der abweicht von der auftrumpfenden Abfolge orgiastischer Bilder in den vorangehenden Strophen. Das Schiff / die dichterische Imagination bezieht sich nun nach einer langen vorangestellten syntaktischen Periode auf sein/ihr Ich-Hier-Jetzt der Narration, beginnend mit dem Vers: „Je regrette l'Europe aux anciens parapets“ (Ich vermisse das Europa der alten Brüstungen). Sehnt sich die Imagination zurück zu den alten Fesseln? Man lese den gesamten Schluß des Gedichts:

- Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses,
 70 Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau,
 Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses
 N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau;
 Libre, fumant, monté de brumes violettes,
 Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur
 75 Qui porte, confiture exquise aux bons poètes,
 Des lichens de soleil et des morves d'azur,
 Qui courais, taché de lunules électriques,
 Planche folle, escorté des hippocampes noirs,
 Quand les juilllets faisaient crouler à coups de triques
 80 Les cieux ultramarins aux ardents entonnoirs;

- Moi qui tremblais, sentant geindre à cinquante lieues
 Le rut des Béhémots et les Maelstroms épais,
 Fileur éternel des immobilités bleues,
 Je regrette l'Europe aux anciens parapets!
- 85 J'ai vu des archipels sidéraux! et des îles
 Dont les cieux délirants sont ouverts au vogueur:
 – Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles,
 Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur?
- Mais, vrai, j'ai trop pleuré! Les aubes sont navrantes.
- 90 Toute lune est atroce et tout soleil amer:
 L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes.
 O que ma quille éclate ! O que j'aille à la mer!
- Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache
 Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
- 95 Un enfant accroupi plein de tristesse, lâche
 Un bateau frêle comme un papillon de mai.
- Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,
 Enlever leurs sillages aux porteurs de cotons,
 Ni traverser l'orgueil des drapeaux et des flammes,
- 100 Ni nager sous les yeux horribles des pontons.
 (Strophe 18–25)

Das Schiff imaginiert nach der langen orgiastischen Fahrt seinen eigenen Schiffbruch und das Heraustreiben der Wrackteile auf das Meer. Man könnte sagen, daß es, will sagen die Imagination, sich seinen eigenen Tod vorstellt, der symbolisiert wird in der „flache / Noire et froide“ (dem schwarzen und kalten Loch) oder genauer dem Teich, in den ein Kind zur duftschweren Dämmerung gebückt, voll Traurigkeit ein Schiffelein setzt, zerbrechlich wie ein Schmetterling im Mai. Die letzte Strophe besagt, daß ein nochmaliges Aufbrechen zu neuem Unbekanntem nach der Erfahrung der Befreiung von den Zwängen vorgegebener Bildlichkeit, die das Sichlosreißen des Schiffes allegorisiert hat, nicht möglich ist.

Man erinnere sich! In Baudelaires „Le Voyage“ wird der Tod als Befreiung dargestellt, ja als Verheißung, und wir haben gesagt, daß der Tod verstanden werden kann als Metapher für das Objekt der Imagination des

Dichters, das nichts anderes ist als diese Imagination selbst. Die Reise, bei Baudelaire als letzte Reise imaginiert, aber noch nicht angetreten, ist in Rimbauds „Le Bateau ivre“ vollzogen. An ihrem Ende steht wiederum der Tod, nun aber als Unvermögen der dichterischen Imagination, nach der Abfolge der orgiastischen Bilder des Geschauten die Reise der entfesselten Vorstellungskraft fortzusetzen. Was der dichterischen Imagination am Ende bleibt, ist der Tod, der Tod als Schweigen. Rimbaud wird dieses Schweigen wenig später konsequent vollziehen und das Dichten mit 19, einige sagen mit 20 oder 21 Jahren aufgeben. Er stirbt mit 37 Jahren in Marseille nach einem unstillen Reise- und Abenteuerleben, das ihn bis nach Java und später auf die Arabische Halbinsel und nach Abessinien führt, an einem kanzerösen Tumor, in dessen Verlauf ihm ein Bein amputiert wird.

Wenden wir uns nun (noch kurz) einem weiteren Gedicht zu, dem elisabethanischen Sonett „Au seul souci de voyager“ (Dem Sinnen nur auf Fahrt weit weg) von Stéphane Mallarmé (1842–1898). Anders als Rimbaud und auch der bohemienhafte Baudelaire hat Mallarmé ein bürgerliches Leben als Englischlehrer am Lycée Condorcet in Paris geführt. Seit den 80er Jahren des neunzehnten Jahrhunderts wächst sein literarischer Ruhm stetig an, und Mallarmé avanciert zum „Prince des poètes“. Seine Dienstagabende, die er in seiner Pariser Wohnung abhält, werden zum Kristallisationspunkt des literarischen Lebens in der französischen Hauptstadt. Man findet dort Paul Valéry und André Gide, den Maler James Abott McNeill Whistler und viele andere mehr. Auch der junge Stefan George frequentiert für kurze Zeit die „Mardis“ Mallarmés.

Mallarmé ist die Hauptfigur des französischen Symbolismus mit seiner Poetik der „suggestion“, das heißt der Andeutung anstelle der in der sprachlichen Rede angestrebten eindeutigen Benennung von Gegenständen und Sachverhalten. Liest man vor allem seine späten Gedichte, so hat man den Eindruck einer mit den Mitteln der Sprache erzeugten semantischen Verschiebung dessen, was eigentlich zum Ausdruck gebracht werden soll. Es ist, als wollte das dichterisch Gesagte nicht mehr zu dem, was gesagt werden soll, passen, so wie bei einem Vierfarbendruck, bei dem die Farben und Konturen sich gegeneinander verschoben haben und man nur erahnen kann, was dargestellt werden soll. Im Unterschied zu Baudelaire und Rimbaud ist die Poetik, also die Schreibart Mallarmés, eine Poetik der sprachlichen Verknappung. An die Stelle der vollen, bei Rimbaud überbordenden Be-

nennung des Geschauten tritt die sprachliche Andeutung als eine Strategie der Verknappung des Ausdrucks und damit Verschleierung des Gesagten.

Das Gedicht „Au seul souci de voyager“ stammt aus dem Todesjahr Mallarmés. Geschrieben wurde es zum 400. Jahrestag der Kap-Umsegelung Vasco da Gamas für das *Album commémoratif. A Vasco da Gama. Hommage de la Pensée française. 1498–1898*. Wenn man genau hinschaut, kann man feststellen, daß es sich nicht nur um ein elisabethanisches Sonett handelt, das im Französischen an sich schon ungewöhnlich ist, sondern daß auch sein Vermaß eigentümlich verschoben wird. Anstelle des für die französische Lyrik traditionellen Alexandriners zu zwölf Silben finden wir hier einen nur achtsilbigen Vers mit fallenden Rhythmen (Daktylus und Trochäus).

Au seul souci de voyager

Au seul souci de voyager
 Outre une Inde splendide et trouble
 – Ce salut soit le messenger
 Du temps, cap que ta poupe double

5 Comme sur quelque vergue bas
 Plongeante avec la caravelle
 Écumait toujours en ébats
 Un oiseau d’annonce nouvelle

10 Qui criait monotonement
 Sans que la barre ne varie
 Un inutile gisement
 Nuit, désespoir et pierrerie

Par son chant reflété jusqu’au
 Sourire du pâle Vasco.

Angeredet, wenn auch nur indirekt, wird in diesen Versen Vasco da Gama: „cap que ta poupe double“ (Kap, das dein Heck umsegelt), dein Heck, nicht dein Bug, wie man erwarten würde, wenn man eine Metonymie für den Ausdruck „Schiff“, „navire“, zu konkretisieren hätte. Doch was möchte die Stimme des Gedichts eigentlich sagen? „Dieser Gruß“, „ce salut“, ist das Gedicht „als Bote der Zeit“, „le messenger du temps“, einer Zeit, die zu-

gleich in der Apposition das von Vasco da Gama umsegelte Kap ist, von einem Vasco da Gama, dessen Sinnen „nur auf Fahrt weit weg / Jenseits eines glänzenden und düsteren Indiens“ gerichtet ist, „au seul souci de voyager / Outre une Inde splendide et trouble“. Aber Vasco da Gama wollte nicht über Indien hinausfahren, er wollte *nach* Indien segeln. Über dieses Indien hinaus wollte die dichterische Imagination, die in Form eines Vogels als Kündlerin von Neuem im zweiten Quartett des Sonetts erscheint: „Comme sur quelque vergue bas / Plongeante avec la caravelle / Écumait toujours en ébats / Un oiseau d’annonce nouvelle“, in wörtlicher Übersetzung: „Wie auf irgendeiner niedrigen Rahe, / Die eintaucht mit der Karavelle / Stets flatternd aufschäumte / Ein Vogel als Kündler von Neuem“.

Es wurde gesagt, daß der Vogel die dichterische Einbildungskraft symbolisiert. Doch zunächst soll man in ihm wohl den portugiesischen Dichter Luís de Camões sehen, dessen Epos *Os Luisíades* (Die Luisiaden) (1572) Vasco da Gamas Indienfahrt feiert. Erst in der Verallgemeinerung wird dieser Vogel, der die Karavelle Vascos begleitet, zur dichterischen Imagination ganz allgemein. Doch was der Vogel „ausrief“, wörtlich „kreischte“ (criait), ist nutzlos: „Un inutile gisement / Nuit, désespoir et pierrerie“ (eine unnütze Positionsbestimmung / Nacht, Verzweiflung und Glitter). Das Schiff reißt sich nicht los wie bei Rimbaud, sondern hält unbeirrt Fahrt. Durch den Gesang des Vogels wird die überdies nutzlose Positionsbestimmung des Schiffes (un inutile gisement) zwar zurückgeworfen zum Lächeln Vascos, des bleichen Mannes am Ruder, doch ist sie für diesen nicht mehr als ein Widerschein, den er belächelt.

Die Poetik der Andeutung, der „suggestion“, erlaubt keine Vereindeutigung. Alles bleibt in der Schwebel. Aber so viel ist klar: Vasco da Gama behält das Ruder in der Hand, und der Vogel, die dichterische Imagination, bringt es nur zu einem nutzlosen Kreischen. Was ist aus dem superben Schiff Rimbauds geworden, was aus der orgiastischen Fahrt der dichterischen Imagination? Wir schreiben mit „Au seul souci de voyager“ das Jahr 1898 und Vasco da Gama steht wie Kolumbus am Beginn der europäischen Expansion, die am Ende des 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht. Liegt es da nicht nahe, in „Au seul souci de voyager“ das Eingeständnis der dichterischen Ohnmacht angesichts des gewaltigen zerstörerischen Ausmaßes zu sehen, das die europäische Eroberung der Welt mittlerweile erlangt hat? Die künstlichen Paradiese, der Aufbruch in den Tod, die orgiastische Reise der dichterischen Imagination, alles nur Nacht, Verzweiflung und

nutzloser Glitter angesichts der wirklichen Triebkräfte der Welt, die anders als die poetische Vorstellung tatsächlich in der Lage sind, alles nieder- und mit sich zu reißen. Von hier aus wird verständlich, warum im neuen Jahrhundert schließlich der Surrealismus nach den Erfahrungen des Großen Krieges versuchen wird, die Imagination zum Sprengsatz der Veränderung nicht mehr allein der Dichtung, sondern des Lebens schlechthin zu machen und damit die Trennung zwischen Kunst und Wirklichkeit aufzuheben.

Textausgaben

Charles Baudelaire. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade. 2 Bde. (Paris, 1975–1976).

Ders. *Sämtliche Werke/Briefe (in acht Bänden)*. Bd. 3: *Les Fleurs du Mal/ Die Blumen des Bösen*, hrsg. Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost (München, Wien, ²1989).

Stefan George. *Baudelaire, Die Blumen des Bösen: Umdichtungen*. Gesamt-Ausgabe der Werke, endgültige Fassung (Berlin, 1930).

Ders. *Baudelaire, Die Blumen des Bösen. Umdichtungen*. Gesamt-Ausgabe der Werke (Stuttgart, 1983).

Arthur Rimbaud. *Œuvres*. Sommaire biographique, introduction, notices, relevé de variantes et notes par Suzanne Bernard (Paris, ²1964).

Ders. *Sämtliche Dichtungen*. Französisch, mit deutscher Übertragung von Walther Küchler (Heidelberg, 1960).

Stéphane Mallarmé. *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Bibliothèque de la Pléiade (Paris, 1975).

Ders. *Gedichte. Französisch und deutsch*, übers. u. komment. Gerhard Goebel unter Mitarbeit von Frauke Bünde u. Bettina Rommel (Gerlingen, 1993).

Ders. *Sämtliche Dichtungen. Französisch und deutsch (mit einer Auswahl poetologischer Schriften)*. Dichtungen übers. Carl Fischer, Schriften übers. Rolf Stabel. Nachwort von Johannes Hauck (München, 1992).

Anhang

Französische Lyrik des 19. Jahrhunderts (zweite Hälfte)

Charles Baudelaire: Segen

Wenn nach den allerhöchsten urteilsprüchen
 Der dichter auf die trübe erde steigt
 So schaudert seine mutter und mit flüchen
 Bedroht sie Gott der selber mitleid zeigt:

- 5 – Ach! was gebar ich nicht ein nest von schlangen
 Eh ich ernährte solch ein zwitterding!
 Verwünscht die nacht mit flüchtigem verlangen
 In der mein leib die sühne mit empfang!

- 10 Was hast du mich erwählt aus allen frauen
 Dem blöden mann der vor mir abscheu hat |
 Weshalb kann ich den flammen nicht vertrauen
 Die missgeburt wie ein verfänglich blatt?

- Den hass der mich erdrückt will drum ich lenken
 Auf grause werkzeug deiner schadensucht |
 15 So gut will diesen schlechten stamm ich renken
 Daß nie er zeitigt die verseuchte frucht. –

- So würgt sie nieder ihres grolles eiter
 Mit keiner ahnung von des himmels rat
 Und türmt sich in der hölle selbst die scheiter |
 20 Den lohn für mütterliche greuelat.

Doch unter eines engels sicherm schutze
 Haucht der enterbte froh im sonnenschein
 Und was er isst und trinkt ist ihm zu nutze
 Wie götterbrot und roter götterwein.

- 25 Er spielt mit winden | spricht mit wolkenflügen |
 Berauscht sich an der kreuzweg-lieder laut.
 Der geist | sein führer auf den pilgerzügen |
 Weint da er ihn so frisch und heiter schaut.

- Die er zu lieben brennt vor ihm erschrecken |
 30 Und andre die sein friede kühn gemacht
 Versuchen eifrig klagen ihm zu wecken
 Erproben was die roheit ausgedacht.
- In wein und brot eh er zum mund es führte
 Vermischten eklen speichel sie und russ.
 35 Sie werfen heuchelnd weg was er berührte
 Und fluchen | ging durch seine bahn ihr fuss.
- Sein weib schreit auf dem öffentlichen platze |
 – Da er mich liebenswert erklärt und hold
 Treib ich das handwerk einer götterfratze:
 40 Stets lass ich schmücken mich mit frischem Gold.
- Betrinken will ich mich an weihrauch mirren |
 An kniefall tief im staub | an fleisch und wein.
 Im sinn den meine reizungen verwirren
 Nehm ich mit lachen Gottes stelle ein.
- 45 Und macht mir diese lästerposse mühe
 So fasst mein starker schwacher arm ihn an
 Und meine nägel | nägel der harpye |
 Verfolgen bis zu seinem herz die bahn.
- Dem jungen vogel gleich der zuckt und schüttert
 50 Dies herz ganz rot reiss ich aus seiner brust.
 Auf daß mein lieblings-tier sich daran füttert
 Werf ich zu boden es mit kalter lust. –
- Am himmel strahlen reiche königsitze |
 Der dichter heiter hebt den frommen arm
 55 Und seines lichten geistes weite blitze
 Verhüllen ihm der völker wilden schwarm.
- Preis dir o Gott der uns zur drangsal leitet |
 Uns die wir unrein sind zum heilungs-fluss |
 Zum klaren filter der uns vorbereitet |
 60 Die starken auf den heiligen genuss!
- Ich weiss: der dichter hat der sitze besten
 Mit seliger legionen schar gemein |

- Ich weiss du lädst ihn zu den ewigen festen
Der Kräfte Mächte und der Thronen ein.
- 65 Ich weiss: vom adel ist der Schmerz der echte
Den erde nie und hölle niederwarf
Und daß wenn ich mein göttlich stirnband flechte
Ich aller weltenkreise zins bedarf.
- 70 Doch schätze lang verschütteter Palmyren
Verborgen gold und perlen in dem meer
Von dir emporgeholt dürft ich nicht küren
Zu dieser krone sonnenhell und hehr.
- 75 Denn sie wird nur geprägt aus reinem lichte
Das ich vom heiligen Strahlenherd erlas
Dem aller glanz der menschlichen Gesichte
Nichts ist als armes trübes spiegelglas. –²

Charles Baudelaire: Loblied auf die Schönheit

- Entsteigst du dem himmel oder den nächtlichen schlünden |
O schönheit? dein blick zugleich höllisch und göttlich rein
Giesst durcheinander die woltaten aus und die sünden –
Und deshalb magst du dem weine verglichen sein!
- 5 Du hast deinen blick vom morgen- und abendstrahle |
Du schüttelst düfte wie eine gewitternacht |
Dein kuss ist ein filter und dein mund eine schale
Die helden zu feiglingen | kinder zu tapferen macht.
- 10 Enttauchst du dem abgrund oder entschwebst du den himmeln?
Der dämon folgt gefüg deiner zauberkraft –
Du lässest nach laune freude und unheil wimmeln
Du lenkest alles und nie gibst du rechenschaft.
- Du trittst über tote | o schönheit | und höhnt unsre leiden |
Die schrecknis ist dir ein schmuck der dich reizvoll umschmiegt |

² Übersetzung von Stefan George. In: Stefan George. *Baudelaire. Die Blumen des Bösen. Umdichtungen*. Gesamt-Ausgabe der Werke, endgültige Fassung (Berlin, 1930).

- 15 Der mord ist das liebste dir unter allen geschmeiden
 Das schmeichelnd an deinem stolzen leibe sich wiegt.
 Der falter flattert geblendet hinauf zu dir – kerze!
 Er knistert und spricht verbrennend: ich segne dich licht!
 Es beugt sich | ein sterbender der sein grabmal herze |
- 20 Der liebende zuckend auf seiner geliebten gesicht.

Komm du nur aus himmel aus hölle | gleichviel welchen orten!
 O schönheit bald maasslos erschrecklich und bald wie ein kind!
 Erschliesst nur dein lächeln dein blick und dein fuss mir die pforten
 Des alls das ich liebe die stets mir verschlossen sind!

- 25 Ob gott oder satan ob engel oder sirene:
 Mach nur | samtäugige zauberin | daß nicht zu sehr
 O klang duft und licht! O herrin die ich ersehne! –
 Die erde mir hässlich ist und der augenblick schwer!³

Charles Baudelaire: Die Reise, VIII

- Tod! alter seemann · auf zum ankerlichten!
 Dies land hier sind wir müd · o Tod voraus!
 Mag luft und meer zu tinte sich verdichten ·
 Sind unsre herzen doch ein strahlenhaus.
- 5 Gib uns dein gift! es soll von trost uns reden ·
 Lass uns – ein wildes feuer uns durchfuhr –
 Zum abgrund tauchen · hölle oder eden ·
 Zum Unbekannten nach des Neuen spur!⁴

³ Übersetzung von Stefan George. In: Stefan George. *Baudelaire. Die Blumen des Bösen.* (Berlin, 1930).

⁴ Übersetzung von Stefan George. In: Stefan George. *Baudelaire. Die Blumen des Bösen. Umdichtungen* (Stuttgart, 1983).

Arthur Rimbaud: Stadtbahn

Aus der dunkelblauen Meerenge bis zu den Meeren Ossians, auf dem rosa- und orangefarbenen Sand, den der weinrote Himmel gewaschen hat, sind eben aufgestiegen und kreuzen sich Boulevards aus Kristall, besiedelt von jungen armen Familien, die sich ihre Lebensmittel bei den Obsthändlern einkaufen. Keine Spur von reichen Leuten. – Die Stadt. Aus der Wüste von Asphalt flüchten geradeaus, in wilder Flucht mit den Nebelschwaden, gestaffelt in schrecklichen Streifen am Himmel, der sich aufbäumt, zurückweicht und herabsteigt, gebildet aus dem unheimlichsten schwarzen Rauch, den der Ozean in Trauer aufsteigen lassen kann, die Helme, die Räder, die Barken, die Kruppen der Pferde. – Die Schlacht.

Hebe dein Antlitz auf: diese hölzerne, gewölbte Brücke; die letzten Gemüsegärten von Samaria; diese Masken, beleuchtet unter der von der kalten Nacht gepeitschten Laterne; die einfältige Undine in ihrem geräuschvollen Gewande, unten am Fluß; die leuchtenden Schädel in den Erbsenfeldern, – und all das andere Blendwerk. – Das flache Land.

Straßen, eingerahmt von Gittern und Mauern, die nur mit Mühe ihre Gebüsche zusammenhalten, und die grauenhaften Blumen, die man Herzen und Schwestern nennen könnte, Damast, der einen rasend machen könnte vor Sehnsucht, – Besitzungen von zauberhaften Adelsgeschlechtern jenseits des Rheins, Japanerinnen, Guaraninnen, noch fähig, die Musik der Alten aufzunehmen, – und es gibt Herbergen, die für immer, schon längst nicht mehr offen halten; – es gibt Prinzessinnen, und, wenn du nicht zu niedergeschlagen bist, das Studium der Sterne. – Der Himmel.

- 30 Jener Morgen, an dem du dich mit *ihr* herumtrittest in der
schneeigen Pracht, die grünen Lippen, die Spiegel,
die schwarzen Fahnen und die blauen Strahlen, und die
purpurnen Däfte der Sonne des Nord- und Südpols. –
Deine Kraft.⁵

Arthur Rimbaud: Das trunkene Schiff

- Hinab glitt ich die Flüsse, von träger Flut getragen,
da fühlte ich: es zogen die Treidler mich nicht mehr.
Sie waren, von Indianern ans Marterholz geschlagen,
ein Ziel an buntem Pfahle, Gejohle um sich her.
- 5 Ich scherte mich den Teufel um Männer und um Frachten;
wars flämisch Korn, wars Wolle, mir war es einerlei.
Vorbei war der Spektakel, den sie am Ufer machten,
hinunter gings die Flüsse, wohin, das stand mir frei.
- Derweil die Tide tobte und klatschte an den Dämmen,
10 flog ich, und es war Winter, wie Kinderhirne stumpf,
dahin. Und wär es möglich, daß jemals Inseln schwämmen,
kein solcher Gischt umbraust' sie, kein ähnlicher Triumph.
- Ein leichter Korken, tanzt ich dahin auf steiler Welle:
die erste Meerfahrt haben die Stürme benedeit.
- 15 Von solcher Welle heißt es, sie töte und sie fälle –
Die albernen Laternen der Häfen blieben weit!
- So süß kann Kindermündern kein grüner Apfel schmecken,
wie mir das Wasser schmeckte, das grün durchs Holz mir drang.
Rein wuschs mich vom Gespeie und von den Blauweinflecken,
20 fort schleudert es das Steuer, der Dragen barst und sank.
- Des Meers Gedicht! Jetzt konnt ich mich frei darin ergehen,
Grünhimmel trank ich, Sterne, taucht ein in milchig Strahl
und konnt die Wasserleichen zur Tiefe gehen sehen:
ein Treibgut, das versonnen und selig war und fahl.

⁵ Übersetzung von Walther Kühler. In: Arthur Rimbaud. *Sämtliche Dichtungen*. Französisch, mit deutscher Übertragung von Walther Kühler (Heidelberg, 1960).

- 25 Die Rhythmen und Delirien, das Blau im rauchigen Schleier,
verfärbt sind sie im Nu hier, versengt sind sie, verzehrt:
so brannte noch kein Brantwein, kein Lied und keine Leier,
wie hier das bittere Rostrot der Liebe brennt und gärt!
- Ich weiß, wie Himmel bersten, ich kenn die Dämmerungen,
30 die Strömung und die Dünung, die Woge, die sich bäumt,
die Früh – verzückt wie Tauben, die sich emporgeschwungen,
und manchmal sah mein Auge, was Mensचनाuge träumt.
- Ich sah die Sonne hängen – mystisch geflecktes Grauen,
und violett, geronnen, Leuchtstreifen, endlos weit,
35 und sah die Fluten schaufeln und groß die Bühne bauen,
ein Schauspiel sah ich spielen, das alt war wie die Zeit!
- Im Traum sah ich die Schneenacht, die grüne, sich erheben:
ein Kuß stieg zu den Augen der Meeres-Au empor.
Ein Kreisen wars von Säften, ein unerhörtes Weben,
40 und blau und gelb erwachte der singende Phosphor!
- Ich folgt und folgt der Horde von wildgewordnen Kühen:
der See, die Klippen stürmte, folgt ich ihrem Ritt.
Vergessen wart ihr, Füße der leuchtenden Marien:
Hier keuchten Meeresmäuler – sie schloß kein Heiligentritt!
- 45 Wißt ihr, ich lief auf Land auf, wie ihrs nicht schaut im Traume:
Des Menschenpanthers Augen – den Blumen beigesellt!
Ich sah im weitgespannten, im Regenbogenzaume
flutgrün die Herden ziehen am Grund der Meereswelt.
- Ich sah, wie's in den Sümpfen, den Riesenreusen, gärten,
50 darin den Leviathan, verwesend zwischen Tang,
Und Wasserstürze sah ich, wo sich die Stille mehrte,
und schaute, wie die Ferne zur Tiefe niedersank!
- Sah Gletscher, Silbersonnen, Gluthimmel, Perlmutterfluten,
den braunen Golf, wo greulich ein Wrack beim andern steht,
55 und sah die Riesenschlange, ein Fraß der Wanzenbruten,
vom Krüppelbaume fallen, vom schwarzem Duft umweht!

Wo seid ihr, Kinderaugen, zu schau die Herrlichkeiten?
 Das Schuppengold der Welle, den Goldfisch, der da singt!
 – Dies schaumumblühende Driften, dies Zwischen-Blumen-Gleiten!
 60 Der Wind, der Wind unsäglich, der meine Fahrt beschwingt!

Und litt ich Pein, der Pole und Wendekreise müde,
 so schluchzt' es in den Wassern, ich schlingerte dahin,
 Gewölle und Gezänke hab ich an Bord genommen,
 ich war das Vogel-Eiland – blond äugte, was da flog.
 65 Ich trieb mit loser Spante, ich schwamm und ward
 durchschwommen:
 ein Leichnam um den andern, der rücklings schlafwärts zog.

Und ich – verstrickt, verloren im Haar geheimer Buchten,
 hinauf ins Vogellose geworfen vom Orkan:
 sie fahren nicht, die Klipper, die Koggen, die mich suchten,
 70 des wassertrunknen Rumpfes nimmt sich kein Schlepptau an.

Frei war ich und ich rauchte, von Nebelblau bestiegen,
 ich stieß durch Feuerhimmel, ich stieß sie alle ein,
 und was den Dichtern mundet, das fühlt ich auf mir liegen:
 es waren Sonnenflechten, es war azurner Schleim.

75 Ich – mondgefleckt, elektrisch: die tollgewordne Planke!
 Seepferdchen kam in Scharen und war mein schwarzer Troß.
 Ihr Himmel blau und tiefblau, ich sah euch alle wanken,
 ich sah, wie euch der Juli durch Glutentrichter goß!

Der Behemoth, der Mahlstrom durchstöhnte jene Breiten,
 80 ich spürte beider Brunstlaut – ein Schauer ging durch mich,
 ich schwamm und schwamm durch blaue, durch
 Regungslosigkeiten –
 Europa, deine Wehren, die alten misse ich!

Und ich sah Inselsterne, sah Archipele ragen,
 darüber Fieberhimmel – das Tor der Wanderschaft! –
 85 Hats dich dorthin, ins Nächtige und Nächtigste verschlagen,
 du goldnes Vogeltausend, du künftige, du Kraft?

Doch wahr, genug des Weinens! Der Morgen muß enttäuschen.
 Ob Nacht-, ob Taggestirne, keins, das nicht bitter wär:

- ich schwoll von herber Liebe, erstarrt in Liebesräuschen –
 90 O du mein Kiel, zersplittre! Und über mir sei, Meer!
 Und gäb es in Europa ein Wasser, das mich lockte,
 so wärs ein schwarzer Tümpel, kalt, in der Dämmernis,
 an dem dann eins der Kinder, voll Traurigkeiten, hockte
 und Boote, falterschwache, und Schiffchen segeln ließ’.
- 95 Wen du umschmiegst hast, Woge, um den ist es geschehen,
 der zieht nicht hinter Frachtern und Baumwollträgern her!
 Nie komm ich da vorüber, wo sich die Fahnen blähen,
 und wo die Brücken glotzen, da schwimm ich nimmermehr!⁶

Stéphane Mallarmé : Dem Ziel jenseits der Üppigkeit ...

- Dem Ziel jenseits der Üppigkeit
 von Indien einen Weg finden
 – kommt dieser Gruß vom Kap der Zeit
 das deine Segel überwinden
- 5 wo hoch auf einer schwanken Rah
 die mit der Karavelle schaukelt
 durch Sturm und Gischt dir immer nah
 ein Vogel neue Kunde gaukelt
- in monotonem Einerlei
- 10 doch ohne daß sich je das Steuer
 beirren läßt von seinem Schrei
 Verzweiflung Nacht Juwelenfeuer
- in seinem Lied gespielt kühn
 aus Vascos bleichem Lächeln glühn.⁷

⁶ Übersetzung von Paul Celan. In: *Epochen der deutschen Lyrik*, Bd. 10: *Übersetzungen*. Teil III (München, 1977).

⁷ Übersetzung von Carl Fischer. In: Stéphane Mallarmé: *Sämtliche Dichtungen. Französisch und deutsch (mit einer Auswahl poetologischer Schriften)*. Übersetzung der Dichtungen von Carl Fischer. Übersetzung der Schriften von Rolf Stabel. Nachwort von Johannes Hauck (München, 1992).

Englische Lyrik III

Das Alte und das Neue im 19. Jahrhundert und in der Moderne

Peter Hühn

Die Romantik benutzt die Gegenüberstellung von Kultur und Natur, um in der außermenschlichen belebten Naturszenerie das ganz andere zu fassen und dies auch über das Kunstwerk, also konkret über das Gedicht, in den Bereich der menschlichen Kultur zu vermitteln und hieraus Energie und Vitalität, insbesondere auch künstlerische Kreativität, für den Menschen zu gewinnen. Dies Kapitel stellt einige Gedichtbeispiele aus der Zeit nach der Romantik vor, die einen vergleichbaren, aber radikaleren Gegensatz zur Grundlage haben – den Gegensatz zwischen dem Alten und dem Neuen, zwischen dem Vertrauten, Bekannten, der Tradition und dem Unbekannten, Unerhörten, Noch-nicht-Dagewesenen. Im Unterschied zu der synchronen Gegenüberstellung Natur-Kultur besitzt der Gegensatz alt – neu, wie die Begriffe andeuten, eine grundsätzlich zeitliche Dimension: der Gegensatz zwischen dem in der Vergangenheit schon Erfahrenen und dem noch nicht Erfahrenen, dem in der Zukunft Liegenden. Wie sich zeigen wird, kann der Gegensatz alt – neu entweder in einem persönlichen Kontext (also mit Bezug auf den eigenen Lebenslauf und die eigene Identität) oder unter einer historischen Perspektive (also mit Bezug auf die Entwicklung der Kultur und Gesellschaft) behandelt werden. Besonders in der letztgenannten Hinsicht schließt sich dieser zeitliche Kontrast an eine Leitvorstellung des 19. und noch des 20. Jahrhunderts in Europa an – an die Idee des Fortschritts, wie sie in vielen Bereichen, aber vornehmlich in der Wissenschaft, der Technik und der Wirtschaft bestimmend wurde. Diese Idee des Fortschritts wird dann später – speziell im Bereich der Kunst – als Modernität oder Modernismus umformuliert, wobei sich vielfach ein prononcierter Antagonismus der ästhetischen Moderne gegenüber dem technisch-wirtschaftlichen Fortschritt herausbildet. Heinz Hill-

mann und Klaus Meyer-Minnemann zeigen die Herausbildung der poetischen Moderne in Frankreich anhand der Symbolisten Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé, bei denen es um das Verlangen nach dem Neuen und um seine Darstellung in der Lyrik geht (siehe das Kapitel „Französische Lyrik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“). Die folgenden englischen Beispiele können mit den Entwicklungen in Frankreich verglichen werden, sind aber überwiegend parallel und unabhängig von den französischen Lyrikern entstanden.

Der dominierende, fast offizielle Lyriker der viktorianischen Epoche in England ist Alfred Lord Tennyson (1809–1892). Von ihm stammt das erste Beispiel. In seinem frühen Gedicht „Ulysses“ (1833 geschrieben, 1842 veröffentlicht) behandelt Tennyson den Gegensatz zwischen dem Alten und dem Neuen anhand einer der ältesten literarischen Figuren und Geschichten Europas, nämlich anhand von Odysseus (hier mit dem lateinischen Namen Ulysses bezeichnet), und akzentuiert durch die Wahl dieses traditionellen Sujets den Kontrast von alt vs. neu in besonderem Maße. Odysseus, wie er in Homers *Odyssee* dargestellt wird, ist der große Wanderer, und zwar ein Wanderer, der auf den Irrfahrten, die von Homer erzählt werden, immer auf dem Wege nach Hause ist. Damit betont die Geschichte gerade die Rückkehr aus der Fremde in die Heimat, in die alte Umgebung. Hiermit wird jedoch bereits bei Homer ansatzweise eine gegenläufige Tendenz kontrastiert. Im elften Gesang gelangt Odysseus in den Hades und bekommt vom toten Seher Teiresias sein zukünftiges Leben geweissagt (xi, 110–137). Narratologisch handelt es sich bei dieser futurischen Erzählung seines späteren Lebens um eine Prolepse. Hiernach wird sich Odysseus nach seiner glücklichen Heimkehr erneut zu einer Reise in ein unbekanntes meerfernes Land aufmachen, um dort dem ihm zürnenden Meeresherrn Poseidon ein Sühne-Opfer zu bringen. Nach der erneuten Rückkehr wird dann sein schließlicher Tod in der Ferne, vielleicht auf einer weiteren Reise, prophezeit: „Und fern dem Meere wird einmal / Süß und sanft dir nahen der Tod ... und blühende Völker / Läßt du rings zurück“ (134–7).¹ – Diese Reise des großen Wanderers wird in einem weiteren großen europäischen Text wieder aufgegriffen und neu erzählt – in Dantes *Divina Commedia* (*Göttlicher Komödie*). Im „Inferno“ (xxvi, 90–140) treffen Dante und Vergil auf Odys-

¹ Homer. *Odyssee*, übers. Thassilo von Scheffer (Wiesbaden, o. J.).

seus, der dort (zusammen mit Diomedes) eine Strafe für die List des trojanischen Pferdes abbüßen muß. Odysseus erzählt hier genauer von der Reise über den Rand der bekannten Welt hinaus, die er – nach der Rückkehr nach Ithaka – getrieben von Wißbegier unternommen hatte. Den Gefährten begründet er diese Reise über die Grenzen der Menschheit hinaus mit dem Verlangen, „die kurze Abendwache / Der Sinneskraft ... / zu nützen, um ... Kunde / Vom menschenleeren Weltteil zu erlangen. ... wurdet / Ihr doch gemacht nicht, gleich dem Vieh zu leben, / Nein, das nach Tugend ihr und Kenntnis ringet“ (114–120).² Interessanterweise erscheint hier Erkenntnis und Wissen als (neues) Ziel menschlichen Strebens. Wird diese Reise bei Homer prospektiv erzählt, so hier retrospektiv, also in Form einer Analepse (wie überhaupt die Lebens-Erzählungen aller Insassen von Inferno, Purgatorio und Paradiso hypodiegetische und analeptische Erzählungen sind). Odysseus war mit einem Schiff durch die Meerenge von Gibraltar (die Säulen des Herkules) hindurchgefahren und vor einer Insel mit einem gewaltigen Berg mit seinem Schiff und allen Gefährten untergegangen. Das Neue wird hier geographisch gefaßt (als die unbewohnten Gegenden jenseits der bekannten Welt des Mittelmeers), und die Erkundung des Neuen endet noch mit dem Tod, ist gar mit dem Tod identisch. Traditionell ist ferner das Bild der Schiffsreise als Fahrt in den Tod. Der Vergleich dieser beiden Vor-Texte mit „Ulysses“ macht zwar Tennysons Rückgriff auf die gemeineuropäische Tradition deutlich, läßt aber zugleich auch besonders klar den Unterschied zwischen den traditionellen Vorlagen und der modernen Fassung erkennen.

Tennysons „Ulysses“ ist zum Teil in der Form eines dramatischen Monologs („dramatic monologue“) geschrieben. Der dramatische Monolog (etwa dem Rollengedicht im Deutschen vergleichbar) ist ein von Tennyson und vor allem von dem anderen großen Viktorianer Robert Browning erfundener und praktizierter Gedichttypus, in dem ein vom Autor klar unterschiedener Sprecher aus einer dramatischen Situation heraus spricht und dabei seinen Lebenshintergrund – meist erzählend – darstellt. Die Trennung von Sprecher und Autor ist das zentrale Strukturmoment dieses Gedichttypus, dessen eigentliche Funktion es ist, den romantischen Subjektivismus zu überwinden, also den von den Romantikern vielfach

² Dante Alighieri. *Die Göttliche Komödie*, übers. Philalethes (München, o. J.).

bewußt erzeugten Eindruck, daß der Dichter selbst spräche, zu vermeiden und den Sprecher klar beobachtbar zu machen.

Ulysses

- It little profits that an idle king,
 By this still hearth, among these barren crags,
 Matched with an aged wife, I mete and dole
 Unequal laws unto a savage race,
 5 That hoard, and sleep, and feed, and know not me.
- I cannot rest from travel: I will drink
 Life to the lees. All times I have enjoyed
 Greatly, have suffered greatly, both with those
 That loved me, and alone; on shore, and when
 10 Through scudding drifts the rainy Hyades
 Vexed the dim sea: I am become a name;
 For always roaming with a hungry heart
 Much have I seen and known; cities of men
 And manners, climates, councils, governments,
 15 Myself not least, but honoured of them all;
 And drunk delight of battle with my peers,
 Far on the ringing plains of windy Troy.
 I am a part of all that I have met;
 Yet all experience is an arch wherethrough
 20 Gleams that untravelled world, whose margin fades
 For ever and for ever when I move.
 How dull it is to pause, to make an end,
 To rust unburnished, not to shine in use!
 As though to breathe were life. Life piled on life
 25 Were all too little, and of one to me
 Little remains: but every hour is saved
 From that eternal silence, something more,
 A bringer of new things; and vile it were
 For some three suns to store and hoard myself,
 30 And this grey spirit yearning in desire
 To follow knowledge, like a sinking star,
 Beyond the utmost bound of human thought.

- This is my son, mine own Telemachus,
 To whom I leave the sceptre and the isle –
 35 Well-loved of me, discerning to fulfil
 This labour, by slow prudence to make mild
 A rugged people, and through soft degrees
 Subdue them to the useful and the good.
 Most blameless is he, centred in the sphere
 40 Of common duties, decent not to fail
 In offices of tenderness, and pay
 Meet adoration to my household gods,
 When I am gone. He works his work, I mine.
- There lies the port: the vessel puffs her sail:
 45 There gloom the dark broad seas. My mariners,
 Souls that have toiled, and wrought, and thought with me –
 That ever with a frolic welcome took
 The thunder and the sunshine, and opposed
 Free hearts, free foreheads – you and I are old;
 50 Old age hath yet his honour and his toil;
 Death closes all: but something ere the end,
 Some work of noble note, may yet be done,
 Not unbecoming men that strove with gods.
 The lights begin to twinkle from the rocks:
 55 The long day wanes: the slow moon climbs: the deep
 Moans round with many voices. Come, my friends,
 ‘Tis not too late to seek a newer world.
 Push off, and sitting well in order smite
 The sounding furrows; for my purpose holds
 60 To sail beyond the sunset, and the baths
 Of all the western stars, until I die.
 It may be that the gulfs will wash us down;
 It may be we shall touch the Happy Isles,
 And see the great Achilles, whom we knew.
- 65 Though much is taken, much abides; and though
 We are not now that strength which in old days
 Moved earth and heaven; that which we are, we are;
 One equal temper of heroic hearts,

Made weak by time and fate, but strong in will
 70 To strive, to seek, to find, and not to yield.

Die Sprechsituation wechselt im Gedicht zweimal. Im ersten Teil (1–32) gibt Odysseus einen allgemeinen Bericht über seine gegenwärtige Position als König von Ithaka, die er seit seiner Rückkehr nach den langen Irrfahrten im Anschluß an den Fall von Troja nun innehat, über seine Unzufriedenheit mit der mühseligen und repetitiven Herrscher-Tätigkeit und über seinen Entschluß zum Aufbruch zu neuer Fahrt. Daraufhin wechselt der Blick zu seinem Sohn Telemachus (33–43), dem er die Regierung der Insel nach seinem erneuten Aufbruch übertragen wird. Im letzten Teil (44–70) schließlich wird die gegenwärtige Redesituation räumlich, zeitlich und situativ – im Sinne des dramatischen Monologs – konkretisiert: Odysseus steht am Hafen und redet seine Seeleute und Gefährten an, um ihnen vor der Abfahrt noch einmal Ziel und Motiv der Reise vor Augen zu führen.

Im ersten Teil des Gedichtes definiert Odysseus seine Lebensgeschichte in ihren einzelnen Phasen über zwei unterschiedliche Rollen und Identitäten, die er durch die gegensätzliche Ausrichtung am Alten beziehungsweise Neuen, am Statischen beziehungsweise Dynamischen kontrastiert – die Rolle des Herrschers (der die Ordnung seines Landes aufrechterhalten muß und an der Bewahrung des Bestehenden, also am Alten interessiert ist) und die Rolle des Wanderers oder Reisenden (der auf dem Weg zum Neuen, Unbekannten, Unvertrauten ist und sich nirgendwo niederlassen kann). Odysseus erzählt nun sein Leben als Abfolge der Rollen des Reisenden und des Herrschers, deutet dabei aber zugleich an, daß diese für ihn nicht gleichwertig seien, sondern daß er sich primär über die (frühere) Wandererrolle statt über (die gegenwärtige) Herrscherrolle in seiner zentralen Identität definiere. Dies begründet er damit, daß er sein individuelles Ich in unterschiedlichem Maße in beide Rollen einbringen kann. Er definiert sich also entschieden über die Verwirklichung der eigenen Individualität als letzter Orientierung im Leben. Als Herrscher ist er primär auf das Kollektiv, die Gemeinschaft bezogen und hat hierbei die Aufgaben des Ordners, Verwaltens und Dienens zu erfüllen, in die er aber nicht existentiell involviert ist und die ihn nicht recht herausfordern, er bleibt also letztlich müßig („idle“). Deswegen kennen seine Untertanen ihn nicht: „[they] know not me“ (5); das heißt er tritt ihnen nicht als er selbst, in seiner Persönlichkeit entgegen, sondern nur in seiner Rolle – die auch ebensogut jemand anders

übernehmen kann (er übergibt sie dann auch an seinen Sohn). Im Gegensatz hierzu hat er in seinem Wanderleben immer sich selbst kennengelernt, da er ständig mit anderen und dem anderen konfrontiert wurde: „Much have I seen and known; cities of men / And manners, climates, councils, governments, / Myself not least“ (13–15). Er formuliert diesen Selbstbezug noch schärfer, wenn er sagt, daß er durch seine Erfahrungen des immer Neuen in seiner individuellen Identität allererst geschaffen worden sei: „I am a part of all I have met“ (18). Erst die Konfrontation mit dem Neuen konstituiert mithin seine Identität, und deswegen ist diese Identität auch nie abgeschlossen, entwickelt sich dynamisch immer weiter, verlangt nach immer neuen Konfrontationen mit dem Unbekannten: „I cannot rest from travel: I will drink / Life to the lees“ (6–7), und etwas später: „Yet all experience is an arch wherethrough / Gleams that untravelled world, whose margin fades / For ever and for ever when I move“ (19–21). In dieser Identität ist er (anders als in der Herrscherrolle) auch unverwechselbar und unersetzbar. Dies ist kulturgeschichtlich eine radikal neue Identitätskonzeption. Das Ich stützt sich nicht mehr auf herkömmliche Vorbilder oder Rollen, über die es sich identifizieren kann – wie dies in traditionellen Kulturen geschieht –, sondern es setzt sich der Veränderung aus und begrüßt damit auch die ständige Verwandlung seiner selbst.

Allerdings wird diese Konfrontation mit dem Neuen in Tennysons Gedicht nicht primär zeitlich oder historisch definiert, sondern räumlich und geographisch, bezieht sich also auf das, was schon irgendwo auf der Welt existiert, weniger auf das, was im Zuge der Entwicklung in der Zukunft erst noch kommen wird. Eine zeitliche Komponente in persönlicher Hinsicht ist jedoch insofern in diesem Konzept enthalten, als das Verlangen nach dem immer Neuen für Odysseus letztlich auf den eigenen Tod hinausweist. Er erwähnt sein hohes Alter („this gray spirit“, 30) und spricht vom Verlangen, dem Wissen nachzujagen wie einem sinkenden Stern („follow knowledge, like a sinking star“, 31). Die Vorstellung, daß der Tod eine Form des ganz Anderen und des Neuen ist und dadurch eine positive Konnotation gegenüber dem routinierten, allzu vertrauten Leben erhält, findet sich später ähnlich – wenn auch in radikalerem Grade – bei Baudelaire und Rimbaud. Vergleichbar ist auch das Bild der Schiffsfahrt in den Tod, wenngleich Tennyson hier nicht den Tod selbst, sondern das zähe Festhalten am Lebenswillen angesichts des nahen Todes betont.

Diesen Konflikt zwischen dem traditionsbezogenen, sozial definierten Rollen-Ich als Herrscher und dem neuigkeitsbezogenen, individualistisch definierten Rollen-Ich als Wanderer löst Odysseus dann im zweiten und dritten Teil des Gedichtes so, daß er die Herrscherrolle an seinen Sohn Telemachus, also an die nächste Generation, delegiert (33–43) und sich selbst – nun von der Herrschaftspflicht befreit – erneut auf die Wanderschaft begibt (54–70). Die sich ändernde Sprechhaltung in den drei Teilen des Gedichtes begleitet und akzentuiert diese Entwicklung. Der erste Teil präsentiert eine monologische Selbstreflektion ohne situative Konkretisierung über die gegenwärtige Situation mit Bezug auf den Konflikt zwischen den beiden Rollen-Konzepten. Im zweiten Teil zeigt Odysseus auf seinen Sohn („This is my son, mine own Telemachus“, 33), redet ihn aber nicht an, bleibt also im monologischen Sprechgestus. Im dritten Teil schließlich deutet er auf den Hafen mit dem abfahrtsbereiten Schiff und spricht dann – gemäß der Form des dramatischen Monologs – zu seinen Seeleuten, die ihn schon früher begleitet haben und jetzt wieder mit ihm fahren werden. In knappen Worten faßt er zuerst ihre frühere Geschichte zusammen (45–49), um daraufhin die bevorstehende Fahrt prospektiv zu erzählen und die Gefährten zur Abfahrt aufzufordern: „Come, my friends, / ‘Tis not too late to seek a newer world. / Push off, and sitting well in order smite / The sounding furrows; for my purpose holds / To sail beyond the sunset, and the baths / Of all the western stars, until I die. / It may be that the gulfs will wash us down; / It may be we shall touch the Happy Isles ...“ (56–63). Diese auf das Neue gerichtete Haltung wird dann zum Abschluß noch einmal als Basis für die eigene Identität definiert: „that which we are, we are“ (67). Selbst angesichts des nahenden Todes hält Odysseus an diesem unbeugsam vorwärtsstrebenden und das Neue suchenden Willen fest: „strong in will / To strive, to seek, to find, and not to yield“ (69–70).

Im England des 19. Jahrhunderts gibt es zwei große Erzählungen, an denen Menschen sich mit Blick auf die Zukunft orientierten und die auch vielfältig in der Literatur, wie etwa in der Lyrik, thematisiert wurden: Fortschritt und Degeneration. Die Fortschrittserzählung stammt aus der Aufklärung, bezieht sich vor allem auf Naturwissenschaft, Technik, Wirtschaft und Politik und prägt das Selbstverständnis der Epoche (den viktorianischen Fortschrittsoptimismus). Sie erzählt die Entwicklung von der Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft als einen Prozeß ständiger Verbesserung und kontinuierlichen Aufstiegs. Die Degenerationserzählung ist einerseits aus der

Evolutionstheorie Darwins abgeleitet, mit ihrer Erkenntnis über den Untergang zahlloser Arten im Laufe der Evolution des Lebens sowie aus dem zweiten thermodynamischen Lehrsatz, demzufolge die Ordnung in einem geschlossenen System ständig abnimmt, das heißt das Phänomen der Entropie, geht aber andererseits schon auf den antiken Mythos vom Goldenen Zeitalter zurück (und die absteigende Folge der anschließenden, sich verschlechternden Phasen, der silbernen, bronzenen etc. Epoche). Die Degenerationsgeschichte erzählt die historische und kulturelle Entwicklung als einen zunehmenden Verfall. Die Konzeption der Zukunft ist in beiden Fällen natürlich unterschiedlich: In der Fortschrittserzählung erscheint das Neue als gut und begrüßenswert, in der Degenerationserzählung als schlecht und schlechter. Die Haltung von Odysseus in „Ulysses“ ist eindeutig dem Konzept des Fortschritts zuzuordnen. Aber Tennysons Auffassung war in dieser Hinsicht durchaus gespalten. Als Gegenstück zum heroischen Optimismus von „Ulysses“ entstand zur gleichen Zeit (1833) das pessimistische Gedicht „Tithonus“. Der Sterbliche Tithonus, Geliebter der Göttin Eos, hatte von ihr einen Wunsch gewährt bekommen und sich Unsterblichkeit erbeten, aber vergessen, zugleich ewige Jugend zu nennen. Deswegen kann er nun zwar nicht sterben, altert aber trotzdem und verfällt immer mehr – ein klares Bild für Degeneration.

Die Vorstellung des Neuen, die Odysseus in diesem Gedicht zum Ausdruck bringt, ist im Gegensatz zum materialistischen Fortschrittsoptimismus der Viktorianer dezidiert anti-materialistisch. Die Konzeption wird auch weniger über den Inhalt des Neuen, etwa als Streben nach Macht oder Gütern, definiert, sondern vielmehr über die offene, aufnahmebereite Haltung gegenüber dem Neuen im Sinne vom Verlangen nach Wissen, nach Erkenntnis. Dieser Aspekt des Wissens ist zu betonen: Er verbindet die Haltung von Odysseus mit dem Wissenschaftsethos der Moderne. Im Gegensatz zu den beiden Vor-Texten von Homer und Dante wird die Erfahrung des Neuen von Odysseus explizit nicht direkt mit dem Tod identifiziert, sondern bezieht sich auf die Zeit davor („until I die“, 61), und sie wird heroisch gerade gegen den Tod als Untergang und Verlöschen gesetzt.

Das Besondere des dramatischen Monologs liegt darin, daß die Dissoziierung des Sprechers vom Autor die Möglichkeit der genauen kritischen Beobachtung der Sprechhaltung ermöglicht – sozusagen hinter dem Rücken des Sprechers. So betrachtet wird deutlich, daß Odysseus' Fahrt nach Westen, auch wenn er dies explizit verneint, tatsächlich eine Reise in den Tod ist. Das

15 Held we fall to rise, are baffled to fight better,
 Sleep to wake.
 No, at noonday in the bustle of man's work-time
 Greet the unseen with a cheer!
 Bid him forward, breast and back as either should be,
 20 'Strive and thrive!' cry 'Speed, – fight on, fare ever
 There as here!'

„Epilogue“ ist über den Kontrast zweier Verhaltensweisen gegenüber der Zeit und zweier entsprechender Konzepte von Selbst-Identität (in jeweils zwei Strophen) organisiert – eine Gegenüberstellung, die formal durch zwei Zeitangaben (Mitternacht / Mittag), durch Fragen (in den ersten beiden Strophen) gegenüber Ausrufen (in den letzten beiden) unterstützt wird. Die ersten beiden Strophen stellen sozusagen eine proleptische Analepse dar, das heißt sie erzählen Zukünftiges, um von der Zukunft aus auf die Vergangenheit – den eigenen Tod – zurückzublicken (der aber für den Sprecher noch in der Zukunft liegt). Genauer: Der Sprecher wendet sich an einen Adressaten (offenbar einen engen Freund) zu einem zukünftigen Zeitpunkt (um Mitternacht), an dem dieser sich mit seinen Gedanken („fancies“) an ihn – den Sprecher – nach dessen Tod zurückerinnern wird. Er verwirft die Vorstellung, er werde dann im Tode gefangen sein („by death, ..., imprisoned“, 3), fragt sich aber, ob diese Erinnerungen des Freundes ihn bemitleiden werden. Das sich hier abzeichnende mitleidige Bild des Freundes von ihm wird dann in der zweiten Strophe als falsch zurückgewiesen: Mitleid ihm gegenüber sei völlig verfehlt („mistaken“, 6), er habe sich nie mit den Trägen, Sentimentalen, Hoffnungs- und Ziellosen – also mit den Verlierern – abgegeben: „on earth“ (7) ist doppeldeutig – Ausruf („um Himmels willen“) und wörtliche Aussage: auf Erden, während des Lebens. Diese zurückgewiesenen Vorstellungen werden alle als (rhetorische) Fragen formuliert, und ihre Unangemessenheit hängt letztlich von seiner Identität ab. In diesem Sinne münden diese beiden Strophen in die Frage nach seiner Identität: „Being – who?“ (10).

Die übrigen zwei Strophen antworten nun auf diese Frage und definieren die Identität des Sprechers, ebenfalls als retrospektive Erzählungen seines Lebens – in direktem syntaktischen Anschluß: „One who ...“ (11). In raffenden Formulierungen faßt er sein früheres Verhalten – iterativ – zusammen. Er war jemand, der stets unbeirrbar voranschritt, nie an der Über-

windung von Schwierigkeiten zweifelte (daß sich Wolken verziehen würden), immer an den endgültigen Triumph des Richtigen glaubte, jede Niederlage als Voraussetzung für den schließlichen Sieg nahm und Ruhe rastlos lediglich als Vorbereitung für neue Aktivität verstand. Dieses Prinzip formuliert der Sprecher in der letzten Strophe als imperativische Lebensmaxime: „Greet the unseen with a cheer!“ (17) Und er plazierte diese vorwärtsgerichtete Haltung in die Mitte des Tages und der Arbeit (im Gegensatz zur Assoziation der rückwärtsgewandten Erinnerung mit Mitternacht und Schlaf zu Beginn der ersten Strophe). Dieses Verlangen nach dem Neuen („the unseen“) verbindet sich mit entschiedenem Optimismus: „Strive and thrive!“ (19) und erstreckt sich ebenso entschieden vom Leben in den Tod: „There as here!“ (20).

Signifikant an diesem Gedicht ist die Haltung gegenüber dem Neuen, der entschiedenen Offenheit und des Optimismus. Die Überzeugung von der Realisierbarkeit dieser Haltung und der Glaube an die Kraft des Willens, wie der Sprecher sie ohne jegliche Einschränkung in absolutem Maße artikuliert, hat allerdings unübersehbar Züge von Überheblichkeit, Hybris und Selbstüberschätzung menschlicher Möglichkeiten. Nun wird diese Äußerung nicht als absolute Wahrheit verkündet, sondern von einem Sprecher in einem spezifischen Kontext formuliert, in der Situation des sich nähernden eigenen Todes. So, aus der überlegenen Beobachterposition des Lesers betrachtet, wird sichtbar, daß die Unbedingtheit der Formulierung eher als Trotz, als trotzig Selbstbehauptung des Sprechers angesichts des nicht zu vermeidenden Todes zu werten ist mit der Funktion der Bewältigung von Angst und Unsicherheit. Aber dieser herrisch optimistische Wille war zur viktorianischen Zeit generell populär und machte Browning auch mit diesem seinem letzten Gedichtband beliebt in England. „Epilog“ soll ein Lieblingsgedicht bei britischen Soldaten im Burenkrieg gewesen sein und ihnen Stärke und Kampfeswillen vermittelt haben. Heute wirkt diese von keinerlei Zweifeln oder Relativierungen eingeschränkte Radikalität des Optimismus eher hohl und wird als typisch für eine weitverbreitete viktorianische Selbstüberheblichkeit kritisiert.

Vor der Folie dieser viktorianischen Beispiele läßt sich der Konflikt zwischen dem Alten und Neuen in der Moderne, wie er von den beiden großen englischen Modernisten im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, bei T. S. Eliot und W. B. Yeats, gestaltet wird, in seiner historischen Besonderheit klar profilieren. Die kulturelle Situation ist durch zwei gegensätzli-

che Tendenzen gekennzeichnet – einerseits durch das bedrängende Bewußtsein von der Übermacht der Tradition, der Geschichte, des Bestehenden, des Überkommenen und Alten in Gesellschaft, Kultur und Kunst und andererseits durch das Verlangen nach Veränderung, nach Befreiung vom Alten und Aufbruch zu Neuem, nach Erneuerung der Formen durch Versuche der Formulierung neuer Einstellungen und eines neuen Lebensgefühls. Das Streben nach dem Neuen ist manchmal jedoch verbunden mit der unterschwelligen Angst vor dem Verlust alter Sicherheiten und vor der Schrecklichkeit des Kommenden. Ich belasse es bei dieser sehr allgemeinen Charakterisierung der in der Moderne verschärften Spannung zwischen Altem und Neuem, um im Folgenden konkret an drei Beispielen zu zeigen, wie diese Spannung in Gedichten artikuliert und poetisch verarbeitet wird.

Thomas Stearns Eliot (1888–1965) formuliert in seinen frühen Gedichten (aus den 10er und 20er Jahren) weniger das Neue als die allgemeine Stagnation und den Verlust an frischer Lebendigkeit, die durch die Last der Tradition und die Nachwirkungen der Geschichte entstanden sind. Sein großes Gedicht *The Waste Land* (von 1922), der zentrale Text der modernen englischsprachigen Lyrik, drückt Lähmung und Vitalitätsverlust des zeitgenössischen Lebens im Bilde der Unfruchtbarkeit des Landes und der Sehnsucht nach dessen Wiederbelebung aus. Auch das frühere Gedicht „Gerontion“ (1920) zeichnet eine derartige Stagnation, um aus dieser Perspektive spezifisch die Problematik der Erneuerung zu thematisieren. „Gerontion“ ist wie alle Gedichte Eliots und überhaupt der Moderne ein schwieriger, dunkler Text. Dies hat damit zu tun, daß die Modernisten die vertrauten poetischen Konventionen verwarfen und deswegen auch neue Formen von Sinnvermittlung entwickelten, die den Leser zwingen, besondere eigene Anstrengungen zu unternehmen, um den Text – ohne automatischen Rückgriff auf das Gewohnte und Alte – zu verstehen. Das Neue liegt damit in der Form der Bedeutungsbildung genauso wie in einer neuen Ästhetik dichterischen Sprechens, das heißt das Gedicht ist auf eine neue Art poetisch. Diese innovativen Aspekte in Stil, Sprechweise und Ästhetik verbinden sich hier aber mit der Thematisierung des Alten.

Der Titel von „Gerontion“ verweist bereits explizit auf die Thematisierung des *Alten* in bezug auf den Sprecher und seine Existenz: „gerontion“ ist eine Neubildung Eliots nach dem Griechisch-Lateinischen für Greis („gerontius“) mit der ironisch-abfälligen Implikation „Alterchen“. Die Sprechweise des Gedichtes enthält Momente des dramatischen Monologs –

es spricht der durch den Titel benannte „alte Mann“, der sich durch das, was er sagt, in seiner gegenwärtigen Situation vorstellt und darin auch die Problematik seiner Lebensbedingungen erkennen läßt.

Gerontion

Thou hast nor youth nor age
But as it were an after dinner sleep
Dreaming of both.

Here I am, an old man in a dry month,
Being read to by a boy, waiting for rain.
I was neither at the hot gates
Nor fought in the warm rain
5 Nor knee deep in the salt marsh, heaving a cutlass,
Bitten by flies, fought.
My house is a decayed house,
And the jew squats on the window-sill, the owner,
Spawned in some estaminet of Antwerp,
10 Blistered in Brussels, patched and peeled in London.
The goat coughs at night in the field overhead;
Rocks, moss, stonecrop, iron, merds.
The woman keeps the kitchen, makes tea,
Sneezes at evening, poking the peevish gutter.
15 I an old man,
A dull head among windy spaces.

Signs are taken for wonders. ‘We would see a sign!’
The word within a word, unable to speak a word,
Swaddled with darkness. In the juvescence of the year
20 Came Christ the tiger
In depraved May, dogwood and chestnut, flowering judas,
To be eaten, to be divided, to be drunk
Among whispers; by Mr. Silvero
With caressing hands, at Limoges
25 Who walked all night in the next room;
By Hakagawa, bowing among the Titians;
By Madame de Tornquist, in the dark room
Shifting the candles; Fräulein von Kulp

Who turned in the hall, one hand on the door. Vacant shuttles
 30 Weave the wind. I have no ghosts,
 An old man in a draughty house
 Under a windy knob.

After such knowledge, what forgiveness? Think now
 History has many cunning passages, contrived corridors
 35 And issues, deceives with whispering ambitions,
 Guides us by vanities. Think now
 She gives when our attention is distracted
 And what she gives, gives with such supple confusions
 That the giving famishes the craving. Gives too late
 40 What's not believed in, or if still believed,
 In memory only, reconsidered passion. Gives too soon
 Into weak hands, what's thought can be dispensed with
 Till the refusal propagates a fear. Think
 Neither fear nor courage saves us. Unnatural vices
 45 Are fathered by our heroism. Virtues
 Are forced upon us by our impudent crimes.

These tears are shaken from the wrath-bearing tree.
 The tiger springs in the new year. Us he devours. Think at last
 We have not reached conclusion, when I
 50 Stiffen in a rented house. Think at last
 I have not made this show purposelessly
 And it is not by any concitation
 Of the backward devils
 I would meet you upon this honestly.
 55 I that was near your heart was removed therefrom
 To lose beauty in terror, terror in inquisition.
 I have lost my passion: why should I need to keep it
 Since what is kept must be adulterated?
 I have lost my sight, smell, hearing, taste and touch:
 60 How should I use them for your closer contact?

These with a thousand small deliberations
 Protract the profit of their chilled delirium,
 Excite the membrane, when the sense has cooled,
 With pungent sauces, multiply variety

- 65 In a wilderness of mirrors. What will the spider do,
 Suspend its operations, will the weevil
 Delay? De Bailhache, Fresca, Mrs. Cammel, whirled
 Beyond the circuit of the shuddering Bear
 In fractured atoms. Gull against the wind, in the windy straits
- 70 Of Belle Isle, or running on the Horn,
 White feathers in the snow, the Gulf claims,
 And an old man driven by the Trades
 To a sleepy corner.
- Tenants of the house,
- 75 Thoughts of a dry brain in a dry season.

Trotz einer gewissen Ähnlichkeit mit dem dramatischen Monolog ist hier keine konkrete Kommunikationssituation erkennbar, und die Rede des alten Mannes ist auch nicht als kohärente Mitteilung oder Beschreibung zu lesen. Zwar gibt es zusammenhängende Passagen wie den Anfang, in dem der Sprecher sich in bezug auf Zustand (alt, mit dumpfem Kopf und ohne Gedanken), Zeit (dürre Jahreszeit) und Ort (verfallendes Haus) beschreibt – Elemente, auf die er im weiteren Verlauf des Textes mehrfach wieder zurückkommt. Doch insgesamt entfaltet das Gedicht nicht kontinuierlich einen zielstrebigem Gedankengang. Statt dessen ist es nach einem quasi-musikalischen Prinzip geordnet; das heißt einzelne Wendungen und thematische Motive werden verschiedentlich wiederholt und variiert. Über eine Nachzeichnung dieser wiederholten Themenkomplexe und ihrer Variation wie Kombination kann man einen Zugang zu dem Text gewinnen.

Das durchgängige Bild des Hauses bezeichnet den räumlichen Aufenthaltsort des alten Mannes und repräsentiert damit so etwas wie seinen kulturellen, psychologischen Lebenskontext. Über die Attribute von Haus und altem Mann wird nun eine Charakterisierung der allgemeinen zeitgenössischen Situation, der gegenwärtigen psychischen Befindlichkeit impliziert mit folgenden abstrakten Merkmalen: ausgesetzt (dem Wind, auch im Haus selbst: zugig, 16, 31 f.), verfallen (7), nur geliehen (gemietet, 8, 50, 74) und in dürrer Umgebung (trocken, ohne Regen, 1 f., 31 f., 75). Hinzu kommt die Heterogenität der Herkunft und der Bewohner (der jüdische Besitzer und ebenso die Namen der Insassen oder Bewohner sind mit verschiedenen zumeist europäischen Ländern assoziiert: Antwerpen, Brüssel, London, ferner Silvero, Hakagawa, Madame de Tornquist, 8 ff., 23 ff.), verbunden

mit der Fragmentarität der Existenz (es werden einzelne Namen oder Räume ohne Zusammenhang aufgezählt), der Unüberschaubarkeit und Widersprüchlichkeit der Bedingungen und Ereignisse (besonders bei der ausdrücklichen Assoziation des Hauses mit der Geschichte, 33 ff.: sie gibt zu früh oder zu spät, nie zur rechten Zeit und für aktuelle Zwecke). Ein dominantes Merkmal, das bereits bei der Charakterisierung des Mannes anklang, sind Stagnation, Sterilität und Verlust. Dies geht hervor aus den Hinweisen auf das Alter, die Dürre, das Nicht-Engagement (er war an den Kämpfen nicht beteiligt, 3 ff.), die Dumpfheit des Geistes („dull“/„dry brain“, 16, 75) und den Verlust aller Sinne (57 ff.).

Wenn man diese und andere Merkmale der Beschreibungen und Aussagen nach den Indikationen für Altes oder Neues befragt, ergibt sich ein extrem starkes Übergewicht des Alten im Sinne von Stagnation, Verlust und Abgestorbensein. Die Existenz, wie das Gedicht sie in diesen einzelnen Passagen skizziert, ist als Endzustand, Abgeschlossensein und Verlust von Entwicklungspotential gekennzeichnet. Der Text enthält aber eine weitere motivische Kette, nämlich eine Kette von religiösen Anspielungen, die einen Kontrast oder eine Spannung zwischen Lähmung und Korruption einerseits, Erneuerung und Zukunftsgewandtheit andererseits signalisieren und damit ein Moment der Dynamik in die Thematik von „Gerontion“ einführen. Einige Stellen bezeichnen die Korruption religiöser Belebungs- und Erlösungsmöglichkeiten. So finden sich Anspielungen auf das Abendmahl (21 ff.: essen, teilen, trinken läßt sich auf das Sakrament von Brot und Wein beziehen, hier aber mißbraucht), auf die verfehlte Sehnsucht nach einem richtungsweisenden Zeichen (17 ff.: In *Matthäus* XII, 38 f. und XVI, 1 ff. wird das Verlangen der Pharisäer und Schriftgelehrten nach Zeichen und Wundern von Jesus zurückgewiesen) sowie möglicherweise auf den Baum der Erkenntnis (siehe „knowledge“, 33, „the wrath-bearing tree“, 47, aber der Genuß der Frucht bringt keine Klarheit der Zukunftsorientierung, sondern im Gegenteil Unsicherheit, Leiden und Blockade). Der Verzehr der Frucht vom Baum der Erkenntnis hat (gemäß der Bibel) Selbstbewußtsein und menschliche Geschichte zur Folge, ermöglicht aber nicht – auch nicht mit dem neu erworbenen Denken – eine klare Orientierung in ihr. Die ständige Selbstaufforderung zum Denken (das Wort „think“ wird fünfmal wiederholt, 33–50) führt zu nichts – der alte Mann hat nur einen „dumpfen Kopf“ (16) und ist nur zu „trockenen Gedanken“ fähig („thoughts of a dry brain“, 75). Statt selbstbestimmter Gestaltung der Geschichte finden sich

die Menschen im Delirium (62) und von undurchschaubaren Kräften getrieben – von Wirbelstürmen und Passatwinden (61 ff.; „Trades“).

Einzig an zwei Stellen gibt es Anzeichen einer möglichen neuen Entwicklung, im einmal wiederholten rätselhaften Hinweis auf „Christ the tiger“ (20, 48). Christus ist der Erlöser und stellt so in einem christlichen Kontext die grundsätzliche Hoffnung auf eine Änderung dar. Dies wird durch die Assoziation des Kommens von Christus mit dem Frühling unterstrichen: „In the juvenescence of the year / Came Christ the tiger“ (19 f.). Die Bezeichnung von Christus als Tiger kehrt die übliche Assoziation an das Lamm um und spielt außerdem auf das berühmte Gedicht „The Tyger“ des Romantikers William Blake an, das die Gewalt, Schrecklichkeit und Unerkennbarkeit Gottes im Bild des in der Dunkelheit des Waldes hell brennenden Tigers faßt („Tiger, tiger burning bright, / In the forests of the night“). Die Hoffnung auf das Neue erscheint hier somit in der Gestalt des Schrecklichen, Gefürchteten, Zerstörerischen (vgl. „Us he devours“, 48, was sonst vom Teufel gesagt wird). Daß die Erlösung durch Christus als schrecklich empfunden wird, verrät, wie gefangen die Menschen hier in ihrer erstarrten Lebenseinstellung sind, wie unfähig und unwillig zur Veränderung. Dies wird dadurch bekräftigt, daß der eine der beiden Hinweise auf Christus den Tiger im Präteritum formuliert ist, diese Möglichkeit – und Chance – also schon vergangen ist („... came Christ the tiger“, 20).

Durch diese religiöse Anspielung wird also sowohl die Angst vor Veränderungen als auch die Unfähigkeit zu einem Aufbruch betont. Das Bild der Gegenwart, das Eliot hier zeichnet, ist somit durch die absolute Stagnation, die tödliche Dominanz des Alten, den extremen Verlust aller vitalen Dynamik sowie die angsterfüllte Unfähigkeit zur Hinwendung zum Neuen geprägt – eine Zeitdiagnose, die auch das zwei Jahre später veröffentlichte *The Waste Land* bestimmt. Die religiöse christliche Konzeption des Neuen wird in späteren Gedichten von Eliot schließlich rückhaltlos und explizit akzeptiert: Er wird zu einem religiösen Dichter – greift damit zur Definition des Neuen auf das Alte, Bekannte zurück. Hier in „Gerontion“ ist es mit der Tiger-Assoziation jedoch noch verfremdet.

Das Neue manifestiert sich aber in „Gerontion“ in anderer Gestalt, sozusagen hinter dem Rücken des Sprechers, nämlich in der Art der Komposition dieser Aussagen, in der neuartigen Form lyrischen Sprechens. In gewisser Weise werden die Sterilität, Stagnation, Fragmentarisierung und Inkohärenz künstlerisch überwunden durch Ästhetisierung, durch Musikali-

sierung. Dies Prinzip wurde oben knapp angedeutet. Es seien exemplarisch einige Wiederholungsstrukturen genannt: die Epiphora („Think“, 33–50), die Aufzählung klangvoller Namen im Zusammenhang mit Räumen (23 ff.), die syntaktischen und lexikalischen Parallelismen und Oppositionen bei der Beschreibung von „History“ (35 ff.: „gives“ – „gives too late“/ „too soon“; „vices“/„virtues“). Letztlich bleibt jedoch die Funktion der Ästhetisierung der Stagnation und der lähmenden Dominanz des Alten ambivalent: Sie kann einerseits als Indiz für die Bewußtwerdung der stagnierenden Umstände und als Zeichen einer kreativen Überwindung und Weiterentwicklung des Materials des Alten auf etwas Neues hin gesehen werden, andererseits aber auch als Mittel, sich mit dem Alten zu arrangieren und abzufinden, es ästhetisch zu genießen und so zu akzeptieren. Diese Ambivalenz wird in „Gerontion“ ebensowenig aufgelöst wie in *The Waste Land*.

Gegen diesen dominanten Fokus auf den Pol des Alten sollen jetzt zwei Gedichte des anderen großen modernistischen Lyrikers in Großbritannien, des Iren William Butler Yeats (1865–1939) gestellt werden, der in ihnen auf unterschiedliche Weise das Neue im einen Fall politisch-historisch, im anderen künstlerisch-persönlich zu konzeptualisieren sucht. An beiden Beispielen zeigt sich deutlich die grundsätzliche Schwierigkeit der Darstellung des ganz Neuen. Gemeinsam ist beiden Gedichten, daß sie das Neue paradoxerweise nur mit Hilfe des Alten und gleichzeitig in seiner Negierung präsentieren können.

Das erste Gedichtbeispiel – „The Second Coming“ (1921) – entstand kurz nach dem Ende des Ersten Weltkriegs und bezieht sich auf die tiefgreifenden und gewalttätigen politisch-sozialen Umwälzungen in den zerbrechenden europäischen Großmächten, vor allem in Rußland und Österreich, aber auch in Deutschland – die Revolution, die Gründung neuer Nationalstaaten und die hiermit verknüpften Kriege. Das Gedicht erzählt zwei Geschichten, zum einen die politische Geschichte (Europas) von der Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft – mit dem Fokus auf dem Neuen, zu dem sie führt: hier fungiert als Protagonist zum einen das Kollektiv der Staaten und Gesellschaften, zum anderen die Geschichte des Erzählens dieser Geschichte: hier ist der Sprecher des Gedichtes der Protagonist.

The Second Coming

Turning and turning in the widening gyre
 The falcon cannot hear the falconer;
 Things fall apart; the centre cannot hold;
 Mere anarchy is loosed upon the world,
 5 The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
 The ceremony of innocence is drowned;
 The best lack all conviction, while the worst
 Are full of passionate intensity.

Surely some revelation is at hand;
 10 Surely the Second Coming is at hand.
 The Second Coming! Hardly are those words out
 When a vast image out of *Spiritus Mundi*
 Troubles my sight: somewhere in sands of the desert
 A shape with lion body and the head of a man,
 15 A gaze blank and pitiless as the sun,
 Is moving its slow thighs, while all about it
 Reel shadows of the indignant desert birds.
 The darkness drops again; but now I know
 That twenty centuries of stony sleep
 20 Were vexed to nightmare by a rocking cradle,
 And what rough beast, its hour come round at last,
 Slouches towards Bethlehem to be born?

Zunächst zur ersten Ebene – der politischen Geschichte, die in zwei Phasen (je in einem der beiden Abschnitte) und in zweierlei Form erzählt wird. Im ersten Abschnitt (1–8) zählt der Sprecher die zeitgenössischen Veränderungen lediglich konstatierend auf – als Verfall von Ordnung in der Welt. Diese Geschichte des allgemeinen Ordnungsverfalls wird mehrfach erzählt, also iterativ, in einzelnen knappen Bildern jeweils in ein oder zwei Zeilen – als Kontrollverlust des Falkners über den Falken (1–2), abstrakt als Zerfall des Zusammenhalts der Dinge durch die Schwäche des Zentrums (3), als Ausbreitung von Anarchie (4), als Überflutung durch Gewalt (5), als Untergang von Gesittung und Tradition (6) und als Übermacht der Schlechten über die Guten (7–8). Diese knappen Verfallserzählungen werden relativ

neutral, distanziert und ohne Erklärung vorgetragen, enthalten aber doch gemeinsame parallele Strukturmerkmale: der Verfall wird offensichtlich als schmerzlich beklagt; eine Ursache wird nicht benannt, wie die passivischen oder intransitiven Verben verraten („Mere anarchy is loosed upon the world“, 4), aber es gibt klare Hinweise auf die Schwäche der Ordnung als Hintergrund dieser Entwicklung („the centre cannot hold“, „The best lack all conviction“, 3, 7). Es ist deutlich, daß das, was hier zerfällt, das Alte, die Tradition, die herkömmliche Ordnung betrifft (wie besonders bei der traditionellen Falkenjagd und dem zeremoniellen Brauch der Unschuld betont wird). Was dem Sprecher aber (noch) eklatant fehlt, ist das tiefere Verständnis für die Ursachen dieser Entwicklung.

Diese Einsicht in die Ursachen wird dem Sprecher dann im zweiten Abschnitt zuteil. Der Referenzrahmen für die Interpretation der Verfallserscheinungen wird durch diese selbst (ihre Schwere und Verbreitung) aufgerufen. Die Hinweise auf Offenbarung („revelation“) und Wiederkunft („the second coming“) haben eine spezifische christliche Bedeutung: „Offenbarung“ meint die *Apokalypse des Johannes* mit ihrer prophetischen „Enthüllung“ des Weltendes, „Wiederkunft“ die Wiederkehr Christi als deren Ziel. Diese Ausrufe beziehen sich auf bestimmte Stellen im Neuen Testament (speziell die *Apokalypse des Johannes* 13 und *Matthäus* 24), die prophetisch (prospektiv) das Ende der Welt erzählen. Der dort (prospektiv) erzählte Geschichte zufolge ist der Zusammenbruch der Ordnung der Welt und der Triumph des Bösen, des Anti-Christ, die unmittelbare Vorstufe der Rückkehr von Christus auf die Erde zur Abhaltung des Jüngsten Gerichts. Im Gegensatz zur distanziert konstatierenden Zustandsbeschreibung des ersten Abschnitts ist der Ton jetzt erregt (wie an den Ausrufen und Wiederholungen ablesbar) – der Sprecher ist persönlich in die Deutung involviert und verspürt Schrecken angesichts des Kommenden. Auf den Zusammenbruch des Alten, der traditionellen Ordnung, reagiert er zunächst spontan mit dem Rückgriff auf ein altes, traditionelles Deutungsmuster.

Aber – und hier beginnt sich das Neue abzuzeichnen – die religiösen Begriffe verweisen den Sprecher nicht auf die betreffenden Bibelstellen und führen keineswegs zu einer Bestätigung der biblischen Erzählung, sondern lösen eine Vision aus, die aus dem kollektiven Unbewußten statt der Bibel aufsteigt (das ist mit dem *Spiritus Mundi*, der „Weltseele“ gemeint) und eine ganz andersartige Geschichte präsentiert. Die Vision wird direkt wiedergegeben – „erzählt“: es ist die langsame Bewegung eines erschrek-

kenden aus Löwenleib und Menschenkopf zusammengesetzten Wesens durch die Wüste, umschwirrt von entrüsteten Wüstenvögeln. Diese Vision ist fragmentarisch (sie bricht ab) und in sich alles andere als klar. Sie bedarf der Interpretation, zu welcher der Sprecher auch unmittelbar in der Lage ist („now I know“, 18). Diese ihm gewährte Einsicht befähigt ihn nunmehr, den Prozeß der Geschichte übergreifend zu erzählen und zu erklären, die bloß konstatierten gegenwärtigen Verfallserscheinungen des ersten Abschnitts in einen großen Zusammenhang zu stellen und die Fortentwicklung in die Zukunft zu skizzieren, nämlich prospektiv zu erzählen. Dieser historische Geschichtsprozeß als ganzer wird sehr kondensiert erzählt (19–20), und zwar retrospektiv. Das dem Prozeß zugrundeliegende Muster ist der Zusammenhang von Ursache und Wirkung in der Abfolge der geschichtlichen Epochen und im Fortschreiten der Geschichte: Jede Epoche prädeterminiert die folgende durch das, was sie selbst verdrängt oder ausschließt und was danach mit Macht wiederkehrt. Die „rocking cradle“ (Christus als Inkarnation und Verbindung von Menschlichem und Göttlichem) unterdrückt das Unmenschliche, mitleidlos löwenartig Gewalttätige (versteinert es: „stony“), das jetzt als Alptraum erneut aufbricht, als „Wiederkehr des Verdrängten“. Die letzten beiden Zeilen vervollständigen sowohl die Vision, die Erzählung des visionär Gesehenen, als auch die Interpretation der Vision, indem sie das Emblem, die Verkörperung der neuen Epoche – das „rough beast“ (die sphinxartige Gestalt als Verbindung von Menschlichem und Tierischem) – benennen und die Interpretation in den bildlichen Begriffen der Vision in einem Akt der Spekulation oder Projektion weiterführen. Der Erzähler gelangt mit absoluter Überzeugung („I know“) zur endgültigen Interpretation der Gegebenheiten, der Erzählung des ersten Abschnitts, als Eröffnungssequenz einer neuen Ära, die durch die Verdrängung der vorangegangenen verursacht wurde.

Das Neue wird hier also mit Hilfe der Kategorien des Alten – nämlich des Konzepts der christlichen Apokalypse – dargestellt, aber indem die mit ihnen verbundenen Erwartungen radikal unterlaufen werden. Das Ende der Welt im Bilde der biblischen Prophezeiungen – mit der Erwartung von Chaos und Sieg des Bösen – ist zwar schrecklich, aber es vermittelt die Sicherheit einer Orientierung und die Gewißheit des anschließenden endgültigen Sieges Christi und des Guten und damit der (Wieder-)Errichtung der absolut gerechten und guten Ordnung. In Yeats' Gedicht kehren die Vision und ihre Interpretation diese Erwartungen völlig um: Erstens wird

nicht Christus erscheinen, sondern sein Gegenbild, dessen Andersartigkeit durch Mitleidlosigkeit und Raubtierhaftigkeit statt durch göttliche Güte und Gnade gekennzeichnet ist und dessen Umkehrung durch die Benennung desselben Geburtsortes (Bethlehem) betont wird; zweitens ist diese zukünftige Umkehrung des christlichen Prinzips gerade durch dessen Herrschaft (als Leitbild) in der Vergangenheit bedingt, das heißt die Orientierung an den christlichen Werten von Güte, Mitleid und Liebe mündet nicht in deren dauerhafte Umsetzung, sondern in ihre Zerstörung und Umkehrung; und drittens steht gar nicht das Ende der Welt bevor, sondern nur eine weitere Phase in einer (offenbar) endlosen Kette von Epochen, so daß es keine abschließende End-Erwartung gibt. Zwar erhält der Sprecher diese allgemeinen Einsichten aus der Vision, aber die präzise konkrete Gestalt der Zukunft und des Neuen bleibt ihm dennoch verborgen, wie aus der unbeantworteten Frage nach den besonderen Eigenschaften des „rough beast“ als Abschluß des Gedichtes hervorgeht.

Das Neue hat hier eine grundsätzlich andere Qualität als in Tennysons und Brownings Gedichten. Konnte dort aus der Struktur der Vergangenheit und aus der Selbstgewißheit des Ich und seiner in Erfahrungen bewährten Stabilität heraus das Neue allgemein als Fortschritt begrüßt werden, so bildet sich das Neue hier negativ auf der Vergangenheit ab – als durch sie bedingt, aber sie nicht fortsetzend und vollendend. Die beiden großen Erzählungen des 19. Jahrhunderts – Fortschritt und Verfall – treffen beide nicht mehr zu, obwohl der Sprecher zunächst Beweise für die eine zu sehen meint (Verfall) und hieraus spontan auf die andere schließen zu können glaubt (Fortschritt, Erlösung). Statt dessen stellt sich eine Vorstellung ein, die man in dem fundamentalen Verlust traditioneller Sicherheiten als modern und sehr beunruhigend bezeichnen kann – die menschliche Geschichte bewegt sich nicht teleologisch auf ein Ende hin, sie hat kein Ende: Geschichtlich-kulturelles Handeln produziert sein Gegenteil, dennoch ist die Zukunft letztlich offen und schrecklich. Von der Form her ist „The Second Coming“ (anders als Eliots „Gerontion“) nicht modernistisch: es ist thematisch und syntaktisch noch in eher traditioneller Weise kohärent. Aber die Konzeption des Neuen ist trotz der christlichen Kategorien entschieden modern. Das läßt sich durch den Vergleich mit der Verwendung der christlichen Begriffe bei Eliot weiter verdeutlichen. Auch Eliot konzeptualisiert das Neue christlich: Christus als Tiger, der wie Satan die Menschen verschlingt. Doch während bei Yeats nicht Christus, sondern sein dunkles *Ge-*

genbild die Zukunft bestimmt, ist es bei Eliot eine Umdefinition der Erlöserrolle von Christus aus der Perspektive der zu Erlösenden – auf die stagnierenden, leblosen, dem Alten verhafteten Menschen muß die Erlösung ins Leben als gewalttätige Veränderung, als Zerstörung des Bestehenden wirken. Diese Konstellation wird übrigens in *The Waste Land* weiter ausgeführt: für die in winterlicher Starre liegende Epoche erscheint der Frühling mit seiner Erneuerung des Lebens grausam: „April is the cruellest month“.

Als modern ist ferner zu werten – dies betrifft nun die zweite Geschichte –, daß diese Ankündigung und Konzeptualisierung des Neuen nicht mit der unbezweifelbaren Autorität eines Propheten vorgestellt wird (auch wenn der Sprecher mit dieser Geste auftritt: „but now I know ...“), sondern in ihrer Entstehung beobachtbar ist – als Geschichte des Erzählens der Geschichte von Vergangenheit und Zukunft. Mit anderen Worten: Das Gedicht vollzieht in seinem Ablauf den Prozeß der Deutung der Ereignisse. Denn der Sprecher berichtet im Präsens seine Wahrnehmungen, Bewußtseinsvorgänge und Interpretationen. Das Erzählen ist hier somit performativ: Der Leser erlebt diese Inszenierung in der Gegenwart als Beobachter oder Zeuge (wie in einem Theater) unmittelbar mit. Man kann in dieser Erzählgeschichte vier Phasen unterscheiden. (1) Im ersten Abschnitt (1–8) beschreibt der Sprecher zusammenfassend die gegenwärtigen politischen Ereignisse. (2) Zu Beginn des zweiten Abschnitts (9–11) weckt dieser Bericht (aufgrund der Verfallsphänomene) die Assoziation an die biblische Apokalypse. (3) Diese Assoziation löst eine ganz andersartige Vision aus dem kollektiven Unterbewußten aus (11–17). (4) Der Sprecher formuliert eine diskursive Deutung dieser Vision und setzt sie in ein Bild für die Zukunft um (18 – 22). Es handelt sich also um eine Wahrnehmungs- und Deutungsgeschichte und zugleich, wie gesagt, um eine Erzählgeschichte, die als solche die *historische* Geschichte produziert. Diese Erzählgeschichte verfolgt den Übergang von alten zu neuen Vorstellungen, vom Vertrauten zum Unvertrauten. Sie zeichnet dabei vor allem nach, wie das Neue – aus einem rational nicht erklärten Jenseits des *Spiritus Mundi* – in das geordnete menschliche Bewußtsein einbricht – analog dazu, wie das historisch Neue aus einem außermenschlichen Bereich in die Kultur einbricht, nämlich aus der Wüste.

Mit dieser historischen Definition des Neuen in „The Second Coming“ sei zum Schluß die ganz andersartige künstlerisch-persönliche Konzeptualisierung in „High Talk“ (1938), einem der letzten Gedichte von Yeats, ver-

glichen. Der Sprecher tritt hier als moderner Künstler auf, der die Geschichte seines Lebens und künstlerischen Schaffens und von dessen Schwierigkeiten in der modernen Welt in der Metapher der Zirkusakrobatik, speziell des Stelzengähers, erzählt. Die Kunstfertigkeit, also der Grad der Artistik, in diesem Bilde bemißt sich nach der Höhe der Stelzen, auf denen er seine Virtuosität des Gehens demonstriert.

High Talk

Processions that lack high stilts have nothing that catches the eye,
 What if my great-granddad had a pair that were twenty foot high
 And mine were but fifteen foot, no modern stalks upon higher,
 Some rogue of the world stole them to patch up a fence or a fire.
 5 Because piebald ponies, led bears, caged lions, make but poor shows,
 Because children demand Daddy-long-legs upon his timber toes,
 Because women in the upper storeys demand a face at the pane,
 That patching old heels they may shriek, I take to chisel and plane.

Malachi Stilt-Jack am I, whatever I learned has run wild,
 10 From collar to collar, from stilt to stilt, from father to child.
 All metaphor, Malachi, stilts and all. A barnacle goose
 Far up in the stretches of night; night splits and the dawn breaks loose;
 I, through the terrible novelty of light, stalk on, stalk on;
 Those great sea-horses bare their teeth and laugh at the dawn.

Im ersten Abschnitt des Gedichtes erzählt der Sprecher die Veränderungen, denen das Kunstschaffen seit den Zeiten seines Großvaters unterworfen war, und seine Reaktionen darauf. Es ist eine Geschichte des Niedergangs in zweierlei Hinsicht: Die Höhe der Stelzen nimmt ab – von 20 Fuß bei seinem Großvater zu 15 bei ihm; dies ist aber bei den Modernen schon „Spitze“ („no modern stalks upon higher“, 3) – und man hat seine Stelzen zweckentfremdet – sie zur Ausbesserung eines Zaunes genommen oder verheizt (4). Da aber Stelzengänger für Akrobatik-Vorführungen auf den Straßen besonders spektakulär sind und vom schlichten Publikum verlangt werden, zum Beispiel auch von Frauen, die in den oberen Etagen Socken stopfen und sich durch das plötzliche Erscheinen des Gesichts eines solchen Stelzengähers an der Fensterscheibe gerne erschrecken lassen (7–8),

macht sich der Sprecher an die Herstellung eines neuen Paares von Stelzen mit Meißel und Hobel (8). Der Ton, in dem der Sprecher seine Kunst darstellt, ist unverkennbar durch Selbst-Ironie und Selbst-Distanz geprägt. Akrobatik und das Stelzengehen implizieren eine sehr krude, spektakuläre, primär auf Geschicklichkeit beruhende Kunst für schlichte Landbewohner. Es ist auch eine alte, traditionelle Kunstform – sie repräsentiert damit das Alte, auch wenn der Sprecher betont, daß niemand von den Zeitgenossen sie besser beherrsche als er (aber nicht mehr so gut wie sein Großvater). Offensichtlich ist die Akrobatik eine Metapher für seriöse Kunst, speziell für die Dichtung. Und in diesem Kontext ist der Hinweis auf die Zweckentfremdung (der Stelzen) – für Zaun oder Feuer – durch einen „rogue of the world“ (4) als moderne Gefährdung der Kunst durch ihre ideologische, kommerzielle und ökonomische, insgesamt pragmatische Ausnutzung oder Ausschlachtung in der Welt zu lesen.

Ist dieser Abschluß des ersten Abschnitts noch durch den Versuch der Rettung der alten, traditionellen Zirkuskunst auf ihrer konkreten Ebene, mit ihren Mitteln, geprägt, so findet im Übergang zum zweiten Abschnitt eine entscheidende Veränderung in zweierlei Hinsicht statt, die das Ende des Alten, der alten Kunstprinzipien, signalisiert. Der Sprecher identifiziert sich zunächst explizit als „Malachi Stilt-Jack“ (9), mit einem Namen, der in seinem einen Bestandteil bereits das Alte und den Abschluß einer alten Tradition bezeichnet: Maleachi (so die deutsche Namensform) ist der letzte Prophet des Alten Testaments, er steht am Ende einer langen (alten) Entwicklung. Diesen Moment des Endes und des Abschlusses führt er anschließend in der gerafften Erzählung seines künstlerischen Niedergangs aus: „what-ever I learned has run wild“ (9), das heißt, das Gelernte ist wertlos geworden, zerronnen. Die tradierten und gelernten Regeln und Prinzipien der Vergangenheit taugen nicht mehr und verlieren ihre Gültigkeit als Orientierung. Dies wird an drei Bezügen illustriert – in bezug auf den Kragen (der in manchen Berufen die Weitergabe der Tradition signalisiert, wie bei Pfarrern), auf die Stelzen (als die Materialien seiner Kunst, deren Höhe ständig abnimmt) und auf die Familientradition von Vater und Sohn (die die Weitergabe des Könnens an die nächste Generation sichert). Dieses Bewußtsein des historischen Endes des Alten wird von der Entzauberung der Kunst durch Bewußtwerdung, durch Desillusionierung ergänzt und endgültig gemacht: „All metaphor, Malachi, stilts and all.“ (11)

Ein derartiges nachträgliches Durchschauen der eigenen Imagination, der Bedingungen der künstlerischen Produktion ist ein typisches Phänomen von kulturellen Spätphasen: der Rückblick auf etwas, das zu Ende gegangen ist und nicht mehr funktioniert, nicht mehr gilt, macht die Mechanismen, Prinzipien und Prämissen plötzlich sichtbar und durchschaubar, die man bisher fraglos, problemlos und mit selbstverständlichem Vertrauen benutzt hat. Auf die Kunst bezogen heißt dies, daß der Sprecher sich plötzlich bewußt wird, wie künstlich, wie voller Tricks und sensationsheischen der Kunststückchen sein bisheriges künstlerisches Schaffen gewesen ist. Von hier aus ist nun auch erkennbar, daß bereits die gesamte Zirkus- und Akrobatik-Metaphorik für die Kunst, wie er sie im ersten Abschnitt ausgebreitet hatte, deutlicher Ausdruck dieser nachträglichen Desillusionierung und Entzauberung seiner künstlerischen Wirklichkeitsschöpfung ist – eine Desillusionierung, die sich in dem bis zu dieser Stelle herrschenden mokierenden, despektierlichen, selbstironischen Ton des Sprechens äußert. Diese Art von Kunst kann man nicht ernst nehmen.

An dieser Stelle bricht nun unvermittelt und ohne erläuterte Überleitung etwas Neues an: Es folgt das Bild einer Weißwangengans, die auf ihrem nächtlichen Zug in großer Höhe über dem Meer in den anbrechenden Morgen hineinfliegt, während unter ihr im Licht der aufgehenden Sonne die schäumenden Wellenkämme sichtbar werden. In diesem Bild wird das Neue im Kontext dieses Gedichtes mit seiner Kunstthematik gefaßt. Nach der ironischen Zirkus-Metapher entsteht unversehens und spontan ein neues Bild, eine neue Szenerie, die unerläutert, fraglos und in ihrer konkret-sinnlichen Suggestivität einfach da ist und vom Sprecher gar nicht als Metapher für die Kunst erkannt wird. Der Leser kann aber sehen, daß hier unversehens eine neue Metapher entstanden ist, die der alten zugleich ähnlich ist und sie übertrifft. Die Ähnlichkeit besteht in der Bewegung in großer Höhe, die durch die Gleichsetzung des Flugs der Gans mit dem eigenen Stelzengehen deutlich wird: „I, ..., stalk on, stalk on“ (13). Die Unterschiede sind eklatant: Der Flug der Gans ist ungleich höher als der Gang des Stelzenläufers; die Szenerie ist durch absolute Natürlichkeit gegenüber der reinen Künstlichkeit der Stelzen charakterisiert; der Flug des Vogels hat anders als das Stelzen keinen Schauloeffekt, sondern geschieht um seiner selbst willen. Die Natur-Szenerie vermittelt schließlich im Bilde der „seahorses“ (Anspielung auf den Ausdruck „white horses“ für die weißschäumenden Wellenkämme) unbändige Energie und spontan ausbrechen-

de Freude im Hinblick auf das Kommende – im Kontrast zu dem angestrengten, mühseligen, antrainierten Gehen auf hölzernen Stelzen. Im Kontrast dieser beiden Metaphern taucht übrigens die romantische Gegenüberstellung von Natur und Kultur wieder auf – mit einer analogen Funktion, nämlich aus der Natur die versiegte eigene Kreativität zu beleben und zu erneuern. Über diese romantische Dimension hinaus geht es in „High Talk“ aber ausdrücklich um das Neue: Gegenüber der bisherigen Orientierung von Malachi Stilt-Jack an der alten Tradition wendet sich der Sprecher nun explizit dem Neuen zu, wie die vorletzte Zeile es mit den Kategorien des Alten ausdrückt: „I, through the terrible novelty of light, stalk on, stalk on“ (13). Das Neue ist schrecklich, aber es ist zugleich blendende Helligkeit und Klarheit und impliziert Energie, Dynamik und Vorwärtsgewandtheit. Im Unterschied zu der politisch-historischen Dimension in „The Second Coming“ geht es in „High Talk“ um die Erneuerung der Kunst für den Sprecher, um seine Wiederbestätigung als Künstler, um die Revitalisierung seiner Imagination und Schaffenskraft, um die Wiedergewinnung der Fähigkeit zur Vision des noch nicht Existierenden, des Kommenden, aber auch um seine Fähigkeit, das Unbekannte, Neue, auszuhalten, sich ihm zu stellen, ihm entgegenzugehen. Worin das Neue besteht, muß naturgemäß auch hier offenbleiben. Aber der Impetus sich ihm zu stellen wird suggestiv in diesem Gedicht realisiert. In der Konstruktion und der Bilderwahl verbindet dieses Gedicht letztlich eine romantische Konzeption und Strategie mit einem modernistischen Bewußtsein. Der Titel impliziert eine wiederum latent ironische Reflexion des innerhalb des Gedichtes spontan Erreichten: „hohes Gerede“, ohne es allerdings aufzuheben. Aber wie „The Second Coming“ richtet „High Talk“ damit die Möglichkeit der Beobachtung des Sprechers auch in bezug auf das ein, was dieser selbst nicht sehen kann, und ist darin ebenfalls prononciert modern.

Textausgaben

- Tennyson. *A Selected Edition*, ed. Christopher Ricks (London, 1969).
- Robert Browning. *The Poems*, 2 vols., ed. John Pettigrew (Harmondsworth, 1981).
- T. S. Eliot. *Collected Poems 1909–1962* (London, 1963).
- W. B. Yeats. *The Poems: A New Edition*, ed. Richard J. Finneran (New York, 1983).

Literatur

- Daniel Albright. *Tennyson: The Muses' Tug-of-War* (Charlottesville, VA, 1987).
- Isobel Armstrong. *Victorian Poetry: Poetry, Poetics and Politics* (London, 1993).
- Joseph Bristow. *Robert Browning* (New Readings) (Hemel Hempstead, 1991).
- Jerome H. Buckley. *The Triumph of Time: A Study of the Victorian Concepts of Time, History, Progress, and Decadence* (Cambridge, MA, 1966).
- Angus Calder. *T. S. Eliot. New Readings* (Brighton, 1987).
- Matei Calinescu. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Durham, NC, 1987).
- Egbert Faas. *Poesie als Psychogramm: Die dramatisch-monologische Versdichtung im viktorianischen Zeitalter* (München, 1974).
- Mary E. Gibson. *History and the Prism of Art: Browning's Poetic Experiments* (Columbus, OH, 1987).
- Ian Jack. *Browning's Major Poetry* (Oxford, 1973).
- Manju Jain. *A Critical Reading of "The Selected Poems of T. S. Eliot"* (Delhi, 1991).
- James R. Kincaid. *Tennyson's Major Poems: The Comic and Ironic Patterns* (New Haven, 1975).

- Johannes Kleinstück. *W. B. Yeats oder Der Dichter in der modernen Welt* (Hamburg, 1963)
- Esther Loehndorf. *The Master's Voices: Robert Browning, the Dramatic Monologue, and Modern Poetry*, (Tübingen, 1997)
- A. D. Moody. *Thomas Stearns Eliot: Poet* (Cambridge, 1979)
- Micheal O'Neill (ed.). *A Routledge Literary Sourcebook on the Poems of W. B. Yeats* (London, 2004)
- Leonard Orr (ed.). *Yeats and Postmodernism* (Syracuse, NY, 1991)
- F. B. Pinion. *A Tennyson Companion: Life and Works* (New York, 1984)
- Christopher B. Ricks. *Tennyson* (New York, 1972)
- John Paul Riquelme. *Harmony of Dissonances: T. S. Eliot, Romanticism, and Imagination* (Baltimore, MD, 1991)
- Martin Scofield. *T. S. Eliot: The Poems* (Cambridge, 1988)
- E. Warwick Slinn. *Browning and the Fictions of Identity* (London, 1982)
- Robert M. Snukal. *High Talk: The Philosophical Poetry of W. B. Yeats* (Cambridge, 1973)
- Herbert F. Tucker. *Tennyson and the Doom of Romanticism* (Cambridge, MA, 1988)

Anhang

Deutsche Übersetzungen

Alfred Tennyson: Ulysses

- Nur wenig nützt es, daß, ein müßiger König,
 Am stillen Herde, zwischen nackten Klippen,
 Und der bejahrten Hausfrau träg gesellt,
 Gesetz ich wäge diesem wilden Stamm,
 5 Der scharrt, und schläft, und isst, und mich nicht kennt.
 Ich kann nicht ruhn: ich will das Leben trinken

- Bis auf die Hefen! Allzeit viel genossen
 Und viel gelitten hab ich – sei's allein,
 Sei's mit den Freunden! am Gestad sowohl,
 10 Als wenn empört die regnichten Hyaden
 Die Woge geißelten! Ich war ein Name!
 Denn immer schweifend, welt- und leutedurstig,
 Sah und erfuhr ich viel: der Menschen Städte,
 Erdstriche, Sitten, Rat und Regiment!
 15 Hinwieder ich auch ward der Welt bekannt,
 Und trank des Kampfes Lust mit den Gefährten,
 Fern auf der lauten Waffenebne Trojas.
 Ich bin ein Teil von Allem, was ich antraf!
 Doch die Erfahrung ist ein Bogen nur
 20 Durch dessen Tor die unbereiste Ferne
 Herblitzt: entschwindend, wenn ich nahn ihr will.
 Wie traurig ist es, endend still zu stehn,
 Dumpf zu verwittern, unnütz einzurosten!
 Als wäre Atmen Leben! Hundert Leben
 25 Reichten nicht aus, und wenig nur von einem
 Besitz ich noch! so raub ich jede Stunde
 Dem ewigen Schweigen denn, daß neue Dinge
 Sie mir verkünde! Schlecht und töricht wärs,
 Für ein paar Sonnen feig mich aufzuspeichern:
 30 Mich selbst und diesen grauen Geist, der rastlos,
 Ein untergehender Stern, dem Wissen nachjagt,
 Soweit des Menschen trotz'ig Denken fliegt!

 Dies ist mein Sohn, dies mein Telemachus,
 Dem ich mein Szepter und mein Eiland lasse.
 35 Ich halt ihn wert; dem, was er schaffen soll,
 Ist er gewachsen. Mild und menschlich machen
 Durch ernste Weisheit wird er dies Geschlecht,
 Und seiner Rohheit mählich es entwöhnen.
 Kein Makel klebt an ihm: gewurzelt steht er
 40 Im Kreis der Pflichten, allzeit aufgelegt
 Zum Werk der Güte, fromm sich beugend auch
 Und Opfer bringend meines Herdes Göttern,
 Nachdem ich schied! Er wirkt sein Werk, ich meins.
 Dort liegt der Hafen, dorten graut die See,

- 45 Dort wölbt das weiße Segel sich. Genossen,
 Die ihr gedacht, gerungen und gelitten
 An meiner Seite habt: Sturmwind und Heitres
 Mit freien Herzen und mit freien Stirnen
 Gleich froh begrüßend – ich und ihr seid alt;
 50 Doch auch das Alter hat Geschäft und Ehre!
 Der Tod schließt Alles: aber vorher, Freunde,
 Kann etwas Edles, Großes noch getan sein,
 Was Männern ansteht, die mit Göttern stritten.
 Schon glitzern rings die Lichter am Gestad,
 55 Der Tag versinkt, der Mond geht auf, die Tiefe
 Wehklagt umher. Auf denn! noch ist es Zeit.
 Nach einer neuern Welt uns umzusehn!
 Stoßt ab, und, wohl in Reihen sitzend, schlagt
 Die tönenden Furchen; denn mein Endzweck ist
 60 Der Sonne Bad und aller Westgestirne
 Zu übersegeln – bis ich sterben muß.
 Vielleicht zum Abgrund waschen uns die Wogen:
 Vielleicht auch sehn wir die glückseligen Inseln.
 Und den Achilles drauf, den wir ja kannten!
 65 Viel ist gewonnen – viel bleibt übrig! Sind
 Wir auch die Kraft nicht mehr, die Erd und Himmel
 Vordem bewegte: – was wir sind, das sind wir!
 Ein einziger Wille heldenhafter Herzen,
 Durch Zeit und Schicksal schwach gemacht, doch stark
 70 Im Ringen, Suchen, Finden, Nimmerweichen! ³

Robert Browning: Epilog

Um Mitternacht im Schweigen der Schlafenszeit,
 Wenn du deine Phantasien frei setzest,
 Werden sie sich dorthin begeben, wo er – durch den Tod, wie
 Narren meinen, eingekerkert –

³ Übersetzt von F. Freiligrath. In: Werner von Koppenfels und Manfred Pfister (Hg.). *Englische Dichtung: von Dryden bis Tennyson, Englische und amerikanische Dichtung*, Bd. 2 (München, 2000), 378–381.

- Fliegenumschwärmt, gestellt.
 Mein Haus ist ein verfallnes Haus,
 Und der Jude hockt auf dem Fenstersims, der Eigentümer,
 Gelaicht in Antwerpen, in irgendeiner Schwemme,
 10 Lädirt in Brüssel, genesen und geleimt in London.
 Die Ziege hustet nachts vom Hang herab;
 Moos, Wacker, Mauerpfeffer, Glimmer, Kot.
 Die Frau gehört der Küche, brüht den Tee,
 Niest abends, schürt das verstockte Feuer.
- 15 Ich, ein alter Mann,
 Ein taubes Haupt in Windesweiten.
- Zeichen gelten für Wunder. „Gib uns ein Zeichen!“
 Das Wort im Wortinnern, keines Wortes mächtig,
 In Dunkel gewickelt. Da wieder im Saft stand das Jahr,
 20 Kam Christus der Tiger
- Im heillosen Mai, Hartriegel, Kresse, Judasbaum im Blust,
 Gebrochen zu werden, gegessen, getrunken
 Unter Geraun; von Mr. Silvero
 Mit Tätschelhand, zu Limoges,
 25 Der die Nacht lang auf und ab ging nebenan;
 Von Hakagawa, dienernd unter den Tizians;
 Von Madame de Tornquist, die im Stockdunklen
 Die Kerzen umstellt; Fräulein von Kulp,
 Die sich umkehrt im Flur, mit der Hand auf der Tür. Leere Spuren
 30 Weben den Wind. Bei mir geht niemand um,
 Der Mann in einem Haus voll Zugluft
 Unter dem Böschungswind.
- Gibt es Erlaß für diese Art Erkennen? Denk heute
 Die Geschichte hat manchen schlaun Gang, verschlagenen Trakt,
 35 Manche Ausmündung; sie trägt mit raunenden Anliegen,
 Lenkt uns mit Eitelkeiten. Denk dann
 Sie gibt, wenn unser Augenmerk woanders ist
 Gibt, was sie gibt, mit so anstelliger Befangenheit,
 Daß die Begierde Hungers stirbt am Geben. Gibt zu spät,
 40 Woran nicht mehr geglaubt wird, oder nur geglaubt

- Im Nachhinein, Leidenschaft, nochmal überlegt. Gibt zu früh,
 In schwache Hände; was man sich denkt, davon kann man absehn,
 Bis die Enthaltung eine Angst erzeugt. Denk
 Weder Angst noch Mut rettet uns hier. Unser Heldentum
- 45 Wird Vater von abartigen Lastern. Tugend
 Wird uns aufgenötigt von unsern Schandtaten.
 Vom Baum des Grimms gerüttelt diese Tränen.
- Der Tiger springt zu im jungen Jahr. Uns reißt er. Denk endlich
 Wir sind nicht zum Schluß gekommen, wenn ich
- 50 Steif werd in einem Haus, das ich gepachtet. Denk endlich
 Ich hab dies nicht ohne Absicht rausgekehrt
 Und nicht etwa auf irgendeine Anstiftung
 Der primitiven Teufel.
 Ich möchte dir ehrlich entgegenkommen hierin.
- 55 Ich, der deinem Herzen nahstand, ward daraus gelöscht,
 Das Schöne zu verliern im Grauen, das Grauen in peinlicher
 Befragung.
 Ich habe meine Leidenschaft verloren: was sollte ich sie halten,
 Da Ausgehaltnes eh zu Bruch gehn muß?
 Mir sind Gesicht, Geruch, Gehör, Geschmack, Gefühl verloren:
- 60 Wie taugten sie so eine Bindung einzugehn?
 Das alles, in einem tausendfachen Hin und Her,
 Verlängert den Zuwachs dieses kalten Kollers,
 Kitzelt, da das Gefühl erstarb, das Membran
 Mit scharfen Würzen, ver-x-facht die Vielfalt
- 65 In einem wilden Wald von Spiegeln. Wird die Spinne ihr Werk
 In der Schwebelassen? Wird der Wiebel
 Zuwarten? De Bailhache, Fresca, Mrs. Cammel, gewirbelt
 Hinaus über des zuckenden Bären Bahn,
 Zerspellt in Atomteilchen. Möwe gegen den Wind, in der
- 70 Böigen Enge von Belle-Isle, oder vor dem Horn,
 Federn, weiß auf dem Schnee, Golf-Sog,
 Und ein alter Mann, den der Passat geweht
 In einem müden Winkel.

Hausbewohner:
Gedanken eines dünnen Hirns zur dünnen Jahreszeit.⁵

W. B. Yeats: Die Wiederkunft

- Kurve um Kurve weiten sich die Kreise,
Der Falke hört nicht mehr den Falkenier;
Alles zerfällt; die Mitte hält nicht mehr:
Schiere Anarchie ergießt sich auf die Welt,
5 Bluttrübe Flut ergießt sich; überall
Versinkt der Unschuld feierlicher Brauch;
Den Besten fehlt der Glaube und die Schlimmsten
Erfüllt hingebungsvolle Leidenschaft.
- Gewiß steht Offenbarung dicht bevor;
10 Gewiß, die Wiederkunft steht dicht bevor.
Die Wiederkunft! Kaum ist das Wort heraus,
Als mir ein Riesenbild aus *Spiritus Mundi*
Die Sicht verstört: irgendwo regt, im Wüstensand,
Ein Schemen, Menschenhaupt auf Löwenleib,
15 Der Blick wie Sonne leer und mitleidlos,
Langsam die schweren Schenkel, während rings
Die Schatten schwanken aufgescheuchter Geierbrut.
Dann wieder Dunkelheit; doch weiß ich jetzt,
Daß zwei jahrtausend-tiefen Schlaf von Stein
20 Zum Albtraum aufgewühlt ein Wiegenschaukeln;
Welch wüste Bestie, der die Stunde kam.
Schlurft, daß man sie gebiert, gen Bethlehem?⁶

⁵ T. S. Eliot. *Gesammelte Gedichte 1909–1962*, hrsg. u. mit einem Nachwort von Eva Hesse (Frankfurt/Main, 1988)

⁶ Übersetzt von W. von Koppenfels, In: Horst Meller und Klaus Reichert (Hg.). *Englische Dichtung: Von R. Browning bis Heaney, Englische und Amerikanische Dichtung*, Bd. 3 (München, 2000), 165.

W. B. Yeats: Hohe Rede

Umzüge ohne Stelzen kann man sich sparen.
Denk dir, mein Ur-OPA hatte welche, die sechs Meter hoch waren,
Und meine bloß vier, kein Moderner stelzt höher,
Ein weltlicher Schurke machte aus ihnen einen Zaun oder ein Feuer.
5 Weil gescheckte Ponies, dressierte Bären, eingesperrte Löwen ein
schäbiges Schauspiel abgeben,
Weil Kinder gern Papa Langbein auf seinen Holzfüßen gehen sehen,
Weil Frauen, die in den oberen Etagen alte Socken stopfen,
Ein Gesicht vor dem Fenster verlangen, das sie zum Schreien bringt,
greife ich nach Meißel und Hobel.

Ich bin Maleachi Stelzen-Hans, was immer ich lernte, zerrinnt,
10 Von Kragen zu Kragen, von Stelze zu Stelze, vom Vater zum Kind.
Alles Metapher, Malachias, Stelzen und alles. Eine Weißwangengans
Hoch oben in der Weite der Nacht; Nacht reißt auf, Dämmerung
bricht an.
Ich stelze durch die erschreckende Neuheit des Lichts, stelze weiter
voran;
Die Wellenkämme blecken ihre Zähne und lachen den Morgen an.⁷

⁷ Andrea Paluch und Robert Habeck. *William Butler Yeats: Ein Morgen grünes Gras* (München, 1998), 107.

Vom Sprechen und Schweigen in der russischen Lyrik des 20. Jahrhunderts

Christine Gölz

Die russische Lyrik ist ganz unbestritten anders als die englische oder deutsche Lyrik, eben russisch. Und sie ist uns in der Regel fremd, aber nicht – so wage ich zu behaupten – weil sie anders „anders“ wäre als die finnische, griechische oder portugiesische Dichtung im Vergleich zu anderen europäischen Dichtungen. Wir kennen sie nur einfach weniger gut. Wir blicken ja in der Regel angestrengt nach Westen, was hingegen in den Literaturen in unserem Osten vorgeht, davon wissen wir wenig. Dabei bezieht sich auch die russische Literatur wie die anderen europäischen Nationalliteraturen auf eine abendländische Tradition, hat ihre Wurzeln in der Antike und speist sich aus einem christlichen Bilderschatz. Über Jahrhunderte wird sie zudem von einer Schicht getragen, die es uns gleich tut in ihrer Ausrichtung auf den Westen. Der Adel und die Bildungsschicht sprechen bis in die erste Hälfte des vergangenen Jahrhunderts mehrere Sprachen, vor allem Französisch (lange Zeit sogar vor dem Russischen), häufig auch Deutsch. Entsprechend weit ist der Lektüreradius in die anderen europäischen Literaturen gespannt, auch aus Gründen einer gewissen Verspätung in der Entwicklung der eigenen. Doch nicht darum soll es uns im Folgenden gehen, auch ich werde punktuell, an einzelnen Texten, Lyrikspezifisches aufzuzeigen versuchen. Allerdings in der Hoffnung, trotz der eben erst heraufbeschworenen europäischen Gemeinsamkeit dennoch einen Eindruck von der russischen Spezifik vermitteln zu können. Da diese Eigenheit aber auch etwas mit dem jeweiligen historischen Kontext und der Stellung der Literatur innerhalb einer Kultur zu tun hat, werde ich mir die eine oder andere Bemerkung zu den Autorinnen und Autoren erlauben, die über die Einzeltexte und ihre Analyse hinausgehen. Die Vortragsreihe ist in ihrer chronologischen Vor-

gehensweise inzwischen im 20. Jahrhundert angekommen, daher werde auch ich hier einsetzen, in der klassischen Moderne also.

Da ich mich nun in meinem Beitrag nicht für eine Widerlegung oder im Gegenteil für einen Beleg der „Andersartigkeit der russischen Lyrik“ entschieden habe, benötige ich einen anderen „Aufhänger“. Dieser wurde mir von Peter Hühn geliefert. Er zeigt in seinem Beitrag „Englische Lyrik I“ anhand der Kommunikationssituation in den englischen Sonetten des 16. und 17. Jahrhunderts, wie sich das Verhältnis des sprechenden Ich im Gedicht zu der angesprochenen Person, seiner Geliebten, wandelt. Aus einer idealisierten, in ihrer Reinheit und Vollkommenheit für den Sprecher unerreichten Wunschgestalt wandelt sich das imaginierte weibliche Gegenüber zur ebenbürtigen Gespielin. Sie durchschaut nun zum Vergnügen des Sprechers und zu ihrem eigenen die Regeln des schönen Trugs im Spiel der Liebe und sie beherrscht sie ebensogut wie dieser selbst. Nur ein Unterschied ließ sich noch ausmachen: Während „Er“ dies alles im Gedicht mitteilt, schweigt „Sie“. Doch auch das ändert sich: Schon in Heinz Hillmanns Darstellung der deutschen Liebeslyriker der Romantik läßt Eichendorff die Figur „Maria“ selbst ihre Wünsche äußern. Und in der gemeinsamen Vorlesung von Heinz Hillmann und Klaus Meyer-Minnemann zur französischen Lyrik ist von Baudelaires „Bénédiction“ die Rede gewesen, – ebenfalls ein Gedicht, in dem auch die Frau eine Stimme erhält: als Inversion der Mutter Maria und als ewig verführerische Eva.

Doch selbst in diesen Beispielen ist die Rede der Frauen zitierte Rede in der des Sprechers. Die Rede der Frauengestalten in diesen Gedichten entspricht somit der Personenrede in der Prosa, sie ist intradiegetische Erzählung und vom jeweiligen primären Erzähler dieser direkten Rede abhängig. Heinz Hillmann hat ja bereits verschiedentlich gezeigt, daß an den Dichtern ein gewisser Hang zu beobachten ist, sich die Dinge untern zu machen, und darunter fällt neben der Natur auch Gott und die Frau – die sich damit keineswegs in schlechter Gesellschaft befindet.

Doch muß dies nicht so sein, Lyrik kann durchaus als primäre weibliche Rede gestaltet werden, auch wenn dies allerdings zugestandenermaßen selten in von männlichen Autoren verfaßten Texten geschieht. Wenn diesen Beitrag nun eine Frau verfaßt, sollen diesmal neben Dichtern auch Dichterrinnen zu Wort kommen. Das ist natürlich nicht zuletzt dem 20. Jahrhundert geschuldet, in dem schreibende Frauen einen leichteren Zugang zum Literaturbetrieb erhielten und dann auch kanonisiert wurden, und verfälscht

womöglich die Spezifik der russischen Dichtung; könnte doch der Eindruck entstehen, dort hätten Frauen grundsätzlich mehr zu sagen. Um dem gleich vorzubeugen, möchte ich für meine Darstellung der russischen Dichtung den Kontext nicht aus den Augen verlieren, in dem Frauen während dieser Vorlesungsreihe bisher in den Gedichten wortwörtlich zur Sprache kamen (oder eben gerade nicht): also Stummheit, Verstummen oder Verschwiegenwerden. Diese Problematisierung des Sprechens, faßt man sie nun allgemeiner und nicht nur auf die weiblichen Figuren der Dichtung oder die Produzentinnen dieser Dichtung beschränkt, ist immer eng korreliert mit der Problematisierung des Dichtens als einer Form des Sprechens und eignet sich daher als Bezugspunkt für eine Darstellung, der es um das Spezifische der Dichtung zu tun ist. Das besonders in der klassischen Moderne deutlich empfundene Spannungsfeld zwischen Sprechen und Nichtsprechen wird die thematische Klammer sein, die die hier zur Analyse ausgewählten Gedichte zusammenhält.¹ Die im Folgenden zur Sprache kommenden Positionen im Feld der Sprachskepsis oder Sprachkritik sind exemplarisch ausgewählt und durchaus unterschiedlich, und die Darstellung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Die einzelnen Gedichte beleuchten vielmehr disparate, individuelle Aspekte der Möglichkeiten und „Un-Möglichkeiten“ von Sprache in der Dichtung.

1. Trotzdem sprechen (Achmatova)

Beginnen möchte ich mit Anna Achmatova, einer Dichterin, die von sich sagte: „Ich bin die Stillste“ und die heute dennoch als eine der ganz wichtigen Stimmen der russischen Dichtung des 20. Jahrhunderts gelten kann. Gut ein halbes Jahrhundert lang schrieb sie Gedichte, von denen bereits die allerersten in den 10er Jahren ihren literarischen Ruhm begründeten. Waren ihre frühen Gedichte noch in aller Munde, blieben die weiteren bis in die späten 80er Jahre, also bis zur Perestrojka, nur noch für die, die hören konnten, vernehmbar. Zeit ihres Lebens und darüber hinaus waren Achmatova und dann

¹ Zur Einführung in die Sprachskepsis um die Jahrhundertwende des 19. zum 20. Jahrhundert siehe Griminger; zum Thema „Dichtung und Schweigen“ siehe Schmitz-Emans.

ihr Werk staatlichen Repressalien ausgesetzt. Ihre Gedichte überdauerten viele Jahre nur im Gedächtnis weniger Auserwählter und später dann im sogenannten Samizdat (Selbstverlag), den inoffiziell kursierenden Abschriften. In Rußland war Dichten – und dies nicht erst während der Sowjetunion – alles andere als ein „Scherzen“ oder ein „Spiel“. Dies mag für die anakreon-tische deutschsprachige Dichtung gegolten haben, in der, wie das Heinz Hillmann zeigt, neue Positionen ohne weitreichende Konsequenzen ausprobiert werden konnten. In Rußland hingegen hatte der Dichter für das gedichtete Wort schon immer einzustehen, auch mit seinem Leben.

a. Ingeborg Bachmanns Widmungsgedicht „Wahrlich“

Um nun aber auch die europäische Dimension der hier fokussierten Thematik vom Sprechen und Schweigen zu belegen, soll Anna Achmatova mit dem Gedicht einer Zeitgenossin eingeführt werden, mit dem Widmungsgedicht „Wahrlich“ (1964) von Ingeborg Bachmann.²

Wahrlich *Für Anna Achmatova*

Wem es ein Wort nie verschlagen hat,
und ich sage es euch,
wer bloß sich zu helfen weiß
und mit den Worten –
5 dem ist nicht zu helfen.
Über den kurzen Weg nicht
und nicht über den langen.

² Die Sprachlosigkeit der Dichter vor dem Hintergrund der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts reflektierte Bachmann unter anderem wie folgt: „In unserem Jahrhundert scheinen mir diese Stürze ins Schweigen, die Motive dafür und für die Wiederkehr aus dem Schweigen darum von großer Wichtigkeit für das Verständnis der sprachlichen Leistungen, die ihm vorausgehen oder folgen, weil sich die Lage noch verschärft hat. Die Fragwürdigkeit der dichterischen Existenz steht nun zum ersten Mal eine Unsicherheit der gesamten Verhältnisse gegenüber“ (Bachmann, Bd. 4, 60; 188).

- Einen einzigen Satz haltbar zu machen,
 auszuhalten in dem Bimbam von Worten.
- 10 Es schreibt diesen Satz keiner,
 der nicht unterschreibt.³

Ingeborg Bachmann überschreibt ihr Widmungsgedicht an die Dichterin Anna Achmatova mit einem Titel, der die hier entfaltete Rede als Verkündigung kennzeichnet. Eine Verkündigung mit einem Wahrheitsanspruch. Dieser Wahrheitsanspruch ist legitimiert durch seine der biblischen Verkündigungsrede äquivalente Gestaltung. Nimmt man den zweiten Vers „und ich sage es euch“ mit hinzu, wird dies noch deutlicher: „Wahrlich, wahrlich ich sage euch, wer an mich glaubt, der hat das ewige Leben“ (Joh. 6,37). (Also nicht nur Dichter usurpieren in ihrer Redehaltung die Position, die einmal Gott zukam.) Doch die biblische Rede ist nicht die einzige, mit der hier über das rechte Sprechen gesprochen wird. Die zweite Quelle, aus der sich Bachmanns Gedicht speist, ist die Alltagsrede. Formeln und Floskeln, abgegriffene Metaphern, mit denen über die Dinge hinweggeredet wird: „jemandem verschlägt es die Sprache“, „sich zu helfen oder nicht zu helfen wissen“, „über kurz oder lang“, „den langen Weg nehmen, wo's der kurze auch getan hätte“, „das unterschreib ich dir“ und so fort. Diese beiden Reden, die biblische Rede, die Wahrheiten und Gesetze verkündet, und die banale Alltagsrede, die wortreich nichtssagend ist, sind hier ineinander verflochten und gehen eine oxymorale Verbindung ein. Die Zweistimmigkeit, die der einen hier sprechenden Stimme inhärent ist, wird bereits in der alternierenden Klanggestalt des Gedichts abgebildet. Die Verszeilen scheinen wie ineinandergeschoben. Dieser Eindruck entsteht durch die zwei alternierenden Parallelismen, von denen der eine mit einem Pronomen („Wem“, „Wer“, „dem“) einsetzt, der andere mit der Konjunktion „und“. Hin und her gehen die Verse: „Wem es ein Wort nie verschlagen hat, *und ich sage es euch*, wer bloß sich zu helfen weiß und mit den Worten – dem ist nicht zu helfen.“ Allerdings lassen sich die Reden nicht mehr einfach auseinanderdividieren.

³ Ingeborg Bachmann. *Werk*, hrsg. C. Koschel, I. von Eidenbaum, C. Münster (München, Zürich, 1978).

Die eine liefert die Wörter und Wendungen, die andere die der einfachen Sprache kontrastierende Syntax. Diese Syntax drängt sich nicht nur in die gewohnten Wendungen und verfremdet sie – und wird so selbst als Abweichung wahrnehmbar –, sondern sie zeichnet sich zudem durch fehlende Kohärenz der Syntagmen aus. Im Gedicht, in diesem anderen Sprechen ist möglich, was in der Alltagssprache (und auch in der narrativen Prosa) undenkbar ist. Die Verseinteilung löst die kausallogische Abfolge der Sinneinheiten ab und macht die Aussage zu einer vieldeutigen Mitteilung: Zum Beispiel Vers 3 und 4, die mit einer scheinbar beordnenden Konjunktion verbunden sind: „wer bloß sich zu helfen weiß / und mit den Worten“, lassen uns nicht einfach wiedererkennen, was hier gesagt wird. Durch die unerwartete syntaktische Positionierung und durch die lexikalische Ausfaltung verschlissener Redewendungen erhalten die hier verwendeten Metaphern ihre verschüttete, ursprüngliche Semantik zurück und damit nicht etwa ihren alten, sondern einen neuen Sinn.

Ein Beispiel zur Illustration: Der erste Vers „Wem es ein Wort nie verschlagen hat“ meint nicht mehr allein die Reaktion auf ein spektakuläres Ereignis, dessen Außergewöhnlichkeit durch die Metapher der Sprachlosigkeit zum Ausdruck gebracht wird. Hier rückt vielmehr durch die Ersetzung des Lexems „Sprache“ durch „Wort“ der Vorgang des Sprachverlusts in den Vordergrund. Dieses Artikulationsproblem wird durch die verfremdete Metapher, in der ja von „Schlagen“ die Rede ist, als gewalttätiger Akt verstehbar, als Kampf, als ein Ringen nach oder um Worte. Das Wort wird „verschlagen“, „weggeschlagen“, es steht dem hier gemeinten Dichter/der Dichterin, der oder die um die wahre, Hilfe und letztlich Erlösung bringende Sprache ringt, nicht mehr oder nicht mehr so einfach zur Verfügung. Eine zusätzliche Motivation für dieses Schlagen findet sich in der drittletzten Zeile. Hier wird das Klimpern der Alltagsrede mit dem Schlagen einer Glocke, einem „Bimbam“, verglichen.

Die abgenutzte Sprache scheint es zu sein, die den Dichter um Worte ringen läßt. Die banale Alltagsrede spricht nicht nur über die Dinge hinweg, ohne sie zu benennen, sie schlägt förmlich dem hier imaginierten Sprecher die Sprache aus dem Mund. Und doch formuliert das Gedicht eine verbale Aufgabe, es verlangt dem Dichter/der Dichterin die Niederschrift wenigstens eines ewigen Satzes ab und verspricht dafür die Errettung. Und das Gedicht verkündet dies, indem es sich in unüberhörbarer Weise des „Bim-

bams“ eben dieser Sprache bedient – über die Lexik bis zum Hin und Her der klanglichen Vergestaltung.

Dieses Zusammenspannen unvereinbarer Gegensätze, dieser darin zum Ausdruck gebrachte logische Widerspruch, findet sich gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen dieses Gedichts: die beiden Redeweisen, die hohe, biblische und die banale, automatisierte Sprache, die keine Hilfe ist und die doch letztlich Rettung bringt; Sprachlosigkeit, die – so suggeriert zumindest die Versfolge im Gedicht – zur Voraussetzung für die sprachlich artikulierte Kunst der Dichtung wird. Das Paradoxon: die antizipierte Möglichkeit eines anderen, die Alltäglichkeit überdauernden Sprechens trotz einer problematischen Sprache und trotz der Schwierigkeiten, des Ringens und des hohen Preises, den die Dichter und Dichterinnen zu bezahlen haben – denn einzustehen haben sie für dieses Sprechen, für das sie mit ihrer Unterschrift bürgen, dieses Paradoxon ist es, das Ingeborg Bachmann Anna Achmatova als Wahrheit zuschreibt.

b. Achmatovas oxymorale „Miniatur-Versnovellen“

Nicht nur „Ich bin die Stillste“ läßt Achmatova die lyrische Sprecherin in ihrer großen Versdichtung „Poem ohne Held“ („Poëma bez geroja“, 1940er–1960er Jahre) sagen. Die dort als Autorin attribuierte lyrische Heldin sagt: „Ich bin die Stillste, ich bin die Einfache“. Einfachheit – ein Topos, mit dem die Dichterin häufig charakterisiert wird. Diese Einfachheit, hinter der sich eine komplexe Vielschichtigkeit und Rätselhaftigkeit verbirgt, hängt eng mit ihrer akmeistischen Sprachkonzeption zusammen. Akmeismus, so nannte sich die literaturhistorische Formation, zu der Achmatova zählte. Die Akmeisten (von griechisch „akmē“, Spitze, Blüte) lösten gemeinsam mit ihren großen Konkurrenten, den Futuristen, den Symbolismus im Rußland des beginnenden 20. Jahrhunderts ab. In der symbolistischen Dichtung hatte die Sprache nicht mehr die Funktion gehabt, auf den direkten Referenten zu verweisen. Das Wort sollte vielmehr, verstanden als indexikalisches Zeichen einer anderen Welt, das Unaussprechliche, die Welt hinter den Dingen, die Transzendenz heraufbeschwören. Die Akmeisten nun wollten die Sprache wieder in der ihr eigenen diesseitigen Einfachheit in ihre Rechte setzen. Nicht eine göttliche Jenseitigkeit galt es zu evozieren, vielmehr sollten die irdischen Dinge erneut bei ihrem Namen

genannt werden. Nicht zufällig bezeichnete sich der Kreis um Achmatova in der Anfangszeit auch als Adamisten, was den Spott der zeitgenössischen Kritik hervorrief. Die verbat sich den Krakeel dieser unausgewachsenen Adams und der dürren Eva.

Wie Bachmann im angeführten Beispiel aus der einfachen Alltagssprache Dichtung mit einem quasireligiösen Wahrheitsanspruch werden läßt, so nimmt auch Achmatova die Dingwelt und die sie bezeichnende Sprache zur Grundlage einer tiefschichtigen Dichtung. Solchen scheinbar einfachen Motiven wie „Weg“ und „Glockenläuten“, die auch in Bachmanns toten Metaphern auftauchen, werden wir im unten aufgeführten Analysebeispiel wiederbegegnen. (Man denke nur im Kontrast dazu an die katachretischen Bilder zum Beispiel bei Paul Celan.) In einem metapoetischen Gedicht heißt es (übrigens mit der für Achmatova typischen Konjunktion „und“ als Versbeginn – wunderbar von Bachmann beobachtet und in „Wahrlich“ nachgebildet): „Und wüßten Sie, wie ohne jede Scham / Gedichte wachsen, und aus welchem Müll! / Wie durch das Zaunloch gelber Löwenzahn, / Wie Melde und Dill.“ („Was sollen mir der Oden endloses Heer“ [„Mne ni k čemu odičeskie rati“], 1940, übersetzt von Rainer Kirsch).

Die paradoxe Vereinigung von Hohem und Niedrigem ist ein Grundzug der Achmatovaschen Dichtung – im Boudoir und gleichzeitig im Betstuhl sei diese angesiedelt, merkte die böswillige Kritik an. Und die Literaturwissenschaft, die russische formale Schule, charakterisierte schon in den 10er Jahren Achmatovas lyrische Persona als „Verkörperung eines Oxymorons“ (Ejchenbaum). Bereits damals wurden die gerade erst sich entwickelnden Begrifflichkeiten der Erzählforschung auf eben ihre Lyrik angewandt. Man empfand sie als „episch“, besonders im Unterschied zu den „lyrischen“ Symbolisten, und beschrieb ihre kurzen Gedichte als kleine Novellen (Žirmunskij). Ihre Genese sah man nicht etwa in der russischen Dichtung, sondern im komplexen psychologischen Realismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts, also in den Romanen Tolstojs, Turgenevs und Dostoevskijs (Mandel'stam, „Brief zur russischen Poesie“ [„Pis'mo o russ-koj poëzii“]). Dieser prosaische Eindruck wurde allerdings nicht oder nicht allein auf Achmatovas prosaische Sprache zurückgeführt, sondern auf den quasisujethaften, erzählenden Charakter, den eine Reihe ihrer Gedichte aufweisen – und dies bei extremer Kürze. (Sujet meint in der russischen Erzählforschung die in einer Erzählung linearisierte Fabel, also das, was in der französischen Forschung im

Unterschied zu *histoire* – *discours* oder *récit* genannt wird, oder im Englischen *plot* oder *story* im Unterschied zu *fabula*.)

Bei Achmatova aber werden, anders als in einem Narrativ, die Ereignisse nicht in ihrem Verlauf dargestellt – auch wenn manchen Forschern die *short story* als Vorbild für Achmatovas „Miniatur-Versnovellen“ dient (Žirmunskij, „Preodolevšie simvolizm“). In einem Gedicht, das eben nicht dem Kohärenzgebot der Prosa unterliegt, kann anders erzählt werden. Hier finden wir ein spezifisches Sujet, also eine lyrikspezifische Verknüpfung von Geschehensmomenten – ein „lyrisches Sujet“ werden wir es nennen. In Achmatovas Gedichten werden nur die „Ränder“ der Sujetglieder mitgeteilt: begleitende Gesten, einführende Redeformeln, indirekt mit dem Geschehen verbundene Umstände, Reaktionen auf nicht genannte Geschehensmomente usw. Und dies geschieht zudem häufig an den „Rändern“ des lyrischen Textes, im Titel, im Schlußvers, im Motto und vor allem in den angespielten oder zitierten Subtexten.

Außerdem bewegt sich Achmatovas lyrisches Sujet „in Antithesen“ (Ėjchenbaum). Dieser von den Formalisten früh festgestellte oxymorale Charakter ihrer Dichtung, der in Bachmanns Gedicht als Motivation für das Zusammenspannen von Unvereinbarem gedient haben mag, wurde in der Folge auf die Dichterin selbst übertragen. 1946, nach Jahren erschwerter Publikationsbedingungen, wurde das endgültige Anathema gegen Achmatova ausgesprochen. Es sollte selbst Stalins Tod um beinahe ein Jahrzehnt überdauern. Diese Dichterin, „halb Nonne, halb Hure“ (Ždanov), habe keine Daseinsberechtigung in der sowjetischen Literatur. Ein Verdikt, das der Beschuldigten nicht nur in der Literatur, sondern auch im Alltag die Existenzgrundlage entzog. Achmatova wurde wortwörtlich für die Oxymoralität ihrer lyrischen Persona, für ihre paradoxe Poetik zur Verantwortung gezogen. Offensichtlich war es ihr gelungen, wenigstens den einen haltbaren Satz niederzuschreiben, von dem Bachmann spricht.

Das lyrische Wort, und nicht nur das Achmatovas, kann also solche Kraft besitzen, daß es von der Staatsmacht als reale Bedrohung erlebt und sanktioniert wird. Dies ist besonders in Rußland der Fall, wo die Lyrik im Gattungsgefüge die Königsdisziplin ist und im kollektiven Bewußtsein den höchsten Platz in der Kultur einnimmt. In einer Gesellschaft, in der traditionell „der Dichter mehr als nur ein Dichter ist“ (Evtušenko), sind es die Dichter, die man fürchtet und an denen man Exempel statuiert. Der Konflikt: trotzdem zu sprechen, auch wenn einem die Möglichkeit dazu ge-

nommen ist, wird von Achmatova in vielen Gedichten gestaltet und soll nun an einem exemplarisch vorgeführt werden.

c. Mit zugeschnürter Kehle dennoch sprechen (Teil 1)

Ein Verfahren für ein solches verstecktes Sprechen kann das indirekte Sprechen sein, also Tropen, die den Inhalt in Sinnbilder verschieben. Doch ist das für die „einfache“ Achmatova ein wenig übliches Vorgehen. Ihre Texte setzen vielmehr bevorzugt die Möglichkeiten von Intertextualität ein. Mit Hilfe von Allusionen werden im eigentlichen Text Subtexte evoziert, in denen sich das Nichtauszusprechende „ausgelagert“ findet. Im nachfolgenden Beispiel, dem Gedicht „Dritte Začat’evskijgasse“ („Tretij Začat’evskij“, 1940) werden auf diese Art und Weise (wenigstens) drei Geschichten erzählt: die private Geschichte einer Eifersucht, die allgemeinere Geschichte der Dichter im Stalinismus und die überindividuelle Geschichte von der Verzweiflung des Menschen im Angesicht des eigenen Todes.

Nur die Lyrik kann eine solche Spannweite von Themen in sechzehn Zeilen unterbringen. Und dabei ist es nicht eigentlich die hier sprechende Stimme, die erzählt, sondern die Struktur des lyrischen Textes evoziert die Erzählungen, die genauer betrachtet Varianten unterschiedlicher Extension ein und derselben Geschichte sind. Dabei handelt es sich nicht um ein durchgehendes Sujet, sondern um eines, das die Formalisten „gestrichelt“ oder „gepunktelt“ nannten. Die Leerstellen eines solchen lyrischen Sujets füllen wir in der Lektüre durch Interpretation aus. Dieses Ausziehen der Sujetlinien ist allerdings kein beliebiges Unterfangen, vielmehr gibt uns die Struktur des Textes die Richtung vor. Die Lyrik birgt die Möglichkeit aufgrund ihrer formalen Überstrukturiertheit synchron mehrere Ereignisse zu erzählen, ein und dasselbe Element kann zum Punkt oder Strich verschiedener Sujetlinien auf unterschiedlichen Ebenen gleichzeitig werden. „Ein Döschen mit dreifachem Boden“ nennt Achmatova die Dichtung daher auch. Lassen Sie uns die einzelnen Ebenen und ihre punktierten Sujets in den Blick nehmen:

Dritte Začat'evskijgasse

Seitengasse, Seitenga...

Die Kehle hat er mir mit der Schlinge zugezogen.

Vom Moskva-Fluß zieht Frische,

In den Fenstern wärmen sich Lichter.

5 Die verrottete Laterne hat sich schiefgestellt
Vom Glockenturm kehrt der Küster heim ...

Ob nun nach links: eine Öde,

Oder nach rechts: ein Kloster,

Und gegenüber: ein hoher Ahorn,

10 Von der Abendröte eingefärbt.

Und gegenüber: der hohe Ahorn

Hört nachts ein langes Stöhnen.

Könnt' ich nur die kleine Ikone finden,

Denn meine Stunde ist nah,

15 Hätt' ich nur wieder mein schwarzes Tuch,
Hätt' ich nur einen Schluck Neva-Wasser.⁴

Die Stimme in diesem Gedicht gehört einer Frau, was sich zum einen über den hierin eindeutigeren Zykluskontext rekonstruieren läßt, zudem über den Subtext, wie wir ein wenig später sehen werden, und über eine gewisse Gendermarkierung innerhalb dieses lyrischen Textes, über das schwarze Tuch. Dieses Ich, das als solches erst im letzten thematischen Block des Gedichts, in den Strophen 7 und 8, direkt genannt wird, ist innerhalb des hier entworfenen Raums ganz genau verortet. Ähnlich wie ein homodiegetischer Erzähler in der Prosa, der, da an der Handlung beteiligt, eine festgelegte räumliche Perspektive hat, sieht diese Sprecherin die Welt nicht etwa souverän und allwissend, sondern eingeschränkt aus einem ganz bestimmten Punkt innerhalb dieser Welt heraus. Die räumliche Deixis ist hier also,

⁴ Anna Achmatova. *Sočinenija v dvuch tomach*. (Hg. von V. Černych). Tom 1 (Moskva, 1990). Eigene Übersetzung.

narratologisch gesprochen, personal, da das Sprechende und das Erlebende beziehungsweise handelnde Ich in eins zu fallen scheinen.

Schon im Titel finden wir eine konkrete Ortsbeschreibung, einen Straßennamen, die Dritte Začat'evskijgasse. In dieser Gasse steht ganz offensichtlich die Sprecherin und beschreibt von Strophe 2 bis 5 in einer gleichzeitigen Erzählung, also im Präsens, was sie spürt und sieht, wenn sie nach links und rechts und nach vorne blickt. Diese für die Lyrik ungewöhnliche Realitätsanalogie der Raumgestaltung ist so mimetisch, daß sie sich empirisch überprüfen läßt. Und wirklich riecht man förmlich den Fluß Moskva, steht man in Moskau in dieser Gasse. Steht man mit dem Blick nach Osten und schaut dann nach links, ist dort bis heute eine öde, unbebaute Fläche, während sich rechts die roten Mauern des Začat'evskij-Frauenklosters erheben, hinter denen der Glockenturm des Klosters zu sehen ist. Nur der Ahorn ist heute nicht mehr auszumachen. Und doch unterliegt die Raumgestaltung des Gedichts lyrischen Gesetzmäßigkeiten, sie ist mythologisch aufgeladen. Doch dazu gleich im Zusammenhang mit den weiteren Sujetlinien.

Denn noch gilt es die Behauptung einzulösen, wir hätten es hier mit der Erzählung eines Eifersuchtsdramas zu tun. In der Diegese allerdings, die zumindest auf der Textoberfläche reine Deskription ist, finden wir erst einmal gar kein Ereignis. Denn dieses Ereignis ist in die Vorgeschichte verschoben, die uns die erste Strophe liefert. Der erste Zweizeiler berichtet im Präteritum von einem Gewaltakt. Hier ist jemandem mit einer Schlinge die Kehle zugeschnürt worden. Die temporale Modellierung dieser Strophe ist nun allerdings, ganz anders als die räumliche Gestaltung des Gedichts, alles andere als realitätsanalog. Heinz Hillmann würde ein solches Phänomen vermutlich „surreal“ nennen. Das Gedicht setzt zwar noch realitätsanalog ein, indem es einen Ort, offensichtlich den des Geschehens, benennt: die Seitengasse, um dann von dem Ereignis zu berichten, das sich dort zugetragen hat. Die Rede, in der die Benennung geschieht, bildet nun aber zudem den in der Vergangenheit liegenden Vorgang des Gewürgtwerdens in der Gegenwart im Redevollzug ab. Die Stimme und das Wort verstummen, noch bevor der Grund für das Abbrechen der Rede genannt wurde. Die lyrische Sprecherin kann also gleichzeitig die Vergangenheit erzählen und diese Vergangenheit performativ als präsentisch im Erzählen erleben. Mit zugeschnürter Kehle spricht es sich nun einmal schlecht, also verstummt das Gedicht, kaum begonnen, auch erst einmal wieder in den drei Punkten, in die das nicht zu Ende gesprochene Wort „Nebengasse“ graphisch überführt wird.

Wie schon diese Überlappung von Vergangenheit und Gegenwart sind auch die weiteren zeitlichen Parameter des Gedichts weniger eindeutig. Auch sie werden nicht dergestalt intradiegetisch perspektiviert, wie es der Raum (die Gasse und ihre topische Ausstattung) in diesem Gedicht ist. Diese temporale Mehrdeutigkeit beginnt bereits beim Paratext, der Entstehungsangabe für dieses Gedicht. In seiner letzten von Achmatova autorisierten Publikation trägt das Gedicht als Datum „1922“. In einigen Publikationen findet sich hingegen die Jahreszahl „1918“ als Untertitel, und in Achmatovas Handschriften und in den rezenten wissenschaftlichen Ausgaben ist das wahre Entstehungsdatum „1940“ unter den Text gesetzt. Zur Manipulation der Daten, die ebenfalls eine Überlappung unterschiedlicher Zeiten zur Folge haben, ein wenig später, im Moment nur soviet: „1918“ bezeichnet die Monate um den Jahreswechsel 1918/1919, in denen die Petersburgerin Achmatova mit ihrem damaligen Mann Vol'demar Šilejko in Moskau in eben der hier beschriebenen Gasse lebte. Doch zurück zu einer textimmanenten Beschreibung des Gedichts.

Die temporalen Angaben innerhalb des Gedichts lassen sich nur zu Beginn eng an die personale räumliche Deskription binden. Die Sprecherin steht in der abendlichen Kühle auf der Wegkreuzung: Die Beleuchtung wird hinter den Fenstern eingeschaltet, der Ahorn ist von der roten Abendsonne beschienen, der Küster kehrt vom Abendläuten zurück. Aber schon mit der nächsten Zeitangabe wird das nächtliche Stöhnen nicht nur als durativ gekennzeichnet („lang“), sondern es ist zudem eine immer wiederkehrende Begleiterscheinung der Nacht („nachts“). Die zeitliche Perspektive stimmt nicht mehr mit der räumlichen Wahrnehmung der Sprecherin überein. Dieses Auseinanderdriften von Raum und Zeit wird sich im weiteren Verlauf des Gedichts noch steigern.

Wie in der analeptischen Vorgeschichte ein Ereignis angedeutet wird, so auch in den Schlußversen, allerdings diesmal vorausschauend in der Zeit. Die beiden letzten Strophen gestalten eine Prolepse, sie haben den eigenen Tod in der nahen Zukunft und drei dadurch motivierte Wünsche zum Gegenstand. Die allerdings sind mehr oder weniger explizit auf die Vergangenheit gerichtet: „Jenes“ bestimmte Ikonenbild möchte die lyrische Heldin finden, und das schwarze Tuch wünscht sie sich „erneut“. Die auf den ersten Blick so klare Chronologie des Gedichts: Vorgeschichte, Handlungsgegenwart, Nachgeschichte ist also nicht nur auf das Ereignis hin gesehen, das ja bereits in der Vorgeschichte geschehen ist, problematisch, auch die

eng mit der Vergangenheit verbundene prospektivische Nachgeschichte unterläuft diese zeitliche Ordnung.

Mit den beiden Wünschen „Ikone“ und „Tuch“ sind zwei ganz gegensätzliche Accessoires genannt, ein religiöser Kultgegenstand und einer der weiblichen Toilette. Beide zusammengenommen aber funktionieren als Emblem für Achmatovas oxymorale lyrische Heldin, die der Formalist Ėjchenbaum folgendermaßen charakterisiert hat: „Das Bild der Heldin ähnelt einmal einer ‚Dirne‘ mit heftigen Leidenschaften, dann wieder einer armen Betschwester, die Gott um Verzeihung bitten kann“. Dorthin zurück wünscht sich die Sprecherin in diesem Gedicht also, in die frühen 10er Jahre, die Zeit dieser lyrischen Heldin. Auch der dritte Wunsch weist dorthin in die Vergangenheit: Der Schluck Wasser soll nicht aus dem Fluß in der Nachbarschaft kommen, sondern aus dem der anderen Stadt, aus St. Petersburg, der Stadt, mit der Achmatovas lyrische Persona traditionell assoziiert ist.

Die drei Teile des Gedichts: Vorgeschichte mit Ereignis, präsentische Deskription nach dem Ereignis und vor dem Ereignis, das die Nachgeschichte vorausdeutend erzählt, und eben diese Nachgeschichte stehen nicht nur in einer chronologischen Folge, sondern gleichzeitig auch in einer metonymisch motivierten Äquivalenzbeziehung. Ge- oder erwürgt werden, Stöhnen und naher Tod können als *pars pro toto* ein und desselben Ereignisses verstanden werden – und zwar in umgekehrter chronologischer Reihenfolge. Mit diesem Tod, den das Ich am Ende des Gedichts in der Vorausschau als ein Ereignis der nahen Zukunft imaginiert, hatte das Gedicht ja eigentlich begonnen, indem es ihn als Ereignis in der Vergangenheit erzählt und gleichzeitig in der Gegenwart über das Verstummen in der strukturellen Performanz des Gedichts vorgeführt hat.

Eine Erklärung für diese paradoxe Verschränkung der Zeit in diesem Gedicht, die ja in gewisser Weise das Sprechen einer gewaltsam zu Tode Gekommenen über ihren eigenen Tod inszeniert, und auch die Motivation für dieses Verbrechen läßt sich in einem Subtext zu diesem Gedicht finden. Die auffällige Strophenform, der paarreimende Zweizeiler, sowie der durchgehende männliche Versschluß imitieren trotz metrischer Abweichung den russischen Balladenvers. Die Erwähnung des schwarzen Tuchs spielt darüber hinaus auf eine konkrete Ballade Aleksandr Puškins an, die literaturhistorisch eben diese Strophenform kanonisiert hat und die ein schwarzes Tuch im Titel trägt.

d. Exkurs zur Intertextualität in der russischen Literatur

Auch wenn wir nun schon ganz nahe am Eifersuchtsdrama sind, möchte ich Ihre Geduld noch einmal auf die Probe stellen und hier einen kleinen Exkurs zur Intertextualität (im Genetteschen Sinne) einschieben, also zur effektiven Präsenz eines oder mehrerer Texte in einem aktuellen Text, eine Präsenz, die mittels Zitat, Anspielung oder Plagiat erreicht wird. Die russische Literatur ist in hohem Maße intertextuell organisiert, ganz besonders die Lyrik des 20. Jahrhunderts. Dabei handelt es sich um eine von den Autoren und Autorinnen intendierte Intertextualität. Da Dichtung nicht nur für den individuellen Dichter oder die Dichterin diesen bereits erwähnten exklusiven Stellenwert hat, sondern auch im kollektiven Gedächtnis tief verankert ist, konnte und kann damit gerechnet werden, daß die adressierte Leserschaft in der Lage ist, die Anspielungen, Polemiken, Zitate zumindest zu großen Teilen zu erkennen und zur Sinngenerierung in der Lektüre einzusetzen. Dies ist ganz sicher ein russisches Spezifikum. Die sowjetische Intertextualitätstheorie wurde deshalb nicht etwa am modernistischen und postmodernen Roman entwickelt, wie das in Frankreich zum Beispiel der Fall war, sondern eben an lyrischen Texten, vor allem an denen der Akmeisten. Bis vor wenigen Jahren noch gab es außerdem einen klar definierten, verbindlichen, offiziellen Literaturkanon und dazu einen Gegenkanon, der je nach politischer Haltung kleiner oder größer war. Beide zusammen stellten den allgemeinen Fundus von Texten dar, der der Kultur zur Verfügung stand. Und da die russische Dichtung auch im 20. Jahrhundert über ein sehr traditionelles Formbewußtsein verfügte, konnten in dieses intertextuelle Spiel auch formale Merkmale, Vers- und Strophenformen, Genre- und Gattungszugehörigkeiten mit einbezogen werden. Puškins Onegin-Strophe zum Beispiel ist auch dann für den russischen Leser oder die Leserin identifizierbar, wenn in der Parodie nicht der Inhalt auf Evgenij Onegin verweist, sondern ausschließlich die Strophenform und das Metrum.

Für die Akmeisten, ganz besonders für Achmatova und für Osip Mandel'stam, von dem noch die Rede sein wird, war die bewußt eingesetzte Intertextualität Teil ihrer kulturosophischen Poetik. Dichten war für sie Gedächtnisarbeits, besonders in Zeiten der Kulturvernichtung. Das Gedicht sollte als Speicher dienen, in dem die Kultur, die eigene und die so fern gerückte fremde, aufbewahrt und vereint werden kann. Dahinter stand die

Hoffnung, wenigstens in der Dichtung die „Sehnsucht nach der Weltkultur“ (Mandel’štam) zu befriedigen.

e. Mit zugeschnürter Kehle dennoch sprechen (Teil 2) – Puškins Ballade „Der schwarze Schal“

Nun aber zurück zu unserem konkreten Beispiel: Die von Achmatova intertextuell aktivierte Ballade „Černaja šal“ (genau übersetzt: „Schwarzes Schultertuch“) von 1820 gehört nicht gerade zu den Meisterwerken Aleksandr Puškins. In ihrer stereotypen Gestaltung der untreuen Griechin, des leidenschaftlichen Armeniers und des geldgierigen Juden ist sie wenig typisch für den russischen Nationaldichter, in dessen byronistische Phase dieses Gedicht fällt. Literaturhistorisch ist dieser Text aber durchaus von Bedeutung. In ihm greift der Dichter nämlich ein Versmaß und eine Strophenform auf, die Vasilij Žukovskij in seiner Übertragung der Ballade „Die Rache“ von Ludwig Uhland 1816 zum ersten Mal als dem Stoff und dem Genre „Ballade“ angemessen eingeführt hatte.

Der schwarze Schal

Starr ruht, wie im Wahnsinn, mein Blick auf dem Schal,
Am eiskalten Herzen nagt glühende Qual.

Jung war ich, leichtgläubig und munter mein Sinn –
Da gab ich mich ganz einer Griechenmaid hin.

5 Das liebliche Mädchen liebte mich treu –
Doch eilte auf Flügeln mein Unglück herbei.

Einst saß ich mich Freunden beim Traubenblut,
Da pocht an der Tür der verächtliche Jud’

10 Und flüstert: ‚Indes sich vergnügt euer Kreis,
Verrät dich die Griechin auf schmähliche Weis’.‘

Ich fluchte dem Juden, doch gab ich ihm Geld,
Und schnell ward mein treuester Diener bestellt.

Wir sprengten auf flüchtigen Rossen dahin,
Und jegliches Mitleid war fremd meinem Sinn.

- 15 Kaum hatt' ich die Schwelle der Griechin gesehn –
 Da trübte mein Blick sich, um mich war's geschehn ...
 Ich schleiche mich fort durch die Dunkelheit –
 Da minnt ein Armenier die treulose Maid.
 Da blitzte mein Auge, da blitzte mein Stahl –
 20 Noch küßte der Bube mein schönes Gemahl.
 Ich trat mit den Füßen den kopfloßen Leib
 Und blickte voll Hohn auf das treulose Weib.
 Noch hör' ich ihr Flehen, ich hör' ihren Schmerz ...
 Doch tot ist die Griechin, und tot ist mein Herz!
- 25 Ich riß ihr vom Kopfe den schwarzen Schal
 Und trocknete schweigend den blutigen Stahl.
 Mein Diener versenkte in nächtiger Stund'
 Die leblosen Körper im Donagrund ...
 Nun küß' ich kein Auge seit jener Zeit,
 30 Und fremd ist mir nächtliche Seligkeit.
 Starr ruht, wie im Wahnsinn, mein Blick auf dem Schal,
 Am eiskalten Herzen nagt glühende Qual ...⁵

Da den Zeitgenossen Puškins die Geschichte vom Eifersuchtsmord offensichtlich viel besser gefallen hat, als sie es uns heute tut, wurde die Ballade bald als „Kantate“ vertont, 1831 sogar als Ballett aufgeführt und auf den Jahrmärkten in der Vorform des Kinos, den Holzschnittbögen des russischen Lubok, erzählt. Zudem rief sie eine ganze Reihe von Gegenentwürfen hervor, die sich des Themas annahmen, also der leidenschaftlichen Liebe und der tödlichen Eifersucht, des Verrats und der Rache, und die dabei die von Žukovskij gefundene und von Puškin kanonisierte Balladenform fortschrieben (vgl. hierzu Vachtel').

⁵ Übersetzung von F. Fiedler. In: Alexander Puschkin. *Gedichte – Poeme – Eugen Onegin*, hrsg. W. Neustadt (Berlin, 1947).

Allerdings zeigt der Vergleich mit den Parodien und Varianten eine in der Nachfolge nicht aufgegriffene Raffinesse der Puškischen Ballade, die sie auch narratologisch interessant macht. Puškin läßt nämlich seinen Mörder in einer autodiegetischen Erzählung die Ereignisse selbst berichten und zu seinen Gunsten bewerten, ohne daß die ethisch ja überaus fragliche Perspektivierung mit Hilfe eines vorgeschalteten Erzählers beziehungsweise lyrischen Sprechers relativiert würde.

Und hier setzt Achmatovas Gedicht an und erzählt eine originelle Variante dieser Geschichte. Wird bei ihr doch das Ereignis aus der Perspektive der bei Puškin nicht nur mundtot gemachten Protagonistin wiedergegeben, samt der damit verbundenen paradoxen Verwicklungen. Diesen Versuch, den stummen Frauengestalten der Weltliteratur eine Stimme zu verleihen, unternimmt die Dichterin nicht nur hier, sondern auch in einer Reihe weiterer Gedichte.

In Puškins Rollengedicht bleibt nur das schwarze Tuch von der aus Eifersucht erstochenen und in der Donau versenkten griechischen Geliebten in der Erzählgegenwart zurück. Achmatova hingegen läßt nicht etwa den Mörder, sondern das Opfer in eben dieser Gegenwart während, nach oder vielleicht auch vor der Tat sprechen. Bei Puškin stehen die Emotionen des gekränkten Liebhabers im Vordergrund, und die untreue Geliebte wird mit einem schnellen Dolchstoß bestraft. Bei Achmatova hingegen wird die ausgedehnte Agonie, das Würgen, Stöhnen und die Todesgewissheit, fokussiert. In Puškins Gedicht sind die Rollen eindeutig verteilt – er: der kaltblütige, zu neuer Liebe unfähige und sich daher selbst bemitleidende Rächer, sie: die leichtsinnige Treulose, die ihren Tod durch ihr Verhalten selbst verschuldet hat, und beider Verbrechen werden, gebrochen durch die Perspektive des Mörders, explizit und augenfällig ausgeführt. Bei Achmatova tauchen die Themen der eifersüchtigen Rache und des Liebesverrats nur auf der Ebene eben dieser intertextuellen Allusion auf, der Hergang des Geschehens und die Involviertheit der beiden Akteure bleiben unausgeführt. Die Sujetlinie des Eifersuchtsdramas ist im Phänotext, dem Gedicht „Dritte Začat'evskijgasse“, nur über die intertextuellen Marker greifbar, die eine Reihe von Motiven auf der Folie der Ballade lesbar machen.

Etwas Entsetzliches scheint der aktuellen Handlung, die ja lediglich aus Deskription besteht, vorausgegangen zu sein, daher auch der Wunsch nach der Zeit vor der tödlichen Gewalttat, als in der Motivik Puškins die Ermordete noch am Leben und das Tuch noch in ihrem Besitz war. In Achmato-

Das Gedicht scheinen Tuch und Protagonistin allerdings bereits im Leben getrennt, auch wenn sich dieser Zustand „Leben“ durch die „surreale“ Zeitgestaltung gar nicht als solcher mehr verstehen läßt. Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit sind hier ja bereits vom Tod affiziert.

Natürlich läßt sich dieses Gedicht biographisch lesen, dies legen die Peritexte nahe: Titel, Datum im Untertitel und auch der Zyklus, zu dem das Gedicht gehört. Dort sind sechs Gedichte vereint, die dem maßlos eifersüchtigen Ehemann, der Achmatova das Dichten verbot, gewidmet sind. Aber selbst in dieser verkürzten Lesart stellt das Gedicht ein „Trotzdem“ dar. Erst recht behauptet es in der Polemik mit Puškin und seiner unter Gewaltanwendung zum Schweigen gebrachten Griechin die Möglichkeit, selbst im Tod – oder in der Todesnähe – auch als Frau und Opfer sprechen zu können. Allerdings ist dies ein Sprechen ganz spezifischer Art, das einem Verstummen oder Schweigen sehr nahe kommt. Denn hier wird dieses Sprechen ja lediglich in der Form von Andeutungen vorgeführt, als Allusionen auf in andere Texte ausgelagerte Erzählungen.

Hierin läßt sich auch eine Parallele zur zeitgeschichtlichen Situation der Dichter unter Stalin ziehen, das war Achmatova sehr wohl bewußt. Auch ihnen wurde die Luft zum Atmen genommen, die Kehle zugeschnürt, auch sie befanden sich in einem Zustand, in dem Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft die gleiche Todesnähe zu bedeuten schienen. 1940 verfaßt, also nach mehreren Jahren stalinistischem Terror, dessen Säuberungswellen neben vielen anderen auch dem Sohn Lagerhaft und dem engen Freund Mandel'stam den Tod gebracht hatten, konnte sie dieses Gedicht nicht mit seinem wahren Entstehungsdatum publizieren.

Diese Taktik, die Lesererwartung durch die Rahmentexte in eine unverfänglichere Interpretationsrichtung zu lenken, setzte Achmatova immer wieder ein. Ein sehr eindrückliches Beispiel hierfür ist ihr mit „Urteil“ („Prigovor“) überschriebenes, kurzes Gedicht, das mit diesem Titel, seinem wahren Entstehungsdatum 1939 und im Kontext des Zyklus „Requiem“, zu dem es gehört, erst 1987 in der Sowjetunion veröffentlicht werden konnte. Ohne Titel, mit einem nach außen hin mehr oder weniger unverfänglichen Datum (Achmatova nannte später die erste Hälfte der Dreißiger „die vegetarischen Jahre“ im Vergleich zu dem, was Ende der Dreißiger kommen sollte) und in der Umgebung von weiteren Liebesgedichten erzählt dieser kleine Text von der schmerzhaften Zeit direkt nach einer Trennung. Erst der Titel und 1939, ein Datum, das auf den Höhepunkt der Verhaftungswel-

len verweist, denen der Sohn zum zweiten Mal und nun schon für Jahre zum Opfer fiel, lassen das Wort, das in diesem Gedicht die eben noch lebendige Brust trifft, zum Urteilsspruch werden und entfalten die ganze Gewaltsemantik der Motive.

Achmatovas „Dritte Začat’evskijgasse“ läßt sich nun aber *noch* allgemeiner verstehen. Im Kontext eines überzeitlichen, nämlich mythologischen Textsystems, des Märchens, erzählt dieses Gedicht von einer ausweglosen Situation eines Menschen, den nur noch der Tod erwartet. Drei Wünsche hat die Sprecherin hier, zwischen drei Wegen kann sie wählen, Situationen, die aus dem Märchen wohlbekannt sind. Vermutlich kennen Sie die russischen Märchen, in denen ein Recke, oft geleitet durch den Faden eines Zauberknäuels, einen das Leben symbolisierenden Weg durch eine Reihe von Abenteuern zurücklegen muß, bevor er mit allen Wohltaten auf einmal belohnt wird, mit Königstochter, Zarenreich und köstlichem Met. Doch bevor er am Ziel angekommen ist, findet sich ein solcher Märchenheld häufig unerwartet auf einem Kreuzweg und weiß nicht wohin. Doch damit nicht genug, ein Stein kündigt dort davon, daß, gleich wohin der Held sich wendet, ihn überall Gefahr und Unbill erwarten: „Wer da reitet geradeaus, der hat Hunger und Frost. Wer da reitet nach rechts, der bleibt gesund, doch hin ist das Pferd. Wer da reitet nach links: tot ist der bald, doch das Pferd bleibt gesund“ – so oder ähnlich tönt es. Aber ganz gleich, wie groß auch die Gefahr sein mag, der Recke entscheidet sich und reitet los, am liebsten dorthin, wo es am gefährlichsten ist. Anders in unserem Gedicht. Achmatova zitiert zwar die Märchenformeln, aber ein wirklicher Ausweg eröffnet sich hier nicht. Schon der Weg ist nicht der weite Lebensweg, sondern eine enge Nebengasse, und die Alternativen führen nicht in die Gefahr, sondern einfach nirgendwohin: nach links in die wüste Leere, nach rechts hinter die geschlossenen Klostermauern. Und geradeaus geht es erst gar nicht, da steht der rote Ahorn, der Baum aus den slawischen Mythen, in den die Mütter in der Folklore ihre unerzogenen Kinder verwünschen, aus dessen Holz die Musikinstrumente sind, die von den ungesühnten Toten künden, und der traditionell auf das Grab gepflanzt wird. So vom Tod umzingelt ist das einzige, was das Ich hier noch tun kann, *trotzdem* zu sprechen. Mit dem klein wenig Luft, die ihr die Schlinge läßt, lockt sie mit Hilfe der intertextuellen Verfahren die Literaturgeschichte in Gestalt der Puškinschen Ballade herbei, die eigene Geschichte in der Literatur in Gestalt ihrer lyrischen Heldin und die Lebensgeschichte in Form des Mär-

chens, einen ganzen Kosmos von Texten also als Trost in dieser ausweglosen Situation. Erinnern im Medium der Dichtung, poetische Gedächtniskunst in der Gewißheit, daß diese das Individuum überlebt.

2. Dichten trotz Sprechen (Cvetaeva)

Für Marina Cvetaeva, die zweite große Dichterin der russischen Literatur im 20. Jahrhundert, hat die Stille im hier angeführten Beispiel von 1926 eine geradezu umgekehrte Bedeutung. Für diese Dichterin ist sie nicht dem Tod assoziiert, sondern vielmehr das ersehnte Paradies, *A Room of One's Own*. Thema der neun Vierzeiler ist hier das Dichten selbst, das Dichten unter erschwerten Bedingungen. Wir haben es also mit einem explizit metapoetischen Gedicht zu tun. Aber auch bei Cvetaeva wird diese Selbstreflexivität mit Hilfe einer kleinen Geschichte realisiert, der Geschichte einer um ihren Raum für das Dichten kämpfenden Mutter. Zu dieser lyrischen Geschichte kurz die biographische Vor- und Nachgeschichte.

1922 hatte Cvetaeva, nachdem sie nur eine ihrer beiden Töchter durch die Hungerjahre nach der Revolution hatte retten können, auf den Spuren ihres Mannes das Land verlassen und war über Berlin und Prag nach Paris emigriert. Hier lebte sie zur Zeit der Niederschrift dieses Textes mit ihrer inzwischen wieder vierköpfigen Familie in einem einzigen kleinen Zimmer. Nicht nur ihre materielle Lage war desolat, sie fühlte sich zudem völlig isoliert. Man schnitt die eigenwillige Dichterin in den Kreisen der russischen Emigration, hatte sie doch Kontakt zu in der Sowjetunion verbliebenen Literaten und hielt zu allem Überfluß den Sänger der Revolution, Vladimir Majakovskij, für einen genialen Dichter. 1939 wird sie daher mit ihrem Sohn in die Sowjetunion zurückkehren. Dort wird es allerdings noch viel schlimmer kommen. Die einige Monate früher repatriierte Tochter wird bereits im Arbeitslager verschwunden sein, Cvetaevas Mann und ihre Schwester werden kurz nach Cvetaevas Ankunft ebenfalls verhaftet, ihr Mann wird 1941 erschossen werden. Die Dichterin findet auch in ihrer Heimat weder Anerkennung noch die vier Wände, in denen es sich in Ruhe hätte arbeiten lassen. Die Zeiten waren nicht danach. 1941 in Jelabuga, ihrem Evakuierungsort, während die deutsche Wehrmacht auf Moskau zog, erhängte sich Marina Cvetaeva, 49-jährig.

- Still, Lob!
 Nicht mit den Türen schlagen,
 Ruhm!
 Die Tisch-
- 5 Ecke – und der Ellbogen.
 Durcheinander, stopp!
 Herz, sei ruhig!
 Ellbogen – und Stirn.
 Ellbogen – und Gedanken.
- 10 Jugend – um zu lieben,
 Alter – um sich zu wärmen:
 Keine Zeit – *um zu sein*,
 Nirgendwohin, um einen Platz zu finden.
 Wär’ doch ein Plätzchen –
- 15 nur ohne weiteres!
 Hähne – tropfen,
 Stühle – scharren,
 Münder sprechen:
 Brei im Mund
- 20 Danken sie:
 „Für die Schönheit.“
 Wenn ihr wüßtet,
 Nah- und Fernstehender,
 Wie mir’s um den eigenen
- 25 Kopf leid tut –
 Ein Gott in der Horde!
 Steppe – Kasematte –
 Paradies – dort, wo
Nicht gesprochen wird!
- 30 Schürzenjäger – Vieh –
 Budenverkäufer – Kleinigkeit!
 Gott wird mir der sein, –
 Der mir gibt

– Nicht trödeln!
 35 Die Tage sind gezählt! –
 Für die Stille –
 Vier Wände.⁶

Das Gedicht setzt ein mit zwei merkwürdigen Imperativen, die beide dazu auffordern, Stille einkehren zu lassen, von denen aber unklar ist, an wen sie sich richten. Werden hier Lob und Ruhm angesprochen, oder sind Lob und Ruhm der Grund, warum hier die angesprochenen anderen um Ruhe gebeten werden? Die zweieinhalb Verse, die ja auch durch den auffälligen Zeilenbruch vom restlichen Gedicht wie abgesetzt wirken, stellen so etwas wie eine Leseanleitung dar. In ihnen verschränken sich zwei Stilebenen, eine niedrige: Verhaltensappelle aus dem Alltag einer angespannten Mutter, und eine hohe: die Anrufung der angenehmen Folgen eines erfolgreichen Dichterdaseins. Offensichtlich sind diese beiden Ebenen – Alltag und Dichten – hier unentscheidbar und unscheidbar miteinander verbunden.

Ganz unterschiedliche Redeweisen alternieren in diesem Gedicht, Aufforderungen wechseln mit Deskriptionen, Wunsch und Versprechen mit konstatierenden Redeakten. Die ungewöhnliche metrische Gestaltung aber macht aus all diesen unterschiedlichen Redeakten wütende Aufschreie der lyrischen Sprecherin. Die für die russische Dichtung untypische, extrem kurze Verszeile läßt den Logaöd, das Aufeinanderprallen von zwei ungleich betonten Zweisilbern (betont – unbetont, unbetont – betont), ganz besonders stark wirken. Dieses für alle hier aufgehäuften Redeakte geltende energiegeladene rhythmische Potential unterstreichen die Ausrufezeichen, mit denen nicht nur die Appelle enden, sondern auch die konstatierenden oder deskriptiven Zeilen. Das ist um Beispiel in der 7. Strophe der Fall: „Steppe – Kasematte – / Paradies – dort, wo / *Nicht* gesprochen wird! (Step’ – kazemat – / Raj – èto gde / *Ne* govorjat!)“ oder in der folgenden 8. Strophe, in der auch die Aufzählung Appellcharakter erhält: „Schürzenjäger – Vieh – / Bodenverkäufer – Kleinigkeit! (Jubočnik – skot – / Lavočnik – častnost’!)“. Selbst die Substantive bekommen in dieser rhythmischen Umgebung einen dyna-

⁶ Marina Cvetaeva. *Sobranie sočinenij v semi tomach*. T. 2 (Moskva, 1994). Eigene Übersetzung.

mischen Charakter und bringen die Dringlichkeit zum Ausdruck, die hinter der lyrischen Rede steht.

Der Eindruck von der Enge des Raums, in dem hier die lyrische Heldin spricht, wird mit Hilfe einer besonderen räumlichen Perspektivierung erreicht. Es wird lediglich ein winziger Ausschnitt eines Raums fokussiert, die Tischecke. Und wie mit Nahaufnahme einer Kamera wandert dann der Blick von dieser Ecke, die durch Inversion und durch das auffällige Enjambement im Russischen („Die Tisch- / Ecke“ – „Stola / Ugol“) besonders eckig wirkt, zur nächsten spitzen Ecke, dem Ellbogen auf dieser Tischecke. Dann geht es den Ellbogen entlang zum aufgestützten Kopf und den darin befindlichen Gedanken. Dabei kann der Blick, der hier diese Anordnung: Tischecke, aufgestützter Arm und nachdenkende Frau fixiert, die Szene von außen und von innen beschreiben. Er sieht die Stirne und weiß von dem Gedanken dahinter. Die hier sitzende und um ihren Raum kämpfende, nachdenkende, blickende und dichtend sprechende Frau sieht sich selbst also von außen und von innen. Dieser fehlende Raum ist auch zeitlich zu verstehen, dies gestaltet die 3. Strophe. In ihr heißt es von der Jugend und vom Alter, sie seien ausgefüllt mit spezifischen Tätigkeiten, die auch dazwischen keinen Platz lassen, an dem es sich sein ließe.

So reduziert Raum und Zeit hier auch sind, so angefüllt sind sie mit Geräuschen, mit Rede und Lärm. Trotz ihres hohen Realitätsgehalts werden die aufgezählten Details (die tropfenden Wasserhähne, die scharrenden Stühle, die plappernden Kindermünder) in einer gar nicht mimetischen Art und Weise präsentiert, nämlich alle gleichzeitig – was sie um so lauter und störender macht: Die Geräusche der Dinge verschmelzen mit der inneren Rede: „Herz, sei ruhig! (Serdce, ujmis'!)“ und dem Sprechen der anderen, aber auch mit dem eigenen lauten Sprechen der lyrischen Heldin („Durcheinander, stopp!“ – „Sutoloč', stop!“). Sie werden zu einer den engen Raum völlig ausfüllenden Geräuschkulisse. Aber auch hier liegen die beiden Ebenen, der störende Alltag der Mutter und die gestörte Inspiration der Dichterin direkt aufeinander auf. Die breigefüllten Münder danken ja nicht für das Essen, sondern für die Schönheit (Strophe 5).

Im zweiten Teil des Gedichts wendet sich die Sprecherin nicht mehr nur an den Nächsten (neben der allgemeinen Bedeutung „Mitmensch“ kennt das Russische den Ausdruck „bližnjaja rodnja“ für die vertrauten Personen der Familie), sondern auch an die Fernen, die Nichtvertrauten, das Publikum, an das ihr Dichten adressiert ist. Wir haben es also auch bei dieser

Anrede mit der bereits vorgeführten Doppelung zu tun. Einerseits wendet sich die Sprecherin intradiegetisch an ihre den Lärm erzeugende Familie, gleichzeitig aber auch in einer Metalepse an einen im Text entworfenen, allerdings außerhalb der beschriebenen Welt stehenden Hörer oder Leser. Beiden Adressaten wird in den verbleibenden Strophen mitgeteilt, welchen Ort sich die gestörte Dichterin für ihren Gott, für ihren Kopf nämlich und die darin befindlichen Gedanken, herbeisehnt. Dabei ist nur das Merkmal „Stille“ ausschlaggebend und alles besser als dieser von Lärm erfüllte Raum, in dem sie ihren Kopf wie einen unter die Horde gefallenen Gott empfindet. Steppe, Gefängnis oder Paradies sind daher äquivalent, denn dort wird nicht gesprochen.

In ihrem das Gedicht beschließenden Versprechen, denjenigen zum Gott zu machen, der ihr einen Raum der Stille beschaffen kann, wird noch einmal die Verschränkung der beiden Ebenen vorgeführt und die eine in der anderen endgültig aufgehoben. Das Gedicht macht ja auch als Ganzes sichtbar, ähnlich wie bereits bei Bachmann, daß dieser drängende Wunsch nach Stille aus dem Lärm, der diese Stille verhindert, und aus der Alltagsrede Dichtung machen kann. Die letzte Strophe mit ihren identischen Reimen auf [i]/[y], die die vokalische Euphonie der Verse aufgreifen, tönt wie Fanfarenstöße, die endlich in der letzten Zeile, in den vier Wänden, auch rhythmisch zur Ruhe kommen („– Ne vremeni! / Dni sočteny! – / Dlja tišiny – / Četyre steny.“). Denn hier verschiebt sich das Metrum und hebt durch den Einschub einer zusätzlichen unbetonten Silbe zu Beginn der letzten Zeile die Spannung der kontradiktorischen Zweisilber auf. Allerdings findet dieses Um- oder Verschmelzen der normalen Sprache in Dichtung an einer existentiellen Grenze statt.

In das Versprechen der letzten sechs Verse, das ja Gott für die Stille einhandelt, ist die alltägliche Aufforderung der Mutter an das Kind, sich an die Arbeit zu machen, eingeflochten. Diese Alltagsrede wird hier nun ganz augenfällig auf die Ebene des hohen Stils gehoben und den lyrischen Strukturgegebenheiten der Strophe (Reim, Lautgestaltung, Rhythmus) unterworfen und somit zu Dichtung. Dieser Appell wird im dichterischen Sprechen zum Stoßgebet. Der neue Inhalt, nun nicht mehr bezogen auf das trödelnde Kind, sondern auf die an ihrer Arbeit gehinderte Dichterin, bezeichnet jetzt die dringliche Bitte um Eile, bevor jede Hilfe zu spät kommt.

3. Tönende Stille (Mandel'stam)

Nicht erst Cvetaeva suchte in der Stille die Rettung. Die enge Verbindung zwischen Dichten und Schweigen findet sich auch in der Poetik ihrer Zeitgenossen. Eines der programmatischsten Gedichte hierfür ist Osip Mandel'stams „Silentium“.⁷

Silentium

Sie ist noch immer ungeboren,
 Sie ist Musik und sie ist Wort –
 Und was da lebt, trägt unverloren
 Sie unzertrennbar mit sich fort.

- 5 Die Brust des Meers, ihr ruhiges Atmen,
 Doch wie ein Irrsinn hell der Tag,
 Der Schaum – ein Flieger, bläulich zarter,
 Der sein Gefäß leicht überragt.

- O könnt mein Mund es endlich finden
 10 Und dieses erste Schweigen sein,
 Den einen Ton, kristallen, singen
 Und von Geburt noch immer – rein.

- Du bleib der Schaum, o Aphrodite,
 Du Wort, kehr um – in die Musik,
 15 Dem Herzen nichts als Scham beschieden,
 Das seinem Lebensgrund entfliegt!⁸

⁷ Mit Mandel'stam sind wir, nach Achmatova und Cvetaeva, beim dritten aus der großen Quadriga der russischen Lyriker in der ersten Jahrhunderthälfte des 20. Jahrhunderts angelangt, die alle auf die ein oder andere Weise miteinander verbunden und verbandelt waren. Der vierte im Bunde, Boris Pasternak, wird hier unberücksichtigt bleiben, nicht weil man nicht auch bei ihm fündig würde, zum Beispiel mit „Waldgedicht“ („Lesnoe“) und „Die Stille“ („Tišina“) hat auch er Gedichte über die Grenzen des Sprechens verfaßt, sondern weil dies den Rahmen der Vorlesung sprengte.

⁸ Übersetzung von Ralph Dutli. In: Ossip Mandelstam. *Der Stein. Frühe Gedichte 1908–1915* (Zürich, 1988).

In diesem Gedicht von 1910 führt Osip Mandel'stam einen doppelten Dialog mit zwei Vorläufern, die beide Einfluß auf seine frühe Dichtung hatten. Der eine ist Fedor Tjutčev, ein Dichter philosophischer Lyrik, dessen Gedicht „Silentium!“ von 1833 Mandel'stam den Wunsch zu schweigen verdankt. Der andere ist Paul Verlaine mit seiner Forderung „De la musique avant toute chose“ aus dem Programmgedicht „Art poétique“ aus dem Jahr 1874. Hier ist es die Apotheose der Musik, die für Mandel'stam eine Anschlußmöglichkeit bietet. Aber sehen wir uns Mandel'stams Position in diesem Dialog erst einmal genauer an.

Dieses formstrenge Gedicht baut ganz auf die Möglichkeiten lyrischer Sinngenerierung. Hier wird also keine Geschichte erzählt, die sich syntagmatisch von Strophe zu Strophe fortentwickelt, sondern hier erzeugt die Struktur des Textes paradigmatische Verbindungen zwischen den einzelnen Elementen des Gedichts. Und auch wenn wir natürlich bei der Lektüre syntagmatisch vorgehen, entsteht der Sinn erst in dem Moment, wo wir die einzelnen Elemente in einer Art Gleichzeitigkeit zusammensehen. Daher beginne ich meine Analyse diesmal mit der letzten Zeile.

In diesem Gedicht spricht das Ich von seinem Wunsch nach der ursprünglichen Stille. In der Bitte, eins sein zu dürfen mit dem stummen Urgrund, endet das Gedicht. Dieser Bitte voraus geht die Beschreibung des ersehnten Urzustands. Dafür wird hier ein ganzes Paradigma von Metonymien entworfen, die für das ursprüngliche Schweigen stehen. Eine dieser Stellvertreterinnen (alles Feminina wie der Urgrund, „pervosnova“, und die Stummheit, „nemota“) ist die nicht näher spezifizierte „Sie“ zu Beginn des Gedichts. In Korrespondenz mit dem Titel ist davon auszugehen, daß dieses „Sie“ das Schweigen, die Stummheit, die Stille – eben Silentium – vertritt. Nun wird von dieser „Sie“ gesagt, sie sei noch nicht geboren, und damit ist sie vor ihrem eigenen Anbeginn, also der absolute Urgrund. Im zweiten Vers wird sie dann genauer charakterisiert: Sie ist die ursprüngliche Vereinigung von Musik und Wort, von „muzyka“ und „poëzija“, und das Verbindungsglied (svjaz' f.) aller Dinge.

In der zweiten Strophe setzt das Gedicht ein erneutes Mal an. Diesmal wird metaphernreich das Bild einer friedlichen Meereslandschaft entworfen: Unten das ruhige Meer, die „matt-lazurne Schale“ (2, 4), darüber der strahlende Tag – deutlich getrennt durch das dem „ruhigen Atmen“ kontrastierende „von Sinnen sein“. Dazwischen ein verbindendes Element, der Schaum, der ja aus der Durchdringung von Luft und Wasser entsteht,

und der hier auch in seinen Eigenschaften diese Zwischenstellung einnimmt: nicht strahlend und auch nicht lazurfarben, sondern er wird dem Flieder, einem blassen Violett, verglichen. Auch der Schaum, auf russisch ein Femininum „pena“, gehört zum Paradigma ‚Urgrund‘, auch in ihm vereinigen sich zwei gegensätzliche Elemente, wie es in der Strophe I mit Musik und Wort im Schweigen der Fall war. Wie die unbenannte Stummheit ist auch der Schaum ein Verbindungsglied, hier zwischen unten und oben. Und auch aus ihm wird geboren, nämlich Aphrodite, deren Brüste im Russischen bereits in diesem Meer atmen (2,1). Hier ist also die Szenerie wiedergegeben, wie sie sich darstellt, bevor Aphrodite den Fluten entsteigt. Bei Hesiod heißt es: „... rings erhob sich weißer Schaum aus unsterblichem Fleisch“ (Theogonia 190 f.). Eine Motivation dafür, die ursprüngliche Stille, in der Musik und Dichtung noch nicht getrennt sind, mit einem Urzustand aus der antiken Mythologie gleichzusetzen, kann in der Ätiologie der Dichtkunst gesehen werden, die sich aus der „Kunst der Musen“ („musike technē“), der Einheit von Dicht-, Ton- und Tanzkunst, herausdifferenziert hat.

In der dritten und vierten Strophe befinden wir uns dann bereits *nach* dem Sündenfall – es sei mir erlaubt, in dieser antiken Bildlichkeit einen biblischen Vergleich zu bemühen. Das, was im Urzustand vereint war, ist nun getrennt. Aphrodite ist dem Schaum entstiegen, Musik und Wort haben sich aus ihrer Vereinigung gelöst und treten nun vereinzelt auf, das Ich steht mit seiner Rede der ursprünglichen Stummheit gegenüber. In dieser Situation der Trennung wünscht sich das Ich zurück in den Urgrund; sein unreines Sprechen möge die Klarheit der ursprünglichen Stummheit zurückerlangen, das Wort sich wieder mit der Musik vereinen.

Soweit Mandel’štams Antwort auf Tjutčev, dessen „Silentium!“-Gedicht keine Beschreibung, sondern eine Aufforderung an die anderen ist zu schweigen. Schon im Titel markiert dies das Ausrufezeichen, das Mandel’štam wohlweislich nicht mitzitiert. Denn bei Tjutčev steht hinter dieser Aufforderung nicht Mandel’štams Utopie einer Vereinigung des Disparaten, der Aufhebung von Widersprüchen – Musik und Dichtkunst können bei Mandel’štam ja *im* Schweigen sein – und schließlich auch nicht ein Aufgehen des Menschen im Urgrund. Bei Tjutčev ist es die Sprachskepsis der Romantik, die im ausgesprochenen Gedanken die Lüge sieht und der nur der pessimistische Ausgang einer solipsistischen Vereinzelung bleibt. „Wie soll das Herz sich offenbaren? / Wie soll ein anderer dich verstehen?“

beginnt die zweite Strophe, und dann in Vers 10: „Ein ausgesprochener Gedanke ist eine Lüge.“ Das führt zu Tjutčevs Aufforderung zu schweigen: „Verstehe, nur in dir selbst zu leben: / es gibt in deiner Seele eine ganze Welt / geheimnisvoll-zauberhafter Gedanken ... lausche ihrem Gesang – und schweige! ...“

Bei Mandel'stam ist ein anderes Schweigen gemeint, offensichtlich eine paradoxe, musikgleiche Rede ohne Worte. Denn schon in der dritten Strophe wird der Wunsch nach der ursprünglichen Stummheit mit einer Musikmetapher bebildert. Eine kristallklare Note soll die Rede sein. Und an das Wort ergeht die Aufforderung, in die Musik zurückzukehren, die damit über der Dichtkunst steht und dieser vorausgeht. In dieser Hochschätzung der Musik, mit der der junge Mandel'stam noch ganz dem Symbolismus verpflichtet ist, sah schon die zeitgenössische Kritik „ein kühnes Zuedersprechen von Verlaines ‚Art poétique‘“ (Gumilev). Aus Verlaines Präferenz der Musik und seiner Anleitung für eine „musikalische Dichtung“ zieht Mandel'stam die Konsequenz, ganz aus dem Wort in die Musik zurückzukehren, in eine Musik, die, von der Dichtkunst aus gesehen, „Schweigen“ ist. Letztlich tut er das natürlich nicht, sondern präsentiert diese Utopie in wenn auch klingenden Worten.

Ein Grund für Mandel'stams Wunsch nach einer Dichtung ohne Worte, die – frei von Semantik – ursprünglicher und reiner zu sein verspricht, mag im besonderen Status der Dichtung in Rußland gelegen haben. In einer Gesellschaft, in der es weder in der Politik noch in der Wissenschaft oder der Kunst freie Meinungsäußerung gab, hatte die Dichtung traditionell Funktionen zu übernehmen, die sonst der Philosophie, der Presse, der politischen Rede zukamen. Gerade die äsopische Sprache der Dichtung versprach, Dinge so verschlüsselt sagen zu können, daß sie das scharfe Auge des Zensors (der wie im Falle Puškins sogar der Zar selbst sein konnte) unbemerkt passierten. Der Dichter bekam daher neben dem Dichtersein noch eine Reihe weiterer Aufgaben aufgebürdet. Eine davon, die des Propheten, stellt Puškin in seinem Gedicht von 1826 mit diesem Titel dar („Prorok“). Um den in den bisherigen Ausführungen wenig vorteilhaft als der Sänger erstochener Griechinnen aufgetretenen Dichter ein wenig zu rehabilitieren, sei auch dieses Gedicht hier angeführt:

Der Prophet

- Getrieben von des Geistes Gier,
 Darbt' ich in Wüsten, als sich einigte
 Ein sechsflüglicher Seraph mir,
 Wo sich der Weg zum Kreuz verzweigte.
- 5 Und seines Fingers Lichtgebild
 Berührte meine Augen mild:
 Und Seheraugen, furchtlos-wahre,
 Erwachten wie erschreckte Aare,
 Und in mein Ohr sein Finger drang,
- 10 Und es erfüllte Schall und Klang;
 Und ich vernahm des Himmels Beben,
 Der Engel sternumwehten Flug,
 Des Meergetiers verborgnen Zug.
 Das Tasten erdenaher Reben.
- 15 Und er griff tief in meinen Schlund
 Und risst die Züge aus dem Mund,
 Die eitle, sündhafte und bange,
 Und durch erstarrter Lippen Rand
 Stieß seine blutbespritzte Hand
- 20 Den weißen Stachel ein der Schlange.
 Und meine Brust sein Schwert durchstob,
 Und ihr mein bebend Herz entrang er,
 Und in die offene Wunde schob
 Er eine Kohle, flammenschwanger.
- 25 Ich lag im Wüstensand wie tot,
 Und Gottes Stimme mir gebot;
 „Steh auf, Prophet, und sieh und höre,
 Verkünde mich von Ort zu Ort.
 Und wandern über Land und Meere,
- 30 Die Herzen brenn mit deinem Wort.“⁹

⁹ Übersetzung von W. Groeger. In: Alexander Puschkin. *Gedichte – Poeme – Eugen Onegin*, hrsg. W. Neustadt (Berlin, 1947).

Ohne dieses Gedicht näher zu untersuchen nur so viel: Hier wird in einer Art Bekehrungserlebnis der Dichter von einem Engel förmlich heimgesucht. In schrecklichen Operationen wird ihm die sündhafte Zunge gegen den weißen Stachel einer Schlange eingetauscht. Anstelle des Herzens erhält er eine glühende Kohle eingesetzt, und schließlich bekommt er von Gott persönlich einen Verkündigungsauftrag. Er möge hingehen und (und das ist eine wichtige Abweichung von den biblischen Propheten) ‚hören und sehen‘ und dann die Herzen ‚verbrennen mit seinen Worten‘. Diese besondere Verantwortung des Dichters nicht etwa für die Kunst, sondern für die Gesellschaft wird in der russischen Lyrik bis heute immer wieder neu formuliert. Evgenij Evtušenko, der schillernde Dichter der Tauwetterzeit, prägte die Formel: „In Rußland ist ein Dichter mehr als ein Dichter.“ Ein Jahrhundert früher hatte Nekrasov noch bescheidener an seine Dichterkollegen verlauten lassen: „Ein Dichter mußt du nicht sein, / aber Staatsbürger zu sein, bist du verpflichtet“. Und auch der reife Mandel’stam äußerte Achmatova gegenüber, daß Verse heutzutage „staatsbürgerlich“ sein müßten. Damit ist keineswegs „staatstreu“ gemeint, im Gegenteil, damit sind Gedichte gemeint, die Position beziehen, und die Mandel’stam die Verbannung, unbehaustes Leben ohne Wohnrecht in Moskau, Verhaftung und schließlich 1938 den Tod in einem Durchgangslager brachten.

4. Stilles Dichten (Die minimalistische Avantgarde)

Das in Mandel’stams Gedicht letztlich uneingelöst gebliebene Paradoxon einer Dichtung des Schweigens wurde in der russischen Literatur nicht nur wortreich bearbeitet. Ihm konnte auch voll Ironie und mit minimalistischen Formen begegnet werden. Der zeitgenössische konzeptualistische Dichter Lev Rubinštejn weist darauf hin, daß auch diese ironische Reflexion eine lange Traditionslinie hat. Er führt als Beleg einen alten, weisen Chinesen an, der folgendes gesagt haben soll: „Wer spricht, der weiß nichts, der Wissende schweigt. Dieser Ausspruch, den jeder kennt, stammt von Lao. Aber wenn das so ist, und wenn der verehrte Lao eben dieser Wissende ist, wie konnte es dann zugehen, daß er ein Buch mit fünftausend Wörtern verfaßt hat?“. Um zu belegen, daß es nun durchaus auch ein stilles, minimalistisches Dichten am Rande der Sprache geben kann, die folgenden Beispiele:

a. Das leere Blatt (Gnedov)

Das konsequenteste Beispiel hierfür liefert 1913 der Egofuturist Vasilisk Gnedov. Sein aus fünfzehn Poemen bestehender Zyklus mit dem Slogan als Titel „Der Kunst den Tod“ reduziert die Dichtung auf ihre Nullstufe. Doch weil diese Vorgehensweise innerhalb des Systems der Literatur stattfindet, ist auch das hier vorgeführte Nichts als ein Minuszeichen les- und verstehbar. Jedes dieser Poeme umfaßt einen Titel und einen Monovers. Diese Monoverse nun werden im Verlauf des Zyklus immer kürzer, verlieren zum Ende hin auch ihren Titel und bestehen im 10. und 14. Poem nur noch aus einem einzigen Laut. Das letzte Poem, das 15., trägt schließlich einzig einen Titel: „Endpoem“ („Poëma konca“). Ein weißes Blatt Papier steht als Zeichen für dieses Gedicht, das aus dem Schweigen *nach* dem Titel und *vor* der nächsten Rede oder dem nächsten gedruckten Buchstaben besteht (siehe Abbildung 1).



Abbildung 1: „Endpoem“. Das Gedicht ist auf der linken Seite abgebildet. Zu sehen ist außer dem Titel ein weißes Blatt.¹⁰

¹⁰ Vasilisk Gnedov. [Stichotvorenija]. In: *poëzija russkogo futurizma*, hrsg. A. S. Kušner u. a. (S-Peterburg, 1999), 394/395.

Dieses Ende der Kunst als Ende des Sprechens ließ sich auch inszenieren und war für einige Wochen ein Highlight im Nachtleben der literarischen Bohème. Aus der Erinnerung eines Zeitgenossen: „An literarischen Abenden rief man ihm zu: ‚Gnedov, das Endpoem! ... Vasilisk, Vasilisk!‘ Mit finsterner Miene, mit steinernem Gesicht ‚à la Chlebnikov‘ trat er vor, schwieg lange Zeit, hob dann langsam seine schwere Faust und sagte mit halber Stimme: ‚Schluß!‘“¹¹

Gnedov versuchte auch das Gegenteil, nämlich die Grenzen der Sprache durch eine Überfülle an Wörtern zu sprengen – doch hierin war er längst nicht so konsequent und erfolgreich wie mit seinem performativen Endpoem. In diesen Experimenten bezeichnete er die Auflösung nur sprachlich und führte sie selbst nicht im Gedicht vor. Zur Illustration die letzte Strophe eines solchen gigantomanischen Unternehmens, bei der die Kunst in der Sprache erstickt werden sollte: „Shakespeare und Byron beherrschten gemeinsam / 80 Tausend Wörter / Der Hochgeniale Dichter der Zukunft / Vasilisk Gnedov beherrscht / allminütlich 80 000 000 001 Wörter im Quadrat.“

Quadrat liefert das Stichwort für eine Parallele der ‚abstrakten‘ Dichtung Gnedovs (besonders des ‚Endpoems‘) mit Malevičs ‚Schwarzem Quadrat‘ (1915). Gnedov war es gelungen, mit dem ‚Nichts‘ seines Gedichts ‚ein ganzes Etwas‘ zu sagen (Ignat’ev). So auch Malevičs ‚Schwarzes Quadrat‘, das in der darstellenden Kunst die radikalste Geste der Negation darstellt, und doch gleichzeitig ‚Summe und Rest‘ sein kann (Degot’). Diese Ikone der abstrakten Kunst ist nicht nur Verneinung der ganzen Welt, sondern sie ist auch das totale Bild, die Synthese von ‚allem‘ auf einem neuen Niveau, das Malevič *Suprematismus* oder *Überrealismus* nannte: „Mitternacht der Kunst hat es geschlagen ... Der Suprematismus preßt die gesamte Malerei in das Schwarze Quadrat auf weißem Grund“ (Malevič). In der Folge sollte Malevič noch konsequenter werden und weiße Quadrate auf weißem Grund malen.

Diese große Nähe von Malerei und Dichtung ist typisch für die Zeit. In der Avantgarde wurde das für den Symbolismus so charakteristische Paradigma *Musik und Dichtung*, das die beiden als „Geschwisterkünste“ auffaßte,

¹¹ Georgij Adamovič. In: Felix Ph. Ingold. *Formzertrümmerung und Selbsterstörung. „Tod der Kunst!“*.

durch die Hinwendung der Dichtung zur darstellenden Kunst abgelöst. Das Gedicht wurde nunmehr nicht mehr (nur) als tönendes Lautgebilde wahrgenommen, sondern auch als gedrucktes Lautbild gesehen. Anstelle des auditiven Lauts tritt das visuelle Graphem. Viele der Avantgardisten sind Dichter und Maler zugleich, die Gedichte werden in eigens entworfenen Bildschriften fixiert, es wird mit visueller Poesie experimentiert.

b. Schweigendes Dichten (Ajgi)

In dieser Traditionslinie des „Stillen Dichtens“ steht auch der auf Russisch schreibende Tschuwasche Gennadij Ajgi, der der Hauptvertreter einer selbst noch für die Avantgardisten unter den russischen Lyrikern des 20. Jahrhunderts marginalen Erscheinung ist – des *vers libre*. Vom hohen Formbewußtsein und der bis heute den klassischen Formen verpflichteten Spezifik der russischen Dichtung war ja bereits die Rede. Für Ajgi ist „das Leben Stille. Dichtung – Schweigen“. In seinem hier als Beispiel dienenden minimalistischen Gedicht von 1960 wird die Stille daher auch nicht wirklich erzählt, sondern auf mehrfache Weise *dargestellt*.

UND: EINSCHLAFEND: WALD

und verstellend –
 mit der hand
 mit den lippen! ... –
 oh geheimnisvolle
 5 (irgendwo im nebel) –
 mit schlünden
 atmenden:
 leicht – kostbarkeit:
 in der herzlichkeit – als ob in die freiheit
 10 entlassene! ... –
 aus traurigkeit
 daß viel –

(fern
im nebel) –

15 mit der perle jener die einfach nur ein begriff –
die traurigste traurigkeit¹²

Zum einen findet die Darstellung der Stille hier auf der syntagmatischen Ebene statt. Ajgi löst in seinem Gedicht die Kohärenz zwischen den einzelnen Lexemgruppen, ja sogar zwischen den Lexemen einer Gruppe, eines Verses, völlig auf. Bisher war der freiere Umgang mit der Kohärenz, den wir als etwas Lyrikspezifisches kennengelernt haben, auf die *narrativen* Verknüpfungen bezogen gewesen. Die einzelnen Syntagmen, ja ganze Strophen waren in sich syntaktisch stimmig, ergaben nur nicht das uns aus der Prosa vertraute durchgehende Sujet. Hier nun löst sich das Gedicht in einzelne Motive auf, die keine eindeutigen Verbindungen mehr eingehen. Dies liegt vor allem an der Abwesenheit von Prädikaten und dadurch auch an den fehlenden beziehungsweise nicht artikulierten Agenten in diesem Gedicht.

Zum zweiten wird das in Stille übergehende Sprechen auch paradigmatisch eingelöst, denn selbst die Semantik beginnt sich in diesem Gedicht aufzulösen. Durch die fehlende grammatikalische Kohärenz und die Umfunktionalisierung der Satzzeichen ist es bei einer ganzen Reihe von Lexemen unmöglich, sie semantisch eindeutig zu bestimmen. Die Verbaladverbien „einschlafend“ und „einzäunend“ zum Beispiel können sich auf eine, aber auch auf mehrere Personen beziehen, „einzäunend mit der hand“ läßt sich noch vorstellen, aber schon das nächste Syntagma, „mit den lippen“ kann man nicht mehr mit dem vorangehenden Segment sinnvoll verknüpfen und damit auch eigentlich nicht verstehen. Vers 7: „atmende“ sind Personen und die Eigenschaft der Schlünde gleichzeitig und so fort. Die Bedeutung der Sprache schwimmt, wie die Welt im Nebel, während des Einschlafens

¹² И: ЗАСЫПАЯ: ЛЕС // и загораживая — / рукою / губами!.. — // о тайная / (где-то в тумане) — // с зевами / дышащими: // слегка — драгоценность: // в сердечности — словно на волю / отпущенной!.. — // из грусти / что много — // (далёко / в тумане) — // жемчужиной той или лишь только понятие — // самая грусть (Genadij Ajgi. *Razgovor na rasstojanii. Stat'i. ésse, besedy, stichi* (S-Peterburg, 2001). Eigene Übersetzung.

oder bei der Zurücknahme der Lautstärke, beim Übergang zur Stille. Es läßt sich hier eigentlich nur noch von semantischen Einfärbungen sprechen.

Und zum dritten geht auch dieses Gedicht, wie Gnedovs „Endpoem“, performativ vor und präsentiert das Verstummen oder die Stille graphisch durch eine Art Notationssystem, das zudem das Hörbarmachen des Gedichts in der Lektüre lenkt. Dafür setzt Ajgi Satzzeichen und typographische Markierungen ein, die Sprechpausen bezeichnen: Gedankenstriche, drei Punkte, Zeilenumbrüche, Freizeilen. Und er verschachtelt die lyrischen Redesegmente ineinander mittels Doppelpunkten, besonders deutlich in der Überschrift – wodurch die Redeweise immer indirekter wird, das Zitat einer zitierten Rede einer zitierten Rede ... Außerdem sind da noch Klammer-einschübe, die sich als Anleitung zu einer Art Zur-Seite- oder In-sich-hinein-Sprechen verstehen lassen. Einige dieser Satzzeichen sind aber auch verbindender Art, der Doppelpunkt zum Beispiel oder der Strich (Janecek). Lautlich stumm und semantisch beinahe leer übernehmen nun diese Satzzeichen anstelle der Wortsemantik die Funktion, die einzelnen Versfragmente zusammenzuhalten.

Von einer Erzählung kann man hier nicht mehr sprechen, ja selbst von einer Beschreibung sind nur noch Fetzen, Teilchen, Überreste geblieben. Die Pausen zwischen ihnen trennen nicht nur die Verssegmente voneinander, sie verdecken ganz offensichtlich Unausgesprochenes. Dieses Nichtgesagte überwiegt den sichtbaren beziehungsweise hörbaren Teil des Gedichts. Die Pausen, die somit Auslassungen darstellen, lassen sich durch Rekonstruktionen nicht mehr überbrücken. Von einem Übergang vom Wachen in den Schlaf ist hier die Rede, von der Natur – einem Wald, vielleicht irgendwo im Nebel – von einer Hand, von Lippen und von Kostbarkeiten: einer Perle, der Freiheit, der Herzlichkeit und von Traurigkeit. Die sinnvolle Verknüpfung findet in diesem Gedicht im Unausgesprochenen und für uns Unhörbaren statt, der eigentliche Sinn liegt hier in der Stille.

c. Beredtes Schweigen (Saggir)

Wie ausdrucksstark, ja geradezu beredt Schweigen, also die Abwesenheit von Rede, sein kann, gestaltet auch Genrich Saggir in zwei aufeinander folgenden lyrischen Texten aus der Gedichtsammlung „Das Schweigen“

(„Molčanie“; 1963). Ähnliches hatte John Cage mit seiner Komposition 4'33'' aus dem Jahr 1952 erreicht. Bei diesem Stück sitzt der Pianist die vorgegebene Zeit ruhig vor dem Flügel, ohne zu spielen. Die so erzeugte Stille während eines Konzerts, also in einer Rahmung, die genau das Gegenteil erwarten läßt, füllt sich für den Zuhörer nach und nach mit sonst nicht wahrnehmbaren kleinen Geräuschen: das Rascheln der Anwesenden, Straßengeräusche, das eigene Herz.

Diesen Vorgang, das Bedeutsamwerden der nur scheinbar leeren Stille, stellt Sapgir in seinen Gedichten dar. Dabei läßt er in der Schwebe, ob es sich um eine Eigenschaft der Stille handelt oder um das Resultat der gesteigerten Aufmerksamkeitsleistung des Rezipienten beziehungsweise der Zuhölerin. Die lyrische Rede ist hier nämlich in ihrer kommunikativen Ausrichtung unentscheidbar gestaltet, sowohl konstativ als auch appellativ.

	Ruhig
	Noch ruhiger
	So
5	Noch ruhiger
	Völlige Beruhigkeit
	Genau so
	Und noch
	Ruhiger
10	Ruhe
	Ruhe
	Schnee
	...
	T-ss
	Hört ihr
15	Und noch mal
	Und das
	Und dort

Und ganz dahinten

...¹³
...

Wie Ajgi setzt auch Sapgir zur Bedeutungsgenerierung das Druckbild ein. Nimmt man also die graphische Anordnung ernst, bestehen die beiden Gedichte aus zwei beinahe gleich langen Segmenten trotz unterschiedlicher Versanzahl. Beide Teile enden mit stummen drei Punkten. Allerdings ist die Bedeutung, die hinter diesen identischen Zeichen steht, genau entgegengesetzt, obgleich sie beide Abwesenheit von Rede bezeichnen.

Der erste lyrische Text, oder der erste Teil, stellt das Abnehmen der Geräusche dar. Selbst die Aufforderung zum Schweigen beziehungsweise die Beschreibung des Vorgangs eines Stillwerdens wird immer kürzer. Sogar im Schriftbild ist es, als fielen die Buchstaben vom Wort ab und aus „Beruhigkeit“ („spokojstvie“) wird „ruhiger“ („spokojnee“) und schließlich „Ruhe“ („pokoј“). Fast ohne Motive kommt dieses Gedicht aus, nur das letzte gesprochene Wort vor der wortlosen Stille in der leeren Mitte zwischen den beiden Gedichten benennt den Schnee. In dieser minimalistischen Umgebung wirkt das einzige sichtbare Element, nämlich der weiße Schnee, um so metaphorischer. Nach all der Aufmerksamkeit auf das Auditive der hier vorgeführten Welt, die ja eigentlich einzig aus dem Paradigma von „Ruhe“ besteht, hier nun eine in ihrer Weiße fast merkmallose, dafür aber sichtbare Materie. Stille gleich Schnee – eine gedämpfte Landschaft, eine weiße Fläche, ein leeres Blatt Papier, der Tod lassen sich assoziieren. Der zweite Teil oder der anschließende lyrische Text füllt nun diese leere Fläche. In der evozierten Stille läßt sich etwas vernehmen, ganz leise nur und nicht wirklich in Worte zu fassen. Nur verwiesen werden kann auf das Unbenennbare, mit ganz kleinen deiktischen Wörtchen, „dort“, „hier“, „dahinten“. Und am Ende wieder diese Stille, die jedoch jetzt nicht leer ist, sondern die man hören kann.

¹³ Спокойно / Еще спокойней / Так // Еще спокойней / Совершенное спокойствие / Вот так // И еще / Спокойнее // Покой / Покой / Снег // ... ; Т-сс / Слышите // И еще // И это // И там // И далеко-далеко // ... (Genrich Sapgir. *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*. Т. 1 (N’ju-Jork; Moskva; Pariž, 1999). Eigene Übersetzung.

Den Abschluß dieser Ausführungen soll ein Beispiel bilden, das für sich selbst spricht. Es ist einem Zyklus von Arbeiten entnommen, mit denen der Konzeptkünstler Jurij Al'bert das Problem vom Sprechen, Schweigen, Hören und Sehen in anderen Sprachen als der natürlichen kommuniziert. Al'berts Ausweg aus dem Dilemma, mit dem auch Wittgenstein sein *Tractatus logico-philosophicus* schließt: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen“ (so auch der Titel der Arbeit, aus der Serie „Elitär-demokratische Kunst“; Version für Taubstumme), kann man nicht hören, nur sehen (siehe Abbildung 2).



Abbildung 2: Konzeptkunst.

Bildnachweis

Abbildung 1: Christine Gölz, Hamburg.

Abbildung 2: Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Jurij Al'bert, Moskau; Köln.

Literaturverzeichnis

Textausgaben

Anna Achmatova. *Poem ohne Held. Russisch – deutsch*, Übersetzungen unter anderem von Rainer Kirsch (Leipzig, 1989).

Anna Achmatova. *Sočinenija v dvuch tomach*, hrsg. V. Černych (Moskva, 1990).

Genadij Ajgi. *Razgovor na rasstojanii. Stat'i, esse, besedy, stinchi* (S-Peterburg, 2001).

Gennadij Ajgi. *Beginn der Lichtung* (Frankfurt/Main, 1971).

Ingeborg Bachmann. *Werke*, hrsg. C. Koschel, I. von Eidenbaum, C. Münster (München u. Zürich, 1978).

Marina Cvetaeva. *Sobranie sočinenij v semi tomach. T. 2.* (Moskva, 1994).

Vasilisk Gnedov. [*Stichotvorenija*]. In: *poëzija russkogo futurizma*, hrsg. A. S. Kušner u. a. (S-Peterburg, 1999).

Nikolaj Gumilev. [Rezension der 2. Auflage von Mandel'stam, Kamen', 1915]. In: Osip Mandel'stam. *Kamen'* (Leningrad, 1990), 220–222.

Ossip Mandelstam. *Der Stein. Frühe Gedichte 1908–1915*, übertr. u. hrsg. Ralph Dutli (Zürich, 1988).

Ders. „Brief zur russischen Poesie“, deutsch von A. Frank. In: Ders. *Über Dichtung. Essays (1928)* (Leipzig u. Weimar, 1991), 114–119.

Alexander Puschkin. *Gedichte – Poeme – Eugen Onegin*, hrsg. W. Neustadt, übers. u. a. F. Fiedler u. W. Groeger (Berlin, 1947).

Lev Rubinštejn. *Slučaj iz jazyka* (S-Peterburg, 1998).

Genrich Sapgir. „Molčanie“ (Zyklus von 1963)., in: ders. *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*. T. 1 (N^oju-Jork, Moskva, Pariž, 1999).

Marina Zwetajewa. *Vogelbeerbaum. Ausgewählte Gedichte* (Berlin, 1999).

Literatur

Horst Bieneck. „Wem es das Wort verschlägt“. In: Marcel Reich-Ranicki (Hg.). *Frauen dichten anders. 181 Gedichte mit Interpretationen* (Frankfurt/Main, Leipzig, 1998), 546–548.

Ekaterina Degot'. *Russkoe iskusstvo XX veka* (Moskva, 2000).

Boris Ėjchenbaum. „Anna Achmatowa. Opyt analiza“ (1923). In: Ders. *O poëzi* (Leningrad, 1969), 75–147.

Rolf Grimminger. „Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende“, in: Rolf Grimminger; Jurij Murašov, Jörn Stücrath (Hg.). *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert* (Reinbek bei Hamburg, 1995).

Felix Philipp Ingold. Kap. 27: Formzertrümmerung und Selbstzerstörung. „Tod der Kunst!“ (Wassilisk Gnedow; Iwan Ignatjew). In: Ders. *Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913* (München, 2000), 166–170.

Gerald Janecek. „Poëzija molčanii u Gennadija Ajsi“, in: Miriam Goller, Georg Witte (Hg.). *Minimalismus* (Wien, 2001), 433–446.

Fritz Mierau. „Die Zeit der Achmatowa. Lyrik nach der Oktoberrevolution“. In: Hiltrud Gnüg, Renate Möhrmann (Hg.). *Frauen, Literatur, Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Stuttgart, 1985), 281–288.

Monika Schmitz-Emans. *Die Sprache der modernen Dichtung* (München, 1997).

Majkl Vachtel'. „Černaja šal“ i ee metričeskij oreol. In: *Russkij stich. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika*. (Moskva, 1996), 61–80.

Andrej Ždanov. „Iz sokraščennoj i oboščennoj stenogrammy dokladov t. Ždanova na sobranii partijnogo aktiva i na sobranii pisatelej v Leningrade“. In: Anna Achmatova. *Requiem*, hrsg. R. Timenčik (Moskva, 1989), 236–238.

Viktor Žirmunskij. „Preodolevšie simvolizm“ (1916). In: Ders., *Teorija literatury. Poëtika. Stilistika* (Leningrad, 1977), 106–133.

Viktor Žirmunskij. *Tvorčestvo Anny Achmatovoj* (Leningrad, 1973).

Englische Lyrik IV

Individuum und Kollektiv im 20. Jahrhundert

Peter Hühn

In den ersten beiden Kapiteln zur englischen Lyrik stand das Thema der Selbst-Konstitution des Ich und ihrer sich historisch verändernden Bezugspunkte im Mittelpunkt der Gedichtauswahl und der Interpretation – einer Selbst-Konstitution über den persönlichen Bezug auf die Geliebte oder Gott im 16. und 17. Jahrhundert beziehungsweise auf die außermenschliche Natur (im Gegensatz zur Kultur) in der Romantik. Ging es im ersten Fall um die Stabilisierung des persönlichen Selbst, so im anderen vor allem um die (künstlerische) Kreativität und die Rolle als Künstler. Im dritten Kapitel lag der Fokus auf der Erfahrung des Neuen (im Gegensatz zum Alten) als Test und Herausforderung für das Selbstkonzept des Subjekts. Auch in diesem vierten Kapitel geht es letztlich um das Selbstverständnis und die Position des Ich, jetzt aber mit Bezug auf das Kollektiv, also auf eine größere soziale Einheit oder Gruppierung, sei es die Nation oder die Klasse, über die das Individuum Orientierung und Sinn im Leben definiert und sich seiner selbst vergewissert. Diese Thematisierung der Referenz auf das größere Ganze kann an das dritte Kapitel von Heinz Hillmann über das Thema von Nation und Krieg in deutschen Gedichten des 19. Jahrhunderts anknüpfen. Die ausgewählten englischen Gedichte stammen allerdings alle aus dem 20. Jahrhundert und aus einem ganz anderen kulturellen und politischen Kontext. Es werden Beispiele für einen Bezug auf drei verschiedene Kollektive ausgewählt: für den Bezug auf die britische Nation bei Owen und Auden, auf die eigene Klasse (die Unterschicht im Gegensatz zum Bürgertum) bei Harrison sowie auf die irische Nation bei Heaney. Bei den patriotischen deutschen Gedichten aus dem 19. Jahrhundert ist, wie Heinz Hillmann betont,

generell zu berücksichtigen, daß sie im Befreiungskampf gegen eine fremde Besatzungsmacht entstanden und die ersehnte Nation noch gar nicht existierte. Dieser Kontext ähnelt entfernt dem für die irischen Gedichte, während bei den englischen Beispielen die Nation als existierende Größe unbezweifelbar schon lange etabliert ist und sich (im Kontext der Gedichte) in einem Krieg – dem ersten beziehungsweise zweiten Weltkrieg – befindet. Wie sich zeigen wird, herrscht in diesen Texten eine kritisch-analytische Einstellung gegenüber der Nation vor. Dies ist in der Tat eine bestimmende Tendenz in der kanonisierten englischen Lyrik, sicher mitbedingt durch die starke liberale Tradition in England. Das heißt natürlich nicht, daß es nicht auch nationalistische Gedichte in England gibt. Zwei bekanntere Texte, die auch zum Kanon gehören, sind James Thomsons „Rule Britannia“ (von 1740), das in einer vertonten Version noch heute jedes Jahr bei der *Last Night of the Proms* gespielt wird, und Rupert Brookes „The Soldier“ (von 1914). Die Tendenz in diesen beiden Gedichten ist aber eher als patriotisch denn als nationalistisch zu beschreiben.

Wenn im Folgenden von Identität die Rede ist, dies sei zur Verdeutlichung vorweg noch einmal betont, meint dies keineswegs einen vorgängig existierenden und in sich unveränderlichen Persönlichkeitskern, sondern ein Selbstkonzept, das immer wieder neu hergestellt werden muß (zum Beispiel im Gedicht), und zwar durch Bezug auf etwas anderes (wie Gott, die oder den Geliebten, die eigene Rolle oder ein soziales Kollektiv), das sich auch ändern kann. Der Begriff Identität wird hier synonym zu Ich und Selbst verwendet.

Die ersten beiden Beispiele sind sehr unterschiedliche Reaktionen auf die beiden Weltkriege des 20. Jahrhunderts. Während des Ersten Weltkriegs entsteht in England eine besondere Kriegsliteratur („war poetry“), die genauer Anti-Kriegsliteratur heißen müßte, da sie sich außerordentlich kritisch sowohl mit der grauenhaften Wirklichkeit des modernen Kriegsgeschehens als auch mit der öffentlichen Kriegseinstellung in der Heimat auseinandersetzt. Die Autoren sind durchweg Soldaten, die den Krieg aus eigener Erfahrung kennenlernen und erleiden müssen und in einigen Fällen in ihm umkommen. Die bekanntesten *war poets* sind Wilfred Owen, Siegfried Sassoon und Isaac Rosenberg. Im eklatanten Gegensatz zur ästhetizistischen Lyrik der Jahrhundertwende und ihrer strikten Abtrennung der Kunst vom Leben (*l'art pour l'art*) bemühen sich die *war poets* radikal um eine illusionslose Annäherung an die Erfahrungswirklichkeit. Lyrik wird hier als künstlerisch verarbeitete und typisierte Vermittlung von existentieller Erfahrung aufgefaßt. Die *war*

poetry kann in ihrem konsequenten Bruch mit den poetischen Konventionen als eine Spielart der literarischen Moderne bezeichnet werden. Der Krieg, besonders natürlich der Krieg im Zeitalter der Nationalstaaten und des Nationalismus, erzwingt unvermeidlich die Thematisierung der Haltung des einzelnen, besonders des Kriegsteilnehmers, zur Nation und die Klärung seines Selbstverständnisses mit Bezug auf die Nation. Das hier ausgewählte Gedicht „Smile, Smile, Smile“ von Wilfred Owen (1893–1918) entstand im September 1918, wenige Wochen vor seinem Tod.

SMILE, SMILE, SMILE

- Head to limp head, the sunk-eyed wounded scanned
 Yesterday's *Mail*; the casualties (typed small)
 And (large) Vast Booty from our Latest Haul.
 Also, they read of Cheap Homes, not yet planned,
 5 'For', said the paper, 'when this war is done
 The men's first instincts will be making homes.
 Meanwhile their foremost need is aerodromes,
 It being certain war has but begun.
 Peace would do wrong to our undying dead, –
 10 The sons we offered might regret they died
 If we got nothing lasting in their stead.
 We must be solidly indemnified.
 Though all be worthy Victory which all bought,
 We rulers sitting in this ancient spot
 15 Would wrong our very selves if we forgot
 The greatest glory will be theirs who fought,
 Who kept this nation in integrity.'
 Nation? – The half-limbed readers did not chafe
 But smiled at one another curiously
 20 Like secret men who know their secret safe.
 (This is the thing they know and never speak,
 That England one by one had fled to France,
 Not many elsewhere now, save under France.)
 Pictures of these broad smiles appear each week,
 25 And people in whose voice real feeling rings
 Say: How they smile! They're happy now, poor things.

Owen stellt das konkrete Kriegsgeschehen nicht direkt dar, sondern präsentiert es über zwei verschiedene Perspektiven von der Heimat aus, zum einen über die menschlichen Folgen des Krieges (in Gestalt der Kriegsversehrten, der Verwundeten und Verstümmelten, offenbar in einem Heim), zum anderen über die Berichterstattung in der Zeitung und die dort veröffentlichten Verlautbarungen der Politiker sowie die Ansichten der Zivilisten in der Heimat. Diese beiden Perspektiven auf den Krieg werden ferner wechselseitig wahrgenommen, indem nämlich die Kriegsversehrten die Zeitungen lesen und die Zeitungen (sowie die Zivilisten) das Schicksal der Verwundeten kommentieren. Das Verhältnis der Vertreter dieser beiden Perspektiven zueinander ist jedoch asymmetrisch: Während die Verwundeten passiv und rezeptiv bleiben und lediglich reagieren, sind die Politiker und Zivilisten in ihrer Deutung und Rechtfertigung des Krieges aktiv. Im Zentrum des Gedichtes steht die Kontrastierung der Perspektiven auf das Kriegsgeschehen, und diese hat die Funktion, die Rechtfertigung zu entlarven und zu kritisieren. Von den beiden Grundkomponenten des Erzählens, der Präsentation einer Geschehensfolge, einer Geschichte, und der Vermittlungsperspektive dieser Geschichte, steht in Owens Gedicht letztere, also die Perspektivtechnik, im Vordergrund und wird ausgenutzt, um eine bestimmte Bedeutung, eben die Kritik, zu formulieren.

Die Zeitungskommentare, als die eine – die öffentliche, politische – Perspektive auf den Krieg spielen die menschlichen Kosten („casualties“, das heißt Verluste, 2) gegenüber den Gewinnen herunter („Vast Booty“, das heißt gewaltige Beute, 3) und verraten damit eine kommerziell motivierte Geringschätzung fremden menschlichen Leidens. Darüber hinaus erheben die hier veröffentlichten Verlautbarungen den Anspruch, für die kämpfenden, verwundeten und gefallenen Soldaten zu sprechen und in ihrem Namen den Krieg und seine Fortführung zu rechtfertigen. In diesem Sinne wird den Soldaten zugeschrieben, daß sie ihre persönliche Identität zentral über den Bezug zur Nation definieren, daß die Nation und ihr Machtzuwachs den höchsten Wert für sie darstelle und ihr eigenes Selbstbild auf dem Dienst an diesem überpersönlichen Wert basiere (16 f.). Noch im Tode wird ihnen diese Selbstdefinition über den Bezug auf die Nation unterstellt: Sie können ihren eigenen Tod (nur) dann als sinnvoll akzeptieren, wenn die Nation durch ihr Sterben Gewinn gemacht hat: „The sons we offered might regret they died / If we got nothing lasting in their stead. / We must be solidly indemnified.“ (10–12). Ein bloßer Frieden, so die Behauptung, verletze sie in ihrer Würde:

„Peace would do wrong to our undying dead, –“ (9). Wegen dieses existentiellen Bezugs auf die Nation seien ihnen jetzt auch Flugplätze („aerodromes“, 7) ungleich wichtiger als billige Eigenheime nach ihrer Rückkehr (4).

Das Gedicht präsentiert diese existentielle Selbstdefinition des Ich über den Bezug auf das Kollektiv der Nation (wie sie aus offizieller Perspektive, besonders der der Politiker, suggeriert wird), um sie auf mehrfache Weise zu kritisieren und als manipulativ zu entlarven. Erstens verrät bereits die Zeitungsverlautbarung selbst ihre heuchlerische, manipulative Tendenz, besonders eklatant durch den Widerspruch zwischen der bewußten Weggabe der Söhne durch das Kollektiv („the sons we offered“, 10) und der behaupteten Freiwilligkeit ihres Opfertods, aber ebenso in der Forderung nach (materieller) Entschädigung des Kollektivs für deren Tod: „We must be solidly indemnified“ (12). Überhaupt ist die beanspruchte Anwaltschaft der Politiker für die lebenden und toten Soldaten und die Gleichsetzung ihrer beider Selbstdefinitionen mit Bezug auf das Wohl der Nation höchst manipulativ: „We rulers sitting in this ancient spot / Would wrong our very selves if we forgot ...“ (14 f.). Auf der Basis dieser Anwaltschaft funktionalisieren die Politiker sodann die unterstellte Selbstdefinition der Soldaten für die Begründung und Fortführung des Krieges.

Daß die Selbstdefinition über die Nation lediglich eine Zuschreibung durch die Politiker und die Zuhausegebliebenen für deren eigene Ziele darstellt und keineswegs dem Selbstverständnis der Soldaten entspricht, wird durch die Konfrontation der Zeitungsmeldung mit der Reaktion der Verwundeten verdeutlicht, also mit der Perspektive der Betroffenen: Sie lächeln einander vielsagend, aber schweigend zu („The half-limbed readers did not chafe / But smiled at one another curiously / Like secret men who know their secret safe“, 13 f.). Dieses Geheimnis wird erst durch den Sprecher dem Leser mitgeteilt: „(That England one by one had fled to France, / Not many elsewhere now, save under France)“, (22 f.). Das Schweigen der Soldaten zeigt einerseits, wie weit die ihnen zugeschriebene Identität und Motivation von der Realität ihrer Existenz entfernt sind. Das vom Sprecher verbalisierte Geheimnis betont andererseits, daß die Politiker durch ihre Berufung auf die Integrität der Nation diese als Ideologie manipulativ funktionalisieren, sie damit gerade mißbrauchen und letztlich aushöhlen, während die Soldaten sie im Feld mit dem Einsatz von Gesundheit und Leben existentiell verkörpern. Zentral für die Thematik dieses Gedichtes ist es, daß die Soldaten sich tatsächlich über ihre Nation definieren und in dieser Definition auch eine (un-

ausgesprochene) Gemeinschaft bilden, diese Identität aber nicht thematisieren und auch nicht funktionalisieren, sondern sie lediglich leben (und sterben) und gerade deswegen die Integrität der Nation in sich bewahren.

Diese schweigende Integrität dient im Gedicht der schonungslosen Entlarvung und Verurteilung der heuchlerisch-manipulativen Phrasen und Kriegsziele der Politik und Publizistik des eigenen Landes. Eine besonders scharfe Kritik wird durch die Wendung „fled“ (flohen) ausgedrückt: Ironischerweise können die Soldaten die nationale Integrität nur außerhalb ihrer Nation realisieren, da diese „zu Hause“ korrumpiert ist – sie müssen nach Frankreich „fliehen“. Diese Kritik, die der Heimat jegliches moralisches Recht auf ihre Kriegseinstellung abspricht, wird durch die beiden Schlußzeilen in ihrer sarkastischen Schärfe noch um einige Grade verstärkt: „And people in whose voice real feeling rings / Say: How they smile! They're happy now, poor things“ (25 f.). Abermals handelt es sich um eine Zuschreibung an die Soldaten aus der Perspektive der Zivilisten, die deren unüberbrückbare Distanz zu der Perspektive und der Erfahrungswirklichkeit der Soldaten um so mehr betont, als dieser zitierte Ausruf nur scheinbar von echtem Mitgefühl getragen wird, in Wirklichkeit zynisch ist und völlige Verständnislosigkeit verrät.

Der Sprecher vermittelt die Identitätsproblematik in diesem Gedicht distanziert, ohne direkten Bezug auf sich selbst. Indirekt tritt er aber insofern durchaus in Erscheinung, als er in der Lage ist, das schweigende kollektive Einverständnis der Soldaten wahrzunehmen und zu interpretieren. Das bedeutet, daß er Einblick in die Perspektive der Verwundeten hat und sie verstehen kann, daß er diese Perspektive mithin teilt. Damit bekennt er sich stillschweigend als einer der ihren und identifiziert sich mit ihnen – wiederum ohne explizite Zurschaustellung seiner Identität. Eine gezielte Funktionalisierung und öffentliche Demonstration der Identifikation über die Nation, so ein Fazit des Gedichtes, entwertet sie, indem sie dabei zu anderen Zwecken eingesetzt wird.

Sowohl die Haltung des Individuums zum Kollektiv und der Selbstbezug des Sprechers als auch die Technik der Darstellung sind gänzlich anders in dem folgenden Gedicht von Wystan Hugh Auden (1907–73), „September 1, 1939“, geschrieben anlässlich des Ausbruchs des Zweiten Weltkriegs. Auden gilt als der repräsentative Vertreter der neuen Lyrik der 30er Jahre, die eine dezidiert sozialkritische, radikal moralische, meist linksgerichtete Einstellung gegenüber den herrschenden Mächten mit dem Verlangen nach Abwendung

vom Alten, auch von der traditionellen Ästhetik, und nach Aufbruch zu Neuem verband. Bei Auden wird diese Einstellung typischerweise in einer kühl, fast klinisch analytischen Redeweise formuliert, die sich vielfach allegorischer Bildformen bedient, um abstrakte Zusammenhänge vorzustellen.

September 1, 1939

I sit in one of the dives
 On Fifty-Second Street
 Uncertain and afraid
 As the clever hopes expire
 5 Of a low dishonest decade:
 Waves of anger and fear
 Circulate over the bright
 And darkened lands of the earth,
 Obsessing our private lives;
 10 The unmentionable odour of death
 Offends the September night.

Accurate scholarship can
 Unearth the whole offence
 From Luther until now
 15 That has driven a culture mad,
 Find what occurred at Linz,
 What huge imago made
 A psychopathic god:
 I and the public know
 20 What all schoolchildren learn,
 Those to whom evil is done
 Do evil in return.

Exiled Thucydides knew
 All that a speech can say
 25 About Democracy,
 And what dictators do,
 The elderly rubbish they talk
 To an apathetic grave;
 Analysed all in his book,
 30 The enlightenment driven away,

The habit-forming pain,
 Mismanagement and grief:
 We must suffer them all again.

- Into this neutral air
 35 Where blind skyscrapers use
 Their full height to proclaim
 The strength of Collective Man,
 Each language pours its vain
 Competitive excuse:
 40 But who can live for long
 In an euphoric dream;
 Out of the mirror they stare,
 Imperialism's face
 And the international wrong.
- 45 Faces along the bar
 Cling to their average day:
 The lights must never go out,
 The music must always play,
 All the conventions conspire
 50 To make this fort assume
 The furniture of home;
 Lest we should see where we are,
 Lost in a haunted wood,
 Children afraid of the night
 55 Who have never been happy or good.
- The windiest militant trash
 Important Persons shout
 Is not so crude as our wish:
 What mad Nijinsky wrote
 60 About Diaghilev
 Is true of the normal heart;
 For the error bred in the bone
 Of each woman and each man
 Craves what it cannot have,
 65 Not universal love
 But to be loved alone.

From the conservative dark
 Into the ethical life
 The dense commuters come,
 70 Repeating their morning vow;
 ‘I *will* be true to the wife,
 I’ll concentrate more on my work,’
 And helpless governors wake
 To resume their compulsory game:
 75 Who can release them now,
 Who can reach the deaf,
 Who can speak for the dumb?

 All I have is a voice
 To undo the folded lie,
 80 The romantic lie in the brain
 Of the sensual man-in-the-street
 And the lie of Authority
 Whose buildings grope the sky:
 There is no such thing as the State
 85 And no one exists alone;
 Hunger allows no choice
 To the citizen or the police;
 We must love one another or die.

 Defenceless under the night
 90 Our world in stupor lies:
 Yet, dotted everywhere,
 Ironic points of light
 Flash out wherever the Just
 Exchange their messages:
 95 May I, composed like them
 Of Eros and of dust,
 Beleaguered by the same
 Negation and despair,
 Show an affirming flame.

Im Gegensatz zu Owens distanziert, scheinbar unpersönlich, vermittelter Einstellung des Individuums zur Nation macht Auden seine eigene individuelle Perspektive explizit zum Ausgangs- und Bezugspunkt seiner Refle-

xionen über das Verhältnis zum Kollektiv. Erste Strophe und Überschrift konkretisieren die historische und geographische Position, von der aus gesprochen wird: der Tag des deutschen Überfalls auf Polen (als Beginn des Zweiten Weltkriegs) wahrgenommen in New York im (noch) neutralen Amerika, wohin Auden einige Monate zuvor ausgewandert war. Die Perspektive, aus der Auden die Situation reflektiert, ist von vornherein zeitlich und räumlich außerordentlich umfassend angelegt, narratologisch gesprochen: als externe Fokalisierung. Der Sprecher richtet seinen Blick auf den gesamten Globus mit allen Ländern (und auf die ihnen gemeinsame Atmosphäre von Ärger über Aggression und Angst vor den Konsequenzen) und stellt die Ereignisse in den Kontext des gesamten Jahrzehnts (mit seinen illusionären Hoffnungen), betont aber auch die Auswirkungen auf die Privatsphäre der einzelnen Menschen. Der Gang der Reflexionen verläuft dann in vier Schritten (von je zwei Strophen): von der Analyse der politischen Ursachen und Mechanismen der Aggression (2. und 3. Strophe) über die Aufdeckung der Betroffenheit auch des neutralen Amerika (4. und 5. Strophe) sowie der allgemein-menschlichen sozial-psychischen Wurzeln des Problems (6. und 7. Strophe) bis zur Formulierung seiner persönlichen Haltung (8. und 9. Strophe).

Der distanziert umfassende Blickpunkt und die kühl analytische Perspektive bedingen ebenfalls die klare Position des Sprechers, sich weder einseitig über eng definierte Kollektive wie die Nation oder den Staat noch über die Demokratie als Staatsform oder den zivilisatorischen Fortschritt der Menschheit zu identifizieren. So reagiert er auf die Aggression Deutschlands in keiner Weise aus nationalistischer oder auch nur nationaler Gesinnung heraus, etwa im Sinne einer absoluten Verurteilung als böse oder der Verteidigung der Interessen des eigenen Landes als gut, sondern mit einer historischen und psychologischen Erklärung der Hintergründe. Die Wendung „offence“ ist offenbar ambivalent gemeint: Verletzung oder Vergehen durch Deutschland und gegen Deutschland. Als ambivalent sind demgemäß wohl auch die Verweise auf Luther und Hitler zu verstehen: die Reformation als Abfall von der Allgemeinheit und als Opfer der gewalttätigen Unterdrückung in den Religionskriegen; Linz als Schauplatz der Demütigung Hitlers (Scheitern als Schüler aufgrund der Zurückweisung durch die Prüfer) und seines Triumphes (begeisterter Empfang durch die Bevölkerung beim Einmarsch 1938). Entsprechend führt der Sprecher die jetzige unrechtmäßige Aggression auf früher erlittenes Unrecht zurück: „Those to whom evil is done / Do

evil in return“ (21 f.). Dies ist nicht als Entschuldigung oder Rechtfertigung gemeint – wie die unmißverständliche Kritik in „mad“ (15) an der Irrationalität und in „psychopathic god“ (18) an der maßlosen Selbstüberschätzung verdeutlicht –, sondern als rationaler Erklärungsansatz. Dem dient auch die Erwähnung von Thukydides, als Beispiel für frühere historische Beispiele der Degeneration einer Demokratie zu einer Diktatur. Narratologisch ausgedrückt: Der Sprecher versucht das Ereignis der kriegerischen Aggression zu verstehen, indem er es als Ergebnis einer politischen oder psychologischen Geschichte erzählt, indem er den zugrundeliegenden *plot*-Mechanismus als Verkettung von Ursache und Wirkung aufdeckt.

Ebensowenig wie der Sprecher sein Ich auf die eigene Nation und die eigene Nationalität gründet, bezieht er sich in seinem Selbstverständnis auf die kollektive Stärke der Zivilisation, wie sie durch das fortschrittliche und prosperierende neutrale Amerika repräsentiert wird. Nicht nur entdeckt er hier ebenfalls schuldhaftige Verantwortung, wie in dem – allerdings pauschalen – Hinweis auf den „Imperialism’s face / And the international wrong“ (43 f.) angedeutet, sondern dieses Kollektiv kann schon deswegen keinen Bezugspunkt für das eigene Ich abgeben, weil es scheinhaft ist, ein „euphoric dream“ (41), ein verzweifelter, aber illusionärer Versuch, sich von den allgemeinen Verstrickungen und Bedrohungen abzukoppeln und sich zu Hause zu wähen in der vertrauten Heimat, die einem Halt und Orientierung bietet. Dieser Schein verdeckt lediglich die faktische Ordnungslosigkeit und Verlorenheit des Individuums, die mit der metaphorischen märchenhaften Erzählung von Kindern in einem verwunschenen dunklen Wald verbildlicht wird, eine Situation absoluter Verlorenheit, die keinerlei verläßliche Basis für eine feste Identifikation bieten kann.

Die Analyse wird dann in den nächsten beiden Strophen auf die psychologischen Voraussetzungen einer Identitätsdefinition über das Kollektiv ausgedehnt. Wenn der Ausspruch des russischen Tänzers Nijinski über den Ballett-Impresario Diaghilev generell für jeden Menschen gilt, daß man nämlich nicht nach universeller Liebe strebe, sondern nur danach, selbst als einziger geliebt zu werden (65 f.), dann ist kollektives Handeln und eine Selbstdefinition über den überindividuellen Bezug auf ein Kollektiv grundsätzlich unmöglich. Unter diesen Voraussetzungen ist der Entschluß des einzelnen zu Treue (zur Ehefrau) und Engagement (in seinem Beruf) ebenso hilf- und fruchtlos wie das zwanghafte Bemühen der Regierenden um Koordination und Kooperation der isolierten Einzelmenschen (7. Strophe).

Soweit hat der Sprecher (in jeweils zwei Strophen) die Geschichte der Täter (Deutschlands), die Geschichte der Neutralen (Amerikas) und die allgemeine Geschichte menschlicher Triebkräfte erzählt – mit dem Ergebnis einer schonungslos desillusionierenden Klärung der gegenwärtigen Situation und ihrer Hintergründe. Mit Bezug auf diese Bedingungen versucht er nun in den letzten beiden Strophen schließlich in zweierlei Hinsicht eine vorsichtige Ich-Definition für sich zu formulieren. In einer ersten Hinsicht definiert er sich mit Bezug auf seine besondere Rolle als Dichter – als „Stimme“ („voice“, 78). Die mit dieser Rolle gegebene Aufgabe der dichterischen Kommunikation verbindet er mit der Perspektive und Sprechhaltung, die er auch in diesem Gedicht angewandt hat: Er versteht sich als radikaler Entlarver und Aufklärer von Illusion und Täuschung sowohl auf seiten der Individuen („the sensual man-in-the-street“, 81) als auch der Herrschenden und des Kollektivs („Authority“, 82). Die Aufklärung richtet sich bereits grundsätzlich auf die illusionäre Isolierung beider – Staat und Individuum – voneinander (84–85), mit der Konsequenz der Notwendigkeit von Kollektivität, von kollektiver Kooperation: „We must love one another or die“ (88). Über diese Kollektivität definiert der Sprecher in einer zweiten Hinsicht seine Identität: als Mitglied der über die ganze Welt verstreuten Gemeinschaft der Wohlmeinenden und Gerechten und der Aufklärer, die durch „ironic points of light“ (92) Kontakt zueinander aufnehmen und sich aktiv gegen die allgemeine Negativität und Verzweiflung stellen. Die verwendete Metapher ist aufschlußreich: Licht in der Dunkelheit als Kommunikations- und Aufklärungsmittel gegenüber der allgemeinen Erstarrung, Wärme gegenüber der allgemeinen Kälte. Dies ist ein ethisch, transnational und auch poetisch verfaßtes Kollektiv, das sehr tentativ und eher postulativ beschrieben wird: Die Punkte sind isoliert und „ironisch“ (sie nehmen sich selbst zurück), und der Sprecher kann zum Schluß lediglich den Wunsch ausdrücken, zu ihnen zu gehören, ohne daß er konkrete Konsequenzen ausführt – da die Verwirklichung nicht völlig in seiner Macht liege. Aufgrund seiner Konstitution aus „Eros“ und „dust“ wirken Kräfte in ihm, die er nicht unter Kontrolle hat. Das Ich ist nicht das Ergebnis einer Willensentscheidung.

Dies ist sicherlich kein besonders gelungenes Gedicht: Manche Hinweise (wie die auf Luther und Hitler) sind nicht recht erläutert, andere bleiben lediglich Schlagworte (wie Imperialismus und internationales Unrecht) oder werden als Konzepte nicht nachvollziehbar ausgeführt (wie die positi-

ve Gegen-Vorstellung universeller Liebe und verstreuter „Lichtpunkte“). Vor allem ist die allwissende sowohl geographisch als auch historisch umfassende Perspektive, die der Sprecher hier einnimmt, nicht überzeugend. Die Defizite dieses Gedichtes hat Auden offenbar gesehen, weswegen er es nicht in seine späteren Sammelausgaben aufgenommen hat. Dennoch scheint es mir interessant als Versuch, eine Reaktion auf den Kriegsausbruch ohne Rückgriff auf Nationalismen zu formulieren und im Kontext einer radikalen Entlarvung aller (psychischen) Illusionen und (politischen) Ideologien (auf der impliziten Grundlage von Freud und Marx) und der allgemeinen Diskreditierung aller Kollektive dennoch ein positives überindividuelles Identitätskonzept zu entwerfen. Dessen nicht vollständiges Gelingen ist signifikant und zeugt auch von der bescheidenen Ehrlichkeit und ironischen Zurückhaltung des Versuchs.

Ging es in diesen beiden Gedichten um die Selbst-Identifizierung mit der Nation (oder vielmehr gerade deren radikale und kritische Problematisierung) angesichts eines Weltkrieges, der eigentlich eine derartige Selbstdefinition gerade besonders forciert, so geht es in dem nächsten Beispiel um die Definition des Selbstverständnisses innerhalb der englischen Klassengesellschaft, die im Bewußtsein der Menschen in Großbritannien noch eine sehr viel bestimmendere Existenz besitzt als in Deutschland, und zwar hier mit Bezug auf die soziale Unterklasse (in Nordengland) in der Konfrontation mit der kulturell dominierenden bürgerlichen Klasse. Tony Harrison (geboren 1937 in Leeds) stammt aus der Arbeiterschicht, hat über die gehobene Schul- und Universitätsausbildung aber die typische Erfahrung einer bürgerlich geprägten Sozialisation durchlaufen und die damit verbundene Entfremdung vom eigenen schichtspezifischen Milieu erfahren müssen. In England manifestiert sich dieser Konflikt, der essentiell auch die eigene Identität berührt, entscheidend in der Sprache. Der Titel von Harrisons zweiteiligem Gedicht „Them & [uz]“ (1981) bringt diese Konfrontation zwischen der Bürger- und der Arbeiterklasse in der gängigen Formel „them and us“ (sie und wir) zum Ausdruck, zugleich durch die Markierung des Ausspracheunterschieds zwischen der eigenen und der fremden Form: [uz] für „wir“ statt [ʌs]. Da diese sprachliche (vor allem phonetische) Manifestation der klassenspezifischen Identität auch ganz konkret im Mittelpunkt dieses Gedichtes steht, müssen in der folgenden Interpretation vielfach entsprechende Erläuterungen gegeben werden. Die Form dieser Gedichte ist übrigens eine sechzehnzeilige Variante des Sonetts, die der viktorianische Dichter George Meredith erfunden hat.

Them & [uz]

for Professors Richard Hoggart & Leon Cortez

I

αῖᾶῖ, ay, ay! ... stutterer Demosthenes
gob full of pebbles outshouting seas –

4 words only of *mi* ‘art aches and ... ‘Mine’s broken,
you barbarian, T. W.!’ He was nicely spoken.

5 ‘Can’t have our glorious heritage done to death!’
I played the Drunken Porter in *Macbeth*.

‘Poetry’s the speech of kings. You’re one of those
Shakespeare gives the comic bits to: prose!

10 All poetry (even Cockney Keats?) you see
’s been dubbed by [ʌs] into RP,
Received Pronunciation, please believe [ʌs]
your speech is in the hands of the Receivers.’

‘We say [ʌs] not [uz], T. W.!’ that shut my trap.
I doffed my flat a’s (as in ‘flat cap’)

15 my mouth all stuffed with glottals, great
lumps to hawk up and spit out ... *E-nun-ci-ate!*

II

So right, yer buggers, then! We’ll occupy
your lousy leasehold Poetry.

20 I chewed up Littererchewer and spat the bones
into the lap of dozing Daniel Jones,
dropped the initials I’d been harried as
and used my *name* and own voice: [uz] [uz] [uz],
ended sentences with by, with, from,
and spoke the language that I spoke at home.

25 RIP RP, RIP T.W.

I’m *Tony* Harrison no longer you!

You can tell the Receivers where to go
(and not aspirate it) once you know

30 Wordsworth's *matter/ water* are full rhymes,
 [uz] can be loving as well as funny.

 My first mention in the *Times*
 automatically made Tony Anthony!

Tony Harrison thematisiert in diesem Gedicht die klassenbezogene Identitätsproblematik mit expliziter Referenz auf seine autobiographischen Erfahrungen; er spricht wörtlich in seinem eigenen Namen (was natürlich nicht bedeutet, daß dies ein rein biographisches Dokument wäre). Der erste Teil erzählt – in Form einer narrativ präsentierten Kindheitserinnerung – eine Schulerfahrung, in der er als Unterschichtkind wegen seines unterschichtspezifischen Akzentes kritisiert und zur Umstellung auf die Aussprache der gebildeten Mittelschicht gezwungen wurde, wogegen er sich zu wehren versuchte, weil damit auch seine Identität verändert würde. Die erzählte Erfahrung bezieht sich auf eine Englischstunde, in der Keats' berühmte „Ode to a Nightingale“ gelesen wurde. Deren Anfang: „My heart aches, and [a drowsy numbness pains / My sense ...]“, liest der kleine Tony Harrison im heimischen Akzent der nordenglischen Arbeiterschicht: „Mi 'art aches and ...“, spricht die Verse also so aus, wie man bei ihm zu Hause redet. Die Reaktion des Lehrers, der ausdrücklich als Vertreter des Bürgertums auftritt, greift den Sprecher sowohl in seiner individuellen als auch in seiner kollektiven kulturellen Identität an und versucht ihn in beiderlei Hinsicht zu demütigen, seiner klassenbezogenen Identität zu berauben. Damit wird die Lyrik gewissermaßen zum Schlachtfeld im Klassenkampf. Die Initialen T. W., mit denen der Lehrer Tony Harrison anredet, werden von diesem als wesensfremd und fremdbestimmt empfunden (wie das zweite Gedicht deutlich macht) und sind auch repressiv gemeint. Der Lehrer akzeptiert den Jungen damit nicht in seinem durch die Solidarität und emotionale Nähe des Arbeitermilieus geprägten Selbstverständnis, wie es sich an dem familiären Vornamen Tony (statt Anthony oder gar T. W.) ausdrückt.

Noch massiver sind jedoch die grundsätzlichen Angriffe – mittels der Verunglimpfung seiner Aussprache – auf die Zugehörigkeit Harrisons zu dem kulturspezifischen Kollektiv seiner Klasse, die für ihn einen entscheidenden Teil seiner Identität ausmacht. Er wird in diesem Klassenbezug von vornherein beschimpft und verächtlich gemacht: durch Bezeichnung als „Barbar“ (also kulturlos, 4), Zuteilung nur sozial niederer Rollen in Thea-

teraußführungen (6) sowie besonders verletzend durch die kulturelle Entmündigung, wie sie in dem Wortspiel mit „Received Pronunciation“ und „receiver“ vorgenommen wird. Aus dem Ausdruck *RP, Received Pronunciation* (das heißt als Standard „akzeptierte“ Aussprache) leitet der Lehrer ein Wortspiel ab und demonstriert hierin seine überlegene Rhetorik. Der Sprachgebrauch der Unterschicht sei in der Hand der „receivers“ (12), also der Konkursverwalter, was heißen soll, daß diese nicht richtig mit dem Englischen umgehen könnte und deswegen die Mittelschicht dessen Pflege übernehmen und die Sprachverwendung der Unterschicht kontrollieren und korrigieren müsse. Dadurch wird der Sprecher (und die Unterschicht) des eigenen Artikulationsmediums beraubt und, da die gewachsene Sprechweise immer als sehr persönlichkeitsnah empfunden wird, seiner eigenen Identität. Daß die Sprache ein Bezugsmedium für das identitätskonstitutive Kollektiv ist, wird durch die Demonstration dieser Auseinandersetzung gerade an dem Pronomen der ersten Person Plural unterstrichen, dem Pronomen der kollektiven Selbstbezeichnung: „We say [ʌs] not [uz], T. W.!“ (13). Es geht um das „Wir-Gefühl“ der Solidarität und um die Gemeinschaft mit dem eigenen Kollektiv, die dem Sprecher genommen werden. Infolgedessen wird er nun stumm: „that shut my trap“ (13). Er paßt seine Aussprache an, kann aber nicht mehr richtig sprechen; die antrainierten Laute fühlen sich fremd an und können nur ausgespuckt werden. So endet die Schulgeschichte, wie das erste Gedicht sie erzählt, mit einer Niederlage des Sprechers aufgrund der Zerstörung seiner kollektiven Identität.

Doch in der Kompositionsweise dieser Geschichte in Form dieses Gedichtes kontert der Sprecher nachträglich die Angriffe und macht so die Niederlage wieder rückgängig. Dies bewerkstelligt er dadurch, daß er seine Artikulationsfähigkeit – nun als Dichter – wiedergewinnt, mit dem vorliegenden Gedicht dem Lehrer antwortet und ihn mit dieser Waffe nachträglich besiegt. Paradoxerweise ist diese Waffe aber das Ergebnis der sprachlichen Umschulung als Folge der damaligen Erziehung. Dazu hat der Sprecher jedoch die Sprache umfunktioniert. Dies zeigt sich explizit an der Wiederaufnahme und Weiterführung des Gedichtschlusses durch den Anfang: Das hemmende Spucken und Stottern als Folge der Übernahme der fremden Aussprache wird eingangs mit dem Hinweis auf die Selbstschulung von Demosthenes aufgegriffen und umgewendet (vgl. „my mouth all stuffed with glottals, great / lumps ...“ / „gob full of pebbles“ (15 f./2): Wie der griechische Politiker und Redner Demosthenes arbeitet sich der

Sprecher an dem ihm aufgezwungenen Hemmnis ab und gewinnt gerade dadurch eine neue – bessere – Artikulationsfähigkeit. Diese demonstriert er dann brillant an der Art der erzählerischen Darbietung der früheren Demütigung, besonders indem er das Wortspiel des Lehrers mit „receiver“ unter der Hand zu seinen Gunsten völlig umkehrt. Denn „receiver“ heißt auch „Hehler“ – und so läßt Harrison den Lehrer sich selbst des Diebstahls bezichtigen: Er und die Mittelklasse sind keineswegs die uneigennütigen Sachwalter des Kulturguts der englischen Sprache, sondern bereichern sich am Diebesgut, an etwas, das ihnen gar nicht gehört. Harrisons nachträglicher sprachlicher Sieg zeigt sich darüber hinaus an der virtuosen Handhabung der poetischen Mittel, zum Beispiel des Reims, die die deklassierende Identifikation der Arbeiterklasse durch den Lehrer mit Prosa (8) schlagend widerlegt. Es gelingt Harrison also aufgrund seiner sprachlichen Virtuosität, in diesem Gedicht zwei Geschichten gleichzeitig zu erzählen: die Geschichte seiner damaligen rhetorischen Niederlage und die seines jetzigen poetischen Triumphs. In beide ist sein Selbst involviert: Wie er damals in seinem Selbstverständnis und seinem Selbstwert verletzt wurde, so kann er sich jetzt neu bestätigen und stabilisieren.

Die Gegenwehr gegen die Entmündigungsversuche durch die Mittelklasse, die im ersten Teil eher impliziert ist, wird im zweiten expliziert. Der Klassenkampf auf dem Schlachtfeld der Lyrik wird vom Sprecher jetzt ausdrücklich angenommen („We’ll occupy / your lousy leasehold Poetry.“ 17 f.). Und er kehrt selbstbewußt sowohl zu seiner angestammten Unterschichtaussprache als auch zu seiner familiären Namensform zurück: „and spoke the language that I spoke at home“ (24) und „I’m *Tony* Harrison no longer you!“ (26). Er definiert sich damit in seiner individuellen wie kollektiven, solidarisch auf seine Klasse bezogenen Identität: „used my *name* and own voice: [uz], [uz], [uz]“ (22). Nach der kulturellen und sozialen Einschüchterung und aufgezwungenen Selbst-Entfremdung, der er als Kind durch die fremde Klasse ausgesetzt war, vermag er sich in der Dichterrolle als Erwachsener seines früheren Selbstverständnisses nun zu vergewissern und sich in seiner Identität souverän zu behaupten.

Es ist aber nicht zu übersehen, daß dieser späte Sieg paradox ist. Einerseits triumphiert er über den Lehrer als Repräsentanten der Bürgerklasse und dokumentiert in den phonetischen und syntaktischen Hinweisen stolz und selbstbewußt seine Zugehörigkeit zur Arbeiterklasse, andererseits geschieht dies insgesamt in einer Sprache und in einer Gedichtform, die un-

zweifelhaft nicht aus dieser Klasse stammt, sondern der bürgerlichen Bildungsschicht zuzuordnen ist (und für Arbeiter sicher unverständlich bliebe). Daß er durch Bildung und Dichterrolle – wenn man so will, als Arbeiterdichter – Teil der bürgerlichen Schicht geworden ist, verrät sich dann symptomatisch auch in der Form, in der sein Name bei der ersten Besprechung in der *Times* erscheint: Anthony Harrison. Seine Identität ist also letztlich hybrid: Die eigene Stimme als (früherer) Angehöriger der Unterschicht artikuliert sich, und zwar besonders brillant, in dem poetischen Medium der Mittelschicht und für eine anonyme Öffentlichkeit, sie ist damit aber natürlich nicht mehr die alte, fraglose Identität, sondern reflektiert und bewußt konstruiert. Es zeigt sich hier ein allgemeines Phänomen der kulturellen Modernisierung: Das Hinauswachsen des Individuums aus der engen Solidarität eines traditionellen Kollektivs (der Familie, der Klasse, des Stammes, der Gemeinschaft) verursacht den (schmerzhaft empfundenen) Verlust der Integration in eine emotionale Nah-Welt. Dieses Paradox von Gewinn und Verlust läßt sich anschaulich an diesen beiden Gedichten ablesen. Trotz der dialektischen Verquickung von Bürgerkultur und Arbeiterbewußtsein verteidigt Harrison in diesem Gedicht sein auf das eigene klassenspezifische Kollektiv bezogenes Selbstkonzept kämpferisch gegenüber dem Dominanzanspruch des Bürgertums.

In den letzten Beispielen, zwei zusammengehörigen Gedichten des (nord-)irischen Dichters (und Nobelpreisträgers) Seamus Heaney (geboren 1939), geht es um den selbst-konstitutiven Bezug des Individuums auf das Kollektiv der Nation, jedoch in anderem Sinn als bei Owen und Auden. Handelte es sich dort um die moderne, aber historisch lang etablierte Nation England in der außenpolitischen gewaltsamen Konfrontation mit anderen Nationen, so richtet Heaney den Bezug auf eine Nation (Irland), die erst seit kurzem existiert, aber noch nicht vollständig ist (Nordirland gehört noch zu England) und deren Gründung durch Gewalt herbeigeführt wurde, durch erlittene Gewalt in Form des Selbstopfers als Märtyrer wie durch ausgeübte Gewalt gegen Feinde und Unterdrücker. Diese besondere Form der Gewalt hat in der irischen Geschichte eine lange Tradition als Opfermythos, literarisch verarbeitet in Gedichten und Dramen: Junge Männer opfern sich im Kampf gegen die englischen Unterdrücker zum Wohle Irlands, das als Frau, meist als Mutter, verbildlicht wird; sie verknüpfen also ihre Existenz und ihr Selbstbild in außerordentlich enger Weise mit der Existenz der Nation, bringen diese durch Hingabe ihres Lebens allererst hervor. Dieser

Mythos wurde 1916 im Osteraufstand gegen die Engländer praktisch umgesetzt: Eine kleine Gruppe irischer Nationalisten unternahm am Ostermontag eine aufgrund der Lethargie der Iren von vornherein aussichtslose Rebellion, die dann aber im insgeheim beabsichtigten Sinne Erfolg hatte. Daß die Engländer die Rebellen nach der Niederschlagung des Aufstandes kurzerhand erschossen, machte diese zu Märtyrern und entzündete eine mächtige Unabhängigkeitsbewegung, die 1922 zur Gründung des irischen Freistaates führte, was aber die Gewalt nicht beendete, da die sechs Provinzen Nordirlands bei England blieben. Seitdem setzte sich die Gewalt zur Verwirklichung einer vereinten irischen Nation in der Form bürgerkriegsähnlicher Auseinandersetzungen fort, vor allem in Nordirland, als terroristische Akte der katholischen Extremisten gegen die Protestanten und dieser gegen jene.

Diese nationale Situation ist Bezugspunkt für die beiden Gedichte von Heaney. In „The Tollund Man“ (1972) wie in anderen sogenannten „bog poems“ (Moorgedichten) benutzt Heaney das Phänomen der Moorleichen zur Darstellung der Problematik der irischen Nationalität und des darauf gegründeten Selbstbildes der Iren. Moorleichen, vor allem in Jütland (etwa in der Nähe des Dorfes Tollund) gefunden – meist hingerichtete Verbrecher oder rituelle Menschenopfer aus der Zeit um Christi Geburt –, dienen ihm als eisenzeitliche Beispiele für die Gewalt der Gemeinschaft gegen Einzelne und für die lange historische Konservierung dieser Gewalt.

The Tollund Man

1

Some day I will go to Aarhus
To see his peat-brown head,
The mild pods of his eye-lids,
His pointed skin cap.

5 In the flat country near by
Where they dug him out,
His last gruel of winter seeds
Caked in his stomach,

Naked except for
 10 The cap, noose and girdle,
 I will stand a long time.
 Bridegroom to the goddess,
 She tightened her torc on him
 And opened her fen,
 15 Those dark juices working
 Him to a saint's kept body,
 Trove of the turfcutters'
 Honeycombed workings.
 Now his stained face
 20 Reposes at Aarhus.

2

I could risk blasphemy,
 Consecrate the cauldron bog
 Our holy ground and pray
 Him to make germinate
 25 The scattered, ambushed
 Flesh of labourers,
 Stockinged corpses
 Laid out in the farmyards,
 Tell-tale skin and teeth
 30 Flecking the sleepers
 Of four young brothers, trailed
 For miles along the lines.

3

Something of his sad freedom
 As he rode the tumbril
 35 Should come to me, driving,
 Saying the names

Tollund, Grauballe, Nebelgard,
 Watching the pointing hands
 Of country people,
 40 Not knowing their tongue.

Out there in Jutland
 In the old man-killing parishes
 I will feel lost,
 Unhappy and at home.

Das Gedicht nähert sich der komplexen Problematik der Identifikation mit Bezug auf Irland, auf die irische Nation über den Umweg eines geographisch wie historisch scheinbar sehr fernen Phänomens – der rituellen Tötung von Menschen durch Versenkung im Moor im eisenzeitlichen Jütland. Die Thematisierung dieses Bezugs auf die Nation wird in drei Schritten entwickelt, die den drei Unterteilungen des Gedichtes entsprechen: (1) das prähistorische Ereignis des Opferritus, (2) der vergleichende Blick von der prähistorischen Situation in Jütland auf das gegenwärtige Irland, (3) der umgekehrte vergleichende Blick von der gegenwärtigen irischen Situation auf die damalige in Jütland. Im ersten Teil (1–20) präsentiert der Sprecher zwei Geschichten: Zum einen erzählt er prospektiv seinen zukünftigen Besuch im Museum in Aarhus, wo der Kopf der beim jütischen Dorf Tollund ausgegrabenen männlichen Moorleiche ausgestellt ist (1–11); zum anderen rekonstruiert er retrospektiv die Geschichte der Tötung des Mannes und der anschließenden Konservierung seiner Leiche im Moor (12–20). Es handelt sich um ein Menschenopfer für die weibliche Erdgottheit im Sinne eines Vegetationsritus, wie man ihn aus vielen vorgeschichtlichen Kulturen kennt. Die Gemeinschaft opfert einen Mann zur Wiederbelebung der Vegetation nach dem Winter, wie der Mageninhalt andeutet („his last gruel of winter seeds ...“, 7 f.). Diese Tötung wird als Hochzeit, als sexuelle Vereinigung des Opfers mit der Göttin verstanden zur Zeugung des neuen Lebens: „Bridegroom to the goddess, / She tightened her torc on him / And opened her fen, / Those dark juices working / Him to a saint’s kept body, / Trove of the turfcutters’ / Honeycombed workings“ (12–17). Diese Opferung diente also als rituelle heilige Handlung der Lebenserhaltung, der Sicherung der natürlichen Grundlage für den physischen Fortbestand der Gemeinschaft, der magischen Unterstützung der Natur in der Winterstarre

zu ihrer Regeneration im Frühling. Die Verwandlung des Mannes in den Körper eines Heiligen (16) und in einen Schatz (17) bezeichnet den magischen Erfolg dieser Opferhandlung. Der Körper des Opfers ist zwar durch die Gewalt gezeichnet („stained face“ – geflecktes Gesicht), aber er hat seine Würde behalten: „reposes“. Die Tötung wird hier als Vorgang ohne explizite Wertung erzählt, aber mit deutlich positiver Implikation.

Im zweiten Teil des Gedichtes überträgt der Sprecher dieses rituelle Schema nun versuchsweise und vorsichtig auf die irische Situation mit ihren politischen Morden. Eine derartige Übertragung würde darauf hinauslaufen, das irische Moor („cauldron bog“, 22) zu einem sakralen Grund und Boden („our holy ground“, 23) zu erklären und darum zu beten, durch die Getöteten dessen mythische Wiederbelebung zu bewirken, die wörtlich mit der Keim-Metapher bezeichnet wird: „and pray / Him to make germinate / The scattered, ambushed / Flesh of labourers, / Stockinged corpses ...“ (23–27). Diesen Mord an vier Brüdern beschreibt der Sprecher als außerordentlich brutal und bestialisch, mit drastisch abstoßenden körperlichen Details der nachträglichen Schändung der Leichen durch Schleifen entlang der Bahngleise, so daß Hautfetzen, Zähne und Blut an den Bahnschwellen hängenbleiben. Im Rahmen des archaischen Opfermythos hätte der politische Mord die Funktion, Irland als eine vereinigte ganze Nation zum Leben zu erwecken. Diese Deutung der politischen Gewalt gegen einzelne nimmt der Sprecher allerdings mit einer gewissen Einschränkung vor: Er spricht von möglicher „Blasphe-mie“, und im Gegensatz zu dem rituellen Hochzeitsbild und der anschließenden heiligen Verwandlung im ersten Teil betont er hier die Schändung und entwürdigende Ausstellung der nur mit Strümpfen bekleideten Leichen. Dennoch wird die Möglichkeit einer mythischen Deutung derartiger Tötungen als nationengründend und lebengebend erwogen. Trotz dieser Einschränkung bezieht sich der Sprecher hiermit in seinem Selbstverständnis auf sein Land – nämlich ansatzweise in der Rolle des Priesters, der den Boden segnet und für die Keimkraft der Leichen betet (oder das archaische Opfer von Tollund als einen Heiligen um eine entsprechende Förderung bittet).

Ist der Sprecher soweit als ein Befürworter der mythischen Opfer für Irland *aktiv* – wenn auch hypothetisch – auf das Kollektiv bezogen, so spricht er im dritten Teil von „The Tollund Man“ als Opfer. Er erzählt hier prospektiv seine zukünftige Reise mit dem Auto nach Jütland zu den Fundstätten der Moorleichen („Should come to me, driving, / Saying the names / Tollund, Grauballe, Nebelgard, ...“, 35 ff.) und versetzt sich bei Vorstel-

lung dieser Reise imaginativ in das prähistorische Opfer auf seiner Fahrt zur Hinrichtungsstätte („As he rode the tumbrel“, 34). Was er vor allem empfinden wird – als Opfer wie als sprachunkundiger Tourist –, ist eine traurige Freiheit („his sad freedom“, 33), einen Zustand, der positive Momente (Loslösung von den sozialen Alltagszwängen) mit negativen verbindet (Ausgeschlossenheit und Isolierung). Der Schluß dieses Teils und des ganzen Gedichtes formuliert dann die Analogie zwischen zeitgenössischem Irland und vorgeschichtlichem Jütland noch genauer und eindrücklicher: politisch als traditionelle und allgegenwärtige Gewalt („in the old man-killing parishes“, 42) und psychisch als Ambivalenz zwischen unglücklicher Verlorenheit und Heimatgefühl („I will feel lost, / Unhappy and at home“, 43 f.). Damit bringt der Sprecher sein auf die eigene Nation bezogenes Selbstgefühl präzise auf den Punkt als tiefe Gespaltenheit zwischen Zugehörigkeit und Unglücklichsein. Wenn man den dritten Teil mit dem zweiten zusammennimmt, erhält diese tiefe Spaltung des Ich in ihrem Bezug auf die Nationalität noch eine weitere Dimension, die Ambivalenz zwischen der Täter- und der Opferposition, zwischen einer Komplizenschaft mit der Gewalt und dem Leiden unter deren Folgen.

Heaney formuliert seinen Bezug (oder vielmehr den Bezug des Sprechers) auf das Kollektiv der Nation in Form dreier Geschichten. Zunächst erzählt er die archaische Geschichte der zyklischen Erneuerung des Lebens in einer traditionellen vorgeschichtlichen Gemeinschaft mittels des Vegetationsritus eines Menschenopfers. Vor dieser archaischen Folie identifiziert er sich sodann in zwei einander ergänzenden Erzählungen über seinen ambivalenten Bezug auf die eigene nationale Gesellschaft, sowohl in hypothetischer Komplizenschaft mit der Gewalt als auch im Erleiden der Gewalt und ihrer Auswirkungen. Das Gedicht präsentiert somit einen zutiefst gespaltenen Kollektivbezug, der eine starke Leidens- und Unglückskomponente mit dem Gefühl des existentiellen Dazugehörens koppelt, und der die Modernität dieses Nationalgefühls betont – nämlich im fundamentalen Kontrast der sakralen Sinngebung des vorgeschichtlichen Opfers, die dessen körperliche Ganzheit und Würde bewahrt, zu der modernen Sinnlosigkeit der Schändung und Zerstückelung der Leichen. Dieser moderne Sinnverlust der Opferhandlung zeigt sich an der zahlenmäßigen Multiplizierung der Tötungen (mit vier jungen Brüdern wird möglicherweise der Fortbestand einer ganzen Familie ausgelöscht) und an ihrer bloß zufälligen Platzierung auf Bauernhöfen (wo dies für die Regeneration des Ackerlandes keinerlei Funktion hat). Das Opfer hat

keinerlei Beziehung zum Boden oder zur Nation: Im Gegensatz zur ganzheitlichen Versenkung im Moor werden die hinterhältig erschossenen Leiber hier oberhalb der Erde – über Bahngleise und -schwelle, also die Insignien der modernen Technik – mit blindwütiger Gewalt nach dem Tode noch weiter malträtirt und zerschunden.

22 Jahre später hat Heaney angesichts einer sich verändernden politischen Situation, der Waffenstillstandsvereinbarung der IRA im Jahre 1994 und der sich darauf gründenden Hoffnung auf dauerhaften Frieden, in dem Gedicht „Tollund“ den Bezug des individuellen Selbstverständnisses auf die irische Nation revidiert und neu formuliert – in direkter wörtlicher Replik auf „The Tollund Man“.

Tollund

That Sunday morning we had travelled far.
We stood a long time out in Tollund Moss:
The low ground, the swart water, the thick grass
Hallucinatory and familiar.

5 A path through Jutland fields. Light traffic sound.
Willow bushes; rushes; bog-fir grags
In a swept and gated farmyard; dormant quags.
And silage under wraps in its silent mound.

10 It could have been a still out of the bright
‘Townland of Peace’, that poem of dream farms
Outside all contention. The scarecrow’s arms
Stood open opposite the satellite

15 Dish in the paddock, where a standing stone
Had been resituated and landscaped,
With tourist signs in *futhark* runic script
In Danish and in English. Things had moved on.

It could have been Mulhollandstown or Scribe.
The byroads had their names on them in black
And white; it was user-friendly outback
20 Where we stood footloose, at home beyond the tribe,

More scouts than strangers, ghosts who'd walked abroad
 Unfazed by light, to make a new beginning
 And make a go of it, alive and sinning,
 Ourselves again, free-willed again, not bad.

– September 1994

In „Tollund“ erzählt der Sprecher in Form eines Reiseberichtes retrospektiv den inzwischen tatsächlich realisierten Besuch in Tollund, den er sich in „The Tollund Man“ erst – prospektiv – vorgestellt hatte. Kontinuität und Änderung werden bereits am Anfang deutlich gemacht. Die landschaftliche Analogie (Moorlandschaft) besteht zwar nach wie vor („familiar“, 4), wird aber in der Einbildung überhöht („hallucinatory“, 4); und darüber hinaus treten die Unterschiede stärker hervor. Der Sprecher hat nicht nur persönlich eine große Distanz zum vorherigen Zustand gewonnen („had travelled far“, 1), er bezieht sich auch nicht mehr in seiner isolierten Individualität auf das nationale Kollektiv, sondern erscheint jetzt primär in einer engen Beziehung zu einem anderen Individuum, vielleicht zu seiner Frau oder einem Freund („we“). Und sie stehen nicht vor dem Kopf des Opfers („The Tollund Man“: „I will stand a long time“, 11), sondern – mit denselben Worten beschrieben – in der freien Moorlandschaft. In der Beschreibung dieser Landschaft tauchen noch gewisse Begriffe aus „The Tollund Man“ wieder auf („farmyard“, 7; „bog“, 6; „names“, 18; „at home“, 20), aber insgesamt ist der Charakter dieser Gegend völlig anders als die Atmosphäre in dem früheren Text: Die Landschaft ist durch und durch modernisiert und entmythisiert. Diese moderne Qualität reicht von den (unaufdringlichen) Verkehrsgeräuschen einer nahen Straße, den sorgfältig gefegten und eingezäunten Bauernhöfen und die mit Planen bedeckte Silage über die Satellitenschüssel und den in Hausnähe effektiv wieder aufgerichteten prähistorischen Stein bis zu den dänisch- und englischsprachigen Touristenhinweisen in imitierter Runenschrift und zu den Straßenschildern. Alles ist sehr friedlich (10), trotz seiner Abgelegenheit benutzerfreundlich („user-friendly outback“, 19) und keineswegs fremd und abweisend oder feindlich gegenüber dem Besucher. Selbst der des Dänischen unkundige Tourist findet sich leicht zurecht und braucht sich keineswegs ausgeschlossen zu fühlen – es ist wie zu Hause (17). Wie der Sprecher so hat sich die Moorlandschaft und generell die Situation tiefgreifend verändert und weiterentwickelt, wie es zusammenfassend heißt: „Things had moved on“ (16).

Abschließend kommt der Sprecher erneut ausführlicher auf sich und seinen Begleiter oder seine Begleiterin zu sprechen und läßt erkennen, daß er sich genauso radikal modernisiert hat wie das Land. Auch wenn sie hier in der Fremde sind („footloose“ – ungebunden, 20), fühlen sie sich zu Hause („at home“). Sie brauchen nicht den Bezug auf die eigene nationale Gemeinschaft („beyond the tribe“, 20), um sich bei sich selbst zu fühlen. Überhaupt sind sie eigentlich eher neugierige Späher als Fremde, so etwas wie Geister, die sich aus der abgeschlossenen Dunkelheit nach draußen in die Helligkeit des Tageslichts und ins Offene gewagt haben, um neu beginnen zu können. Anders als der Sprecher von „The Tollund Man“ orientieren sie sich damit gerade nicht an der Vergangenheit und dem Alten, sondern an dem Neuen und machen mit Entschiedenheit einen neuen Anfang: „to make a new beginning / And make a go of it“ (22 f.; das heißt „sich richtig dafür einzusetzen“). Dies bedeutet Leben um des Lebens willen, unbekümmert um enge (katholisch-irische) Verbotsnormen: „alive and sinning“ (23, das heißt „voller Leben und sündigend“). Die letzte Zeile bringt diesen neuen Zustand als eine wiedergewonnene Identität („ourselves“) und Selbständigkeit („free-willed“) auf den Begriff, und zwar als die Wiederherstellung eines früheren Zustandes („again“), was vielleicht heißen soll, daß sich die Iren – historisch – durch die enge Orientierung an Gewalt und am Opferstatus sich selbst entfremdet und selbst in Abhängigkeit begeben haben. Ihr Selbstverständnis ist nun nicht mehr über das (mythisch überhöhte) Kollektiv der Nation definiert, sondern über den zwischenmenschlichen Bezug von Liebe oder Freundschaft, also einer minimalen intimen Sozialgruppe. Zusammen mit der Nation wird also auch die Kirche als Bezugsrahmen für die eigene Identität verworfen. An die Stelle mythisch-magischer Sinnkonzepte tritt der einfache vitale Lebensvollzug und die Alltagsrealität, wie der betont nüchterne, umgangssprachliche Ton der Schlußwendung „not bad“ symptomatisch signalisiert. Der Sprecher verabschiedet sich in diesem Gedicht dezidiert und klarsichtig von jeder Art von mythischem Bezug auf ein Kollektiv zur Selbstkonstitution.

Damit ist ein Endpunkt der Entwicklung erreicht: Der Bezug auf das Kollektiv wird durch den auf die private persönliche Beziehung ersetzt, und die archaische magisch und quasi-religiös verehrende, irrationale Glaubenshaltung wird von der Unverbindlichkeit und Distanziertheit des Touristen abgelöst. Während die oben besprochenen Gedichte von Owen, Auden und Harrison die Bezüge auf die (britische) Nation beziehungsweise die

(Arbeiter-)Klasse scharf analysiert und daraufhin kritisch modifiziert und differenziert, aber nicht radikal verworfen hatten, beendet Heaney diese kleine Sequenz mit zwei einander ergänzenden Strategien: Er verwirft die nationalbezogene Identifikation grundsätzlich und ersetzt sie zum einen durch den persönlichen Bezug auf eine Privatbeziehung zur Selbstkonstitution und zum anderen – als gesellschaftlichen Kontext – durch eine allgemeine konsumorientierte Modernisierung, die gegenüber der mythischen Funktionalisierung von Gewalt sicher befreiend wirkt, aber als solche kaum Identifikationsmöglichkeiten bietet (außer der Rolle des Konsumenten). Aber die touristisch aufbereitete Landschaft ist sicher nicht als ernsthafter Vorschlag des Identitätsbezugs auf Konsumismus zu verstehen, sondern gegen die politische Mythisierung gerichtet durch eine ironische Partizipation an einer fast mythischen neuen Gemeinschaft von privaten Konsumenten. Entscheidend ist die Lösung der Kollektivitätsfrage durch die Privatisierung der Selbstkonzeption.

Literatur

Textausgaben

Wilfred Owen. *The Complete Poems and Fragments*, ed. Jon Stallworthy (London, 1983).

The English Auden: Poems, Essays and Dramatic Writings 1927–1939, ed. Edward Mendelson (London, 1977).

Tony Harrison. *Selected Poems* (London, 1987).

Seamus Heaney. *New Selected Poems 1966–1987* (London, 1990).

Seamus Heaney. *The Spirit Level* (London, 1996) .

Literatur

Michael Allen (ed.). *Seamus Heaney* (Basingstoke, 1997).

Neil Astley (ed.). *Tony Harrison* (Newcastle-upon-Tyne, 1991).

Sven Bäckman. *Tradition Transformed: Studies in the Poetry of Wilfred Owen* (Lund, 1979).

Sandie Byrne. *H, v., and O: The Poetry of Tony Harrison* (Manchester, 1998).

Neil Corcoran. *The Poetry of Seamus Heaney: A Critical Study* (London, 1998).

Toby Curtis. *The Art of Seamus Heaney* (Bridgend, 1982).

Peter Edgerly Firchow. *W. H. Auden, Contexts for Poetry* (Newark, 2002).

John Fuller. *W. H. Auden: A Commentary* (London, 1998).

Anthony Hecht. *The Hidden Law: The Poetry of W. H. Auden* (Cambridge, MA, 1993).

Dominic Hibberd. *Owen the Poet* (Athens, OH, 1986).

- Christian Huck. *Das Paradox der Mythopoetik: Dichtung und Gemeinschaft in der irischen Literatur; Yeats, Heaney, Boland* (Heidelberg, 2003).
- Douglas Kerr. *Wilfred Owen's Voices: Language and Community* (Oxford, 1993).
- Stefan Koch. *Dichtung als Archäologie: Die Dichtung Seamus Heaneys* (Münster, 1991).
- Edward Mendelson. *Late Auden* (London, 1999).
- Luke Spencer. *The Poetry of Tony Harrison* (Hemel Hempstead, 1994).
- Helen Vendler. *Seamus Heaney* (London, 1998).
- Klaus Vondung (Hg.). *Kriegserlebnis: Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen* (Göttingen, 1980).

Anhang

Deutsche Übersetzungen

Wilfred Owen: Immer nur Lächeln

- Kopf an hängendem Kopf, lasen die hohläugigen Invaliden
 Die *Mail* von gestern; Verluste (kleingedruckt)
 Und (groß) Gewaltige Gewinne auf unsrem Letzten Zug.
 Daneben lasen sie von Billigheimen, nicht mal geplanten,
 5 „Denn“, so das Blatt, „ist dieser Krieg erst mal gewonnen,
 Wollen die Männer aus Instinkt als erstes ein Zuhause schaffen.
 Bis dahin brauchen sie vor allem Landeplätze,
 Denn jeder weiß, der Krieg hat grade erst begonnen.
 Frieden wäre Betrug an unsren unvergänglichen Toten, –
 10 Es könnten ihr Sterben die Söhne bereuen, die wir gaben,
 Würde uns nicht, an ihrer Statt, ein Dauerndes beschieden.
 Wir wollen volle Entschädigung haben.
 Und sind auch alle würdig des Sieges, den alle erkaufen,

- Wir, als Herrschende an diesem altberühmten Orte sitzend,
 15 Fügten uns selber Schmach zu, wenn wir vergäßen,
 Daß denen höchster Ruhm gebührt, die kämpften;
 Dieser Nation Integrität ist ihr Verdienst.“
 Nation? – Die verkrüppelten Leser zeigten keine Wut;
 Sie haben sich nur merkwürdig angegrinst
 20 Verschwörern gleich, die wissen, daß ihr Geheimnis sicher ruht.
 (Dies wissen sie und haben nie davon gesprochen,
 Daß England Mann um Mann entflohen war nach Frankreich
 Und wenige sonstwo sind, es sei denn unter Frankreich.)
 Fotos mit diesem breiten Grinsen sieht man oft in diesen Wochen
 25 Und Leute, in deren Stimme etwas schwingt von echtem
 Erbarmen,
 Sagen: Wie sie doch lächeln! Jetzt sind sie glücklich, die Armen.¹

W. H. Auden: 1. September, 1939

- Ich sitze in einer der Kneipen
 in der 52. Straße
 unsicher und angsterfüllt,
 während die schlaun Hoffnungen eines niedrigen
 5 unehrlichen Jahrzehnts vergehen:
 Wogen von Zorn und Furcht
 kreisen über den hellen
 und verdunkelten Ländern der Erde
 und bedrängen unser Privatleben;
 10 der unaussprechliche Geruch des Todes
 verletzt die Septembarnacht.
 Genaue wissenschaftliche Forschung
 kann die gesamte Verletzung
 von Luther bis jetzt aufdecken,
 15 die eine Kultur verrückt gemacht hat,
 herausfinden, was in Linz geschah,

¹ Wilfred Owen. *Gedichte*, hrsg. und übers. J. Utz (Heidelberg, 1993), 141.

was für ein gewaltiges Ego
einen psychopathischen Gott hervorgebracht hat:
ich und die Öffentlichkeit wissen,
20 was alle Schulkinder lernen,
diejenigen, denen Böses angetan wird,
begehen ihrerseits Böses.

Der verbannte Thukydides kannte
alles, was eine Rede über
25 Demokratie aussagen kann
und was Diktatoren tun,
den ältlichen Unsinn, den sie
einem apathischen Grab einreden,
analysierte alles in seinem Buch,
30 die vertriebene Aufklärung,
die Gewöhnung an den Schmerz,
Mißwirtschaft und Kummer:
Wir müssen sie erneut erleiden.

In diese neutrale Luft,
35 wo blinde Wolkenkratzer ihre ganze Höhe
benutzen, um die Stärke menschlicher
Gemeinschaft zu verkünden,
gießt jede Sprache vergeblich
ihre rivalisierende Entschuldigung:
40 Aber wer kann lange
in einem euphorischen Traum leben;
aus dem Spiegel starren sie zurück,
das Gesicht des Imperialismus
und das internationale Unrecht.

45 Die Gesichter entlang der Theke
halten sich an ihren Durchschnittstag:
die Lichter dürfen nie ausgehen,
die Musik muß immer spielen,
alle Konventionen haben sich verschworen,
50 um dieser Festung den Anschein
des Interieurs eines Zuhauses zu geben,

damit wir nicht sehen, wo wir sind,
 verloren in einem verhexten Wald,
 Kinder voller Angst vor der Nacht,
 55 die niemals glücklich oder gut waren.

Der windigste militante Mist,
 den führende Persönlichkeiten von sich geben,
 ist nicht so krude wie unser Verlangen:
 Was der verrückte Nijinskij über
 60 Diaghilew schrieb,
 gilt auch für das normale Herz;
 denn der Irrtum eingewurzelt in den Knochen
 jeder Frau und jedes Mannes
 giert nach dem, was es nicht bekommen kann,
 65 nicht universelle Liebe,
 sondern als einzige geliebt zu werden.

Aus dem konservativen Dunkel
 in das ethische Leben
 kommen die dicht gedrängten Pendler
 70 und wiederholen ihr Morgengelübde:
 ‚Ich werde meiner Frau treu sein,
 ich werde mich mehr meiner Arbeit widmen‘;
 und hilflose Gouverneure wachen auf,
 um das zwanghafte Spiel wiederaufzunehmen:
 75 wer kann sie nun befreien,
 wer kann die Tauben erreichen,
 wer kann für die Stummen (Dummen) sprechen?

Alles, was ich habe, ist eine Stimme,
 um diese eingefaltete (versteckte) Lüge aufzuklären,
 80 die romantische Lüge im Gehirn
 des durchschnittlichen Mannes auf der Straße
 und die Lüge der herrschenden Macht,
 deren Gebäude sich in den Himmel tasten:
 So etwas wie den Staat gibt es nicht,
 85 und niemand existiert allein;
 der Hunger läßt keine Wahl

für den Bürger oder die Polizei;
wir müssen einander lieben oder sterben.

- Schutzlos unter der Nacht
90 liegt unsere Welt in Erstarrung;
doch, überall verstreut,
blitzen ironische Lichtpunkte auf,
wo die Gerechten
ihre Botschaften austauschen:
95 Möge ich, der ich wie sie
aus Eros und Staub zusammengesetzt bin,
belagert von derselben
Verneinung und Verzweiflung,
eine bejahende Flamme zeigen.²

Tony Harrison: Sie und wir³

für Professor Richard Hoggart & Leon Cortez

I

- ai ai, ja, ja! ... Der Stotterer Demosthenes
Schnauze voller Kieselsteine das Meer überbrüllend –
4 Worte nur von *Mein Herz schmerzt*⁴ und ... „Meines ist gebrochen,
du Barbar, T. W.⁵!“ *Er* wußte sich auszudrücken.
5 „Kann nicht zulassen, daß unser glorreiches Erbe zugrunde gerichtet
wird!“

Ich spielte den betrunkenen Torwarter in *Macbeth*.
„Dichtung ist die Sprache der Könige. Du bist einer von jenen,
denen Shakespeare die komischen Passagen gibt: Prosa!
Die gesamte Dichtung (selbst der Cockney⁶ Keats?), siehst du,

² Eigene Übersetzung.

³ [uz] ist die Aussprache von „us“ (wir) im nordenglischen Arbeiterklassenakzent.

⁴ Anfang von Keats' „Ode to a Nightingale“ im nordenglischen Arbeiterklassenakzent.

⁵ Verächtlich-förmliche Bezeichnung des Vornamens mit den Initialen.

⁶ Angehöriger der Unterschicht in London (zu der Keats zu seiner Zeit von einigen seiner Kritiker hämisch gerechnet wurde).

- 10 ist von uns⁷ in RP⁸ geadelt worden,
 Standardenglisch, bitte glaube uns,
 daß deine Sprache in den Händen der Konkursverwalter⁹ ist.“
 „Wir sagen [ʌs], nicht [uz] T. W.!“ Das brachte meine Klappe zum
 Schweigen.
 Ich legte meine flachen a's ab (wie in ‚flat cap‘ / ‚flache Kappe‘)¹⁰
 15 mein Mund vollgestopft mit glottalen Lauten, große
 Klumpen zum Aushusten und Ausspucken ... *Deut-lich spre-chen!*

II

- Also dann, ihr Scheißkerle, los! Wir werden
 euer jämmerliches Pachtland Dichtung in Beschlag nehmen.
 Ich kaute Littererchewer¹¹ und spuckte die Knochen
 20 in den Schoß des dösenden Daniel Jones¹²,
 legte die Initialen ab, als die ich gepeinigt worden war,
 und benutzte meinen *Namen* und meine eigene Stimme: [uz] [uz] [uz],
 beendete Sätze mit bei, mit, von,¹³
 und sprach die Sprache, die ich zuhause sprach.
 25 Ruhe in Frieden RP, Ruhe in Frieden T. W.
 Ich bin *Tony* Harrison nicht länger Sie!
 Sie können den Konkursverwaltern sagen, wohin sie gehen sollen¹⁴

⁷ [ʌs] bezeichnet die Aussprache von „us“ im Standardenglisch, wie [as].

⁸ Received Pronunciation, wörtlich: „akzeptierte Aussprache“, das heißt Standard-englisch.

⁹ Wortspiel: „receiver“ spielt auf „received pronunciation“ an, heißt aber auch „Hehler“.

¹⁰ Flache Aussprache meint die Aussprache des „a“ wie [a] im Arbeiterdialekt statt [ä] wie im Standardenglisch

¹¹ Das Wort „literature“ verhunzt ausgesprochen, anspielend auf „litter“ (= Abfall) und „chewer“ (= Kauer).

¹² Sprachwissenschaftler, der die englische Mittelschichtaussprache in einem Wörterbuch standardisiert hat.

¹³ Von der Schulmeinung als inkorrekt angesehene Endstellung der Präpositionen, die an sich vor dem betreffenden Pronomen im Satz stehen sollten.

¹⁴ Nämlich zur Hölle („to hell“).

- (und es nicht aspirieren¹⁵), wenn Sie erst einmal wissen,
 daß Wordsworths matter / water reine Reime sind,
 30 daß wir sowohl liebevoll als auch witzig sein können.

Bei meiner ersten Erwähnung in der *Times*
 Wurde aus Tony automatisch Anthony! ¹⁶

Seamus Heaney: Der Tollund-Mann

1

- Eines Tages werde ich nach Aarhus fahren
 Um seinen torfbraunen Kopf zu sehen,
 Die sanften Schoten seiner Augenlider,
 Seine spitze Lederkappe.
- 5 Auf dem flachen Lande in der Nähe
 Wo sie ihn ausgegraben haben,
 Seine letzte Suppe aus Winterkorn
 Im Magen zusammengeklumpt,
- Ganz nackt bis auf
- 10 Kappe, Schlinge und Gürtel,
 Werde ich lange stehen.
 Ihm, dem Bräutigam für die Göttin,
- Legte sie ihr Halsband an
 Und öffnete ihr Fenn,
- 15 Jene dunklen Säfte, die ihn verarbeitet haben
 Zum wohlerhaltenen Leib eines Heiligen,
- Zum Schatzfund
 Der wabenstechenden Arbeiter.
 Jetzt ruht in Aarhus
- 20 Sein gebeiztes Gesicht.

¹⁵ Es also nach Arbeitersprache nicht mit „h“-Anlaut sprechen: „go to ’ell“.

¹⁶ Eigene Übersetzung.

2

- Ich könnte es blasphemisch wagen
 Und das große Kesselmoor,
 Unsern heiligen Boden, ihm weihen, und beten
 Er möge keimen lassen
- 25 Das zerstreute, aus dem Hinterhalt erlegte
 Fleisch von Arbeitern.
 Leichen in Strümpfen
 Vor den Bauernhöfen aufgebahrt,
- Die sprechenden Hautfetzen,
 30 Flecken auf Bahnschwellen,
 Von vier jungen Brüdern, die man meilenweit
 Die Gleise entlang geschleift hat.

3

- Ein Stück seiner traurigen Freiheit
 Wie er auf dem Schinderkarren fuhr,
- 35 Sollte mir zufallen, während ich dort hinfahre
 Und die Namen spreche:
- Tollund, Grauballe, Nebelgard,
 Und die weisenden Finger
 Der Leute vom Land sehe,
- 40 Deren Sprache ich nicht kenne.
- Dort draußen in Jütland
 In den alten menschenmordenden Gemeinden
 Wird ich mich verloren fühlen,
 Unglücklich und daheim.¹⁷

¹⁷ Übersetzt von H. Beese. In: Horst Meller und Klaus Reichert (Hg.). *Englische Dichtung: von R. Browning bis Heaney, Englische und Amerikanische Dichtung Bd. 3* (München, 2000), 445–447.

Seamus Heaney: Tollund

An jenem Sonntag waren wir weit gereist.
 Wir standen sehr lange draußen im Tollund-Moor:
 Der tiefe Boden, das schwärzliche Wasser, das dichte Gras
 Halluzinatorisch und vertraut.

- 5 Ein Pfad durch jütländische Felder. Das Rauschen des leichten
 Verkehrs.
 Weidenbüsche; Binsen; Moor-Fichtenstümpfe
 Auf einem gefegten und mit Gatter versehenen Bauernhof; stehende
 Moorflächen.
 Und Silage unter Planen in ihren stillen Hügeln.
 Es hätte ein Standphoto aus der leuchtenden
 10 „Landschaft des Friedens“ sein können, jenes Gedichtes von
 Traum-Höfen
 Jenseits von allem Streit. Die Arme der Vogelscheuche
 Standen offen gegenüber der Satelliten-
 Schüssel in dem Vieh-Pferch, wo ein Steinmonument
 Neu-aufgestellt und malerisch in die Landschaft eingepaßt worden war,
 15 Mit Touristenhinweisen in Runenschrift
 Auf Dänisch und auf Englisch. Die Dinge hatten sich weiter bewegt.
 Es hätte Mulhollandstown oder Scribe sein können.
 Die Nebenstraßen trugen ihre Namen in Schwarz
 Und Weiß; es war ein benutzerfreundliches Hinterland,
 20 Wo wir ungebunden standen, zu Hause jenseits des Stammes,
 Ehe Späher als Fremde, Geister, die nach draußen gegangen waren
 Nicht durch das Licht gestört, um einen neuen Anfang zu machen
 Und sich richtig dafür einzusetzen, voller Leben und sündigend,
 Wieder wir selbst, wieder mit freiem Willen, nicht schlecht.¹⁸

¹⁸ Eigene Übersetzung.

Deutsche Lyrik IV

Die Stadt und der Krieg in der Lyrik der frühen Moderne

Heinz Hillmann

Wenn der Reihe nach Gott, Natur und Nation – und immer alle auch noch schwächer werdend nebeneinander und aufeinander wirkend – das Erhabene waren, auf das sich das lyrische Ich bezog und in dem es aufgehoben sein wollte, in dem es Heimat und Identitätsgrundlage gesucht hat in einer gefährdeten Welt und schwieriger werdenden Innerlichkeit; was ist dann das Große und Ganze in der Moderne, auf das hin das Ich in der Lyrik sich entwirft? Gibt es ein solches neues Erhabenes noch, und wenn, ist es nicht von vornherein brüchig und durchsichtig für seine irdische Art, wie die früheren auch? Wie gefährdet also und wie gefährlich ist das, woin man sich aus den Gefährdungen retten möchte?

Tatsächlich entsteht eine Lyrik weniger heilsbedürftiger Art, die schärfer die Schrecken beobachtet in den großen Städten und im Abgrund des eigenen Ichs, die die Spannungen auszuhalten und nicht aufzulösen versucht und sich darin kräftigt, eine Lyrik nicht mehr des harmonischen Schönen, sondern des dissonant Interessanten und eine Lyrik der kühleren *impassibilité* oder auch ihr gegenüber des orgiastischen Rauschs. Freilich gibt es das eher in Frankreich als in Deutschland, und hier schon viel früher, seit Baudelaire und Rimbaud nach der Mitte des 19. Jahrhunderts – wir haben davon ja schon geredet. Bei diesen beiden, aber noch deutlicher bei Mallarmé oder Valéry, bildet sich auch die artifizellere Variante heraus, die *poésie pure*, das *l'art pour l'art*, die im Gedicht selbst schon das gesteigerte Leben finden möchten – das ästhetische Heil in der gereinigten Autonomie des Gedichts. Latent war ja schon immer die Botschaft aller Gedichte: Tritt in mich ein, hier ist die Welt, die Du suchst.

Noch einen Schritt weiter aus dieser artifizellen Autonomie heraus, die ja die Referenz auf die Welt allmählich aufgelöst hatte, aber noch voller

Semantik war, und man warf auch die Bedeutung über Bord. Das Gedicht beginnt mit der Grammatik zu spielen, dem natürlichen Signifikanten („Anna, man kann Dich von vorne wie von hinten lesen“, „Anna Blume“), mit dem artifiziellen Signifikanten des Reims („ein Wiesel / Saß auf einem Kiesel / Inmitten Bachgeriesel ... // Das raffinierte Tier / Tat's um des Reimes willen“, „Das ästhetische Wiesel“). Das war eine Hingabe an die *technè* der nun freiwerdenden Verfahren und des Materials der Lyrik bei Christian Morgenstern (1871–1914), Kurt Schwitters (1887–1948) und den Dadaisten; oder ganz anders und später, freilich fast ohne jede Anknüpfung, die Experimente bei Helmut F. Heißenbüttel (geboren 1921) oder Ernst Jandl (1925–2000). Und natürlich konnte man dann auch wieder die in den Experimenten entdeckten Verfahrensweisen semantisch und referentiell nutzen.

Das also gibt es in Deutschland auch, eher am Rande, und vor allem fehlt die fundierende Tradition. Natürlich gibt es, besonders im Rückgriff auf Frankreich, auch in Deutschland eine *poésie pure*. Stefan George (1868–1933) und Rainer Maria Rilke (1875–1926) haben die großen Franzosen übersetzt, später Paul Celan (1920–1970), der weitere Literaturen auf diese Weise zugänglich macht: nach der Zerstörung der sogenannten ‚Entarteten Kunst‘ durch die Nationalsozialisten. Ich werde an Georg Heym einige der Übergänge aus der französischen in die deutsche Moderne zeigen, aber ich möchte noch vorher, in diesem ersten Versuch einer Orientierung, vermerken, wie stark das Heilsbegehren der deutschen Lyrik vielleicht doch ein Mainstream zumindest der Klassischen Moderne bleibt, wie sehr hier ein neues, geheiligtes Erhabenes, Menschheit und Masse, lyrisch hergestellt und mythisch erzählt wird. Das große Ganze war ja immer heil und heilig gedacht gewesen, sollte das Heil und die Heilung bringen – bis in die Nation und den Krieg hinein.

Sicher wünschen sich alle Menschen gute oder zumindest erträgliche Lebensumstände, aber das ‚Heil‘ und das Heilsbegehren sind literarisch kodiert und in einer langen Tradition modelliert worden. Sie wurden seit den beiden Antiken der Hebräer und Griechen wie Römer weitergegeben in historischen Folgen von Säkularisationen. Die metaphysische Herkunft dieser großen Erzählungen bleibt in den kleinen Erzählungen der Lyrik erhalten und ist in vielen Varianten lebendig. Das ist das große europäische Erbe – aber auch eine große Last und Gefährdung. Denn solche Heilsvorstellungen und -erwartungen sind von Illusionen durchsetzt, die zu der Welt

nicht passen, die es erschweren, in ihr zu leben, sie anzuerkennen und auszuhalten, also eine höhere Anpassungsfähigkeit an die selbst hergestellte Welt zu entwickeln. Und so sind sie gefährlich, nicht nur als Selbstschwächung, sondern geradezu tödlich können sie sein, wenn sie gegen die anderen gewendet werden, die die vermeintlichen Störer und Zerstörer des möglichen Heils sind und deshalb zum Bösen schlechthin erklärt werden. Solch manichäische Wut haben wir in der vaterländischen Lyrik ja mit Augen gesehen. Und wollen sie deshalb offen halten, gerade im Deutschland des 20. Jahrhunderts, das im Dritten Reich die Rasse zum Leitbegriff von Kultur, Ökonomie und Politik gemacht hat.

*

Georg Heym kannte Baudelaire und Rimbaud. Er nahm ihre Großstadtgedichte auf und arbeitete sie in die eigene Lyrik ein – ein Import von Motiven und Erzählverfahren über die gegenwärtigen Ländergrenzen Europas hinaus und nicht bloß aus der Antike. Paris, die moderne Stadt mit ihren Sensationen und Schrecken, längst zum Thema, ja bewußten Programm der Literatur geworden, ersetzt die Landschaft der Lyrik und stellt auch die Lieblingsideen von der schönen und guten Natur in Frage. Ein alter Topos schon seit der Antike vom vermeintlich rechten Leben auf dem Lande, dem schlechten und verderbten aber in der Stadt, beginnt sich aufzulösen und damit auch die normative Größe Natur.

Es gibt eine Reihe von *poèmes en prose* Rimbauds über die Stadt. „Villes I“ und „Villes II“, „Ville“, und „Metropolitain“ sowie das lange Gedicht „Paris se repeuple“. Georg Heym wird eine solche Serie mit „Berlin I–VIII“ ebenfalls anlegen, ausgerechnet in Sonetten. Allerdings sollen diese weniger das Ungebändigte bändigen, als vielmehr das Nichtkunstgemäße, das Rohe und Wilde kunstfähig machen und zugleich die strengste der Kunstformen von ihrem hohen Roß herunterholen, wie das auch sein Sonett „Die Gorillas“ tut.

Rimbaud erzählt wie Heym im Plural, und das hat weitreichende Folgen. Diese Erzählweise, oft verbunden mit dem externen Blick, ist eine echte Innovation, ein modernes Verfahren der Lyrik, die bisher immer tendentiell einzelnes, Individuelles erzählt hat, bezeichnenderweise mit Ausnahme der Kriegslyrik. „Diese Millionen Menschen, die nicht nötig haben, einander zu kennen, betreiben Erziehung, Beruf und das Altern gleicher-

tig“, so registriert der Erzähler von „Ville“ einen Befund, ähnlich wie das ein Wissenschaftler, ein Soziologe der Masse täte. Er stellt die Gleichheit allgemeiner Verkehrsformen fest, er individualisiert nicht, er psychologisiert kaum, das heißt er differenziert nicht Gefühle und ihre Kombination. Und vor allem wertet er nicht: „Jeder Geschmack in der inneren und äußeren Ausstattung der Häuser, ebenso wie in den Anlagen der Stadt, ist ausgeschaltet worden“ und schärfer noch: „Die Moral und die Sprache sind auf ihren einfachsten Ausdruck zurückgeführt“.

Das widerspricht allen, auch uns noch geläufigen Werten der Aufklärung: der Individualität, der Ästhetik, der Differenz, einer reichen Sprache und einem reichen Gefühl. Und auch der Religion, denn es gibt „keine Spuren eines einzigen Denkmals des Aberglaubens“. Diese Erzählweise ohne Innenblick und ohne die damit verbundene Differenzierung und Wertung entspricht der französischen *impassibilité*, und sie wird auch bei Dichtern wie Heym oder George oder Brecht zu einer modernen Haltung des lyrischen Erzählers beitragen. Selbst da, wo, wie in diesem Gedicht, eine Ich-Erzählung vorliegt, die ja prinzipiell Innenblick gestattet. Aber wenn man erwartet, daß sich das Ich differenziert, daß es den Innenblick auf sich richtet und so die Differenz zur Masse und Einheitlichkeit aller entdeckt, dann wird man getäuscht: „Je suis un éphémère et point trop mécontent citoyen“, stellt das Ich gleich eingangs fest. Es stimmt also überein mit der Masse, es fängt nicht etwa an, die kleinen Restelemente der Unzufriedenheit hervorzusuchen und so seine Übereinstimmung mit der Stadt zu gefährden. Ganz im Gegenteil, es stellt sich in die Ordnung der Menge ein. Es ist hier zu Hause bei sich und bei allen: „Je suis ... citoyen d'une métropole.“

Die Nichtausnutzung des Innenblicks ist genauso folgenreich wie das Erzählen im Plural. Oder umgekehrt formuliert: Wendet ein Erzähler den Blick konsequent auf sein Inneres, so findet er natürlich mancherlei Differenz – in dem „Nicht-allzu-Unzufrieden“ spürt man ja schon, was da alles durch einen genaueren Blick im lyrischen Sprechen groß werden könnte, würde das Ich das Erzählverfahren ausführlicher auf den vermeintlich kleinen Rest von Unzufriedenheit anwenden. Ob also die Brust zum Labyrinth wird oder relativ glatt bleibt, das ist eine Folge des gewählten Verfahrens. Deshalb ist die moderne Entdeckung des reduktiven Verfahrens auch so bedeutsam. Das Ich wird leichter einzuordnen in eine Gruppe, Klasse oder Masse; es kann auch kühler werden, stoischer, durch lyrische Nichtbeachtung seiner Gefühle.

Das können wir gut im zweiten Teil des Rimbaudschen Gedichtes sehen, in dem nach dem pluralisch-synoptischen nun ein singularisch-monoptischer Blick erzählt wird, vom Fenster hinab auf die Straße: „Und so, wie ich von meinem Fenster aus, neue Gespenster durch den dicken Kohlenrauch kreisen sehe – unsere Waldesschatten, unsere Sommernacht!“ Die neuen Gespenster sind natürlich die alten aus unserer früheren Landschaft, und neu werden sie nur genannt, weil im Schlamm der Straße schon die altbekannten Gespenster der Stadt winseln, „der Tod ohne Tränen, ein verzweifelter Amor und ein hübsches Verbrechen“. Der Erzähler redet seine Stadt nicht etwa gut, er sieht sie, wie sie ist, aber er redet sie auch nicht schlecht. Sie ist nicht Maßstab, aber auch nicht Mißstand vor dem Maß der Natur einer Sommernacht, sondern sie ist, wie sie ist – wie sein Haus, das wie sein Vaterland ist, und dies wie sein Herz: „mon cottage, que est ma patrie et tout mon cœur.“ Außen und innen, Ganzes und Teil fallen in eins zusammen. Ich ist zu Hause, auch wenn das gewiß nicht mehr die alte Heimat der Seele ist.

Es ist die Anpassung des Menschen an das, was er als moderne Welt selbst hergestellt hat. Eine Anpassung, die etwas Entlastendes hat im Verhältnis zum Widerstand, den man immer wieder erneut leisten muß, ja die sogar etwas Gesundes hat. Vor ihr muß man sich fragen, ob wir uns nicht genauso verhalten wie dieser Städter, uns aber in einer Seelentapete respektable Wertgefühle vermitteln.

Eine scharfe, kaltlichtige Lyrik, neben der die neuromantische Lyrik als gepflegte Gemütlichkeit erscheint („und ein Bologneserhündchen bellt verwundert einen Pfau an“).

Freilich erinnern wir uns, wie nahe dem schroffen „Prometheus“ der gemütvolle „Ganymed“ war. Bis zum Gegensatz reichende Varianten sind der Lyrik nicht fremd, sie scheidet Gefühle so wie der Chemiker alte Verbindungen löst und neue herstellt. Deshalb gibt es auch bei Rimbaud die allerextremsten Varianten. Ist das Prosagedicht „Ville“ unterkühlt, so ist das vielstrophige Gedicht „Paris se repeuple“ stark überhitzt. Zwei Drittel der insgesamt 27 Strophen beschimpfen die in die Stadt zurückströmenden Pariser, ihre Geldgier, Trunksucht und Freßlust, ihre Hurerei, ihre Krankheiten und sonstigen Niedrig- und Ekligkeiten. Allerdings beschimpft der Erzähler das alles nicht als Sünden, sondern als bloße Erbärmlichkeiten halbherziger Menschen. „O lâches, la voilà!“ so beginnt das Gedicht und redet die Städtebewohner an, Feiglinge, Weichlinge, da also seid ihr wie-

der. Und kurz vor dem Ende der langen Scheltrede heißt es: „O lâches, soyez fous!“ Wem schon, so sollen sie es auf die Spitze treiben und orgiastisch werden in ihren Leidenschaften.

In ihrer Erbärmlichkeit nämlich beleidigen sie Paris, das in den Folgestrophen abgelöst wird von seinen Bewohnern und sich deshalb steigern kann in eine orgiastische Wut, die ihnen abgeht: „Die rote Dirne mit den schlachtenschwangern Brüsten wird ihre jähen Fäuste schwingen, fern Eurer Starrheit“ Das ist die moderne, schlachtenschwangere Hure Babylon, und sie wird „schön“ genannt, gerade in ihrer gesteigerten Hässlichkeit; mag sie auch schrecklich aussehen, befleckt wie niemals eine Stadt, ein stinkendes Geschwür vor der grünen Natur: „Ulcère plus puant à la Nature verte, / Le poète te dit: Splendide est ta beauté!“ Natur ist nicht mehr das Maß der Schönheit und Mythe, sondern die Stadt hat ihr eigenes Maß, ihre eigene Schönheit.

Der Dichter redet die Stadt an, wie zuvor ihre Bewohner. An die Stelle des registrierend-konstativen Erzählers im Prosagedicht tritt hier in den Versen die beschimpfende Rede an die Städter und der Lobpreis der Stadt, appellativ. Aufstachelnd beide. Ein Prophet, der sieht, aber weitertreibt, was er sieht, der die große orgiastische Wut und Zerstörung aufstacheln will – nicht bloß ein redendes Ich, sondern der Dichter als eine Figur der apokalyptischen Landschaft: „Le poète vous dit ... soyez fous – le poète te dit: ‚Splendide est ta Beauté.‘“ Und es ist dann auch der erzählte Dichter, der das Schluchzen, das Geschrei und den Haß der Verwünschten und Versklavten auf sich nimmt und trägt, wie er mit den Strahlen seiner Liebe die Frau angreift („Ses strophes bondiront: Voilà! voilà! bandits!“). Eine verrückte Strophe, denn der Dichter ist Gott und Teufel zugleich, Erbarmender und Exekutor (nicht Richter). Und er ist das mit seinen Strophen mitten in diesem Gedicht; er setzt fort und führt zu Ende, was er zuvor von den Bewohnern und der Stadt selbst verlangt hat.

Das geschieht in der vorletzten Strophe. In der letzten aber ist alles vorbei. Denn die glühende Apokalypse weicht schlagartig der erbärmlichen Normalität der Stadt: Während der phantastischen Erzählung hat sich die Wirklichkeit wiederhergestellt, die der Erzähler nun registriert. „– Sociéte, tout est rétabli“.

Wenn kühle Geschäftsmäßigkeit der Stadt in „Ville“ die Variante ist zu ihrer überhitzten Zerstörungssorgie in „Paris se repeuple“, die aber gar nicht geschieht, außer nur inszeniert im Gedicht, dann wundert es nicht, daß zu

diesen beiden extremen Varianten eine dritte hinzutreten kann. „Ophélie“, die in abgeschiedenem Kummer den Fluß hinabtreibt und sich allmählich auflöst in große Ruhe, ähnlich wie das „Bateau ivre“. Gedichte, die Schule gemacht haben in der deutschen Lyrik des Expressionismus.

Georg Heym

Georg Heym (1887–1912) hat Rimbauds Stadtgedichte nicht kopiert und variiert. Er nähert sich vielmehr auf einer eigenen Bahn dem großen Franzosen und zieht dann Elemente und Motive in seine Lyrik hinüber. Wir können diesen Prozeß beobachten, denn K. L. Schneider – der nach der Zerstörung des deutschen Expressionismus durch die Nazis den Dichter in einer wunderbaren Gesamtausgabe in der Bundesrepublik wiederhergestellt hat – hat hier auch die Entstehung seiner Gedichte fast Tag für Tag und Monat für Monat nachgebildet. Unter den vielen anderen Entwürfen und Endfassungen entsteht zwischen April und Dezember 1910 eine Serie von Berlin-Gedichten. Sie erzählen fast durchweg einen begrenzten Vordergrundraum (Kanal – Straße – Eisenbahndamm) am Rande der Stadt, sie selbst steht aber noch im Hintergrund und wird meist nur knapp genannt. Manchmal ein großer Himmel darüber, sparsam jedoch die Menschen, meist im Plural erzählt. Allesamt Sonette, fast wie gemalte Tableaus, nahezu statisch. Bewegung kommt erst am Ende des Jahres 1910, kurz nach der Ophelia-Dichtung, in den Raum wie auch in die Menschen. Im Dezember entsteht dann das Gedicht „Berlin VIII“.

Berlin VIII

Schornsteine stehn in großem Zwischenraum
Im Wintertag, und tragen seine Last,
Des schwarzen Himmels dunkelnden Palast.
Wie goldne Stufe brennt sein niedrer Saum.

- 5 Fern zwischen kahlen Bäumen, manchem Haus,
Zäunen und Schuppen, wo die Weltstadt ebbt,
Und auf vereisten Schienen mühsam schleppt
Ein langer Güterzug sich schwer hinaus.

Ein Armenkirchhof ragt, schwarz, Stein an Stein,
 10 Die Toten schaun den roten Untergang
 Aus ihrem Loch. Er schmeckt wie starker Wein.

Sie sitzen strickend an der Wand entlang,
 Mützen aus Ruß dem nackten Schläfenbein,
 Zur Marseillaise, dem alten Sturmgesang.

Das erste Quartett erzählt den Raum der ganzen Stadt, und zwar so, daß der Rest an abbildender Beschreibung – ein dunkler Himmel über den Schornsteinen – sogleich übergeht in eine nun artifiziell vorgestellte Stadt: das geschieht durch die Metapher vom dunkelnden Palast des schwarzen Himmels, den die Schornsteine „tragen“. Das leicht Genrebildhafte der bisherigen Gedichte ist abgelöst durch den glühenden Raum, der riesig, aber geschlossen wirkt. Seine Grenze ist nur mühsam und schleppend zu überwinden, durch einen Zug, den das zweite Quartett erzählt. In dem wenige Tage später entstandenen Gedicht „Der Gott der Stadt“ schaut dieser „voll Wut, wo fern ... / die letzten Häuser in das Land verirren“, also diese seinen Herrschaftsbereich verlassen – derselbe Grund, weshalb die Züge nur mühsam die Grenze überschreiten können.

Die Terzette erzählen einen kleinen, abgeschlossenen Raum gegenüber dem riesigen Raum der Quartette. Es ist ein Armenfriedhof unterhalb des dunklen Palastes, und die Figuren hier schauen aus ihren engen Löchern, das heißt sie verbinden sich durch den Blick aus ihrer Enge heraus mit der Weite. Die Toten leben in dieser Bewegung der Himmelsaufnahme. Sie „schaun den roten Untergang / ... Er schmeckt wie starker Wein.“ Das letzte Terzett führt das hier entwickelte Oxymoron der lebenden Toten fort durch eine Reihe weiterer Gegensätze, die zusammenfallen. Die Toten sitzen an der Wand entlang, aber zum Sturmgesang; sie stricken sich Mützen, aber zur Marseillaise; und es sind Mützen aus Ruß für das nackte Schläfenbein.

Wenn die Toten den Untergang aufnehmen wie einen starken Wein, den Sturmgesang der Marseillaise hören, so haben die beiden Vorgänge ein diffuses Gemeinsames, nämlich den Genuß von Auflösung, Angriff und Zerstörung. Zwischen den beiden Strophen besteht eine Isotopie, also eine Beziehung der Analogie. Auch eine Beziehung der zeitlichen ursächlichen Folge? Im ersten Terzett schauen die Toten aus ihrem Loch, im zweiten

sitzen sie an der Wand, so, als ob sie in der Ellipse zwischen den Strophen aus ihren Löchern herausgekommen wären. Wir kennen solche lyrischen Sprünge, aber hier ist doch das Kohärenzgefüge noch stärker als früher gestört. Woher stammt zum Beispiel der plötzliche Sturmgesang? Singen die Toten die Marseillaise? Oder tönt sie plötzlich aus der Tiefe des Untergangs hervor? Zeit und Ursachenfolge werden nachhaltig gestört. Die Differenz von außen und innen ist nicht mehr gültig. Auch der Erzähler wird von dieser Auflösung ergriffen. Seine ausschließlich externe Erzählung kann plötzlich intern werden, in die Toten hineinerzählen, wenn der Untergang ihnen wie starker Wein schmeckt – oder schmeckt der Untergang auch draußen im Raum so, schmeckt er also extern und dem Erzähler selbst?

Diese Fragen sind hier gar nicht genau zu beantworten und wirken deshalb sogar ein wenig gesucht. Aber die Auflösung von Differenz und Kohärenz und auch die von Ursache und Folge sowie der Tausch von außen und innen – also die ganze Semantik der Metonymie – ist ein durchgehendes Kennzeichen dieser Gedichte und wird an anderen Stellen ganz offensichtlich. So in dem kurz zuvor entstandenen Gedichtdoppel „Ophelia“. Im ersten Gedicht heißt es: „Und eine Weide weint / Das Laub auf sie und ihre stumme Qual“ – die äußere Weide übernimmt also den Ausbruch des stumm bleibenden Inneren. Im zweiten Gedicht lesen wir: „Doch wo sie treibt, jagt weit den Menschenschwarm / Mit großem Fittich auf ein dunkler Harm, / Der schattet über beide Ufer breit.“ Hier ist das Innere Ophelias, ihr Harm, nun ganz deutlich außen, ein großer Fittich; er ist Teil der Landschaft und Schatten geworden, welcher die Menschen jagt, also aktiv werden kann. Und in der vorletzten Strophe hat der Abend selbst ein Inneres, schwimmt Ophelia vorbei an „des fernen Abends zarter Müdigkeit“. Aber natürlich kann das auch die an den Himmel gerückte Müdigkeit Ophelias sein, die die Städtelandschaft mit ihrem Harm nun hinter sich läßt und hinabschwimmt in eine Zeit großer Ruhe „durch Ewigkeiten fort“.

Auflösung und Austausch (von innen und außen, Ursache und Wirkung) ergreifen auch die Differenz von Ferne und Nähe. Der Erzähler in „Berlin VIII“ kann in den Quartetten das Ganze des Himmels, den dunkelnden Palast und bis fern zu den Güterzügen sehen, bis an die Grenze der Weltstadt – aber dann kann er in den Terzetten ganz unvermittelt den Armenfriedhof wahrnehmen, ja die Toten in ihrem Loch und mit den Nadeln, mit denen sie stricken. Großes und Kleines zugleich und mit gleicher Sehschärfe wahrzunehmen, das ist uns unmöglich und widerspricht den Gesetzen

der Perspektive; in der Lyrik ist es aber möglich. Schon in Luthers autobiographischem Lied haben wir gesehen, wie Zeiten und Räume gleichzeitig sind und getauscht werden können. Die klassische Landschaft Goethes, zum Beispiel in „Auf dem See“, ist zwar im großen und ganzen kohärent, wenngleich sie wie die romantische Landschaft Außen und Innen, Ferne und Nähe auch auflösen kann, wie in „Ganymed“ oder „Mondnacht“. Bei der expressionistischen „Landschaft“ aber sind solche Metonymien besonders auffällig, da die Dinge und Menschen scharf und klar umrissen und deshalb sehr plastisch sind und nicht so ambivalent verschwimmen, wie etwa im romantischen Gedicht.

Die beiden „Ophelia“-Gedichte Heyms sind im November, „Berlin VIII“ ist im Dezember 1810 entstanden. Die Motivgruppen Stadt und Tote werden ineinandergeführt: Ophelia mit ihrem Totenblick rückt in das letzte der Berlin-Gedichte hinein, und umgekehrt wird aus dieser Serie nun die Stadt, die in Rimbauds „Ophelia“ noch fehlt, von Heym in sein zweites Ophelia-Gedicht hineinerzählt. In den beiden ersten Strophen treibt die tote Ophelia noch durch eine Spätsommerlandschaft. „Vorbei, vorbei“, so beginnt dann die dritte Strophe und erzählt nun die Stadt, „Wo an das Ufer dröhnt / Der Schall der Städte“. Der noch fast topische Stadtlärm ist hier schon pluralistisch gesteigert; er wird in der Folgestrophe angereichert durch „Glocken und Geläut“; und wird, wie später in „Berlin VIII“, vor ein Abendrot gestellt, in dem „ein Kran mit Riesenarmen dräut, // Mit schwarzer Stirn ein mächtiger Tyrann, / Ein Moloch, drum die schwarzen Knechte knien.“ Man sieht am Ablauf des Gedichts, wie der Erzähler die noch leidlich realistischen Elemente der Stadt im Akt des Erzählens Stufe für Stufe zu einer apokalyptischen Kunstlandschaft der Stadt verknüpft, wie er die topische Metapher vom Kranarm transponiert in einen Kran mit Riesenarmen und Stirn, so daß er allmählich zum Tyrann und Moloch wird, um den dann dazu passend die Anbeter knien. Diese sind aber ganz neu in diese Landschaft hineinerfunden und haben keinen realistischen Restbezug mehr zu den Arbeitern, die den Kran bedienen. Die Metapher geht über in Metamorphose. Das kennen wir auch als ein typisches Verfahren der Lyrik seit den Gedichten des *Hohenliedes* („Deine Augen – Tauben“); aber in der Neuzeit und insbesondere in Klassik und Romantik wurde doch die Ambivalenz von Wirklichkeits- und Bildelementen meist erhalten, während solche Surrealität nun fast einer ungebrochen phantastischen Realität weicht.

Kurz nach „Ophelia II“ und „Berlin VIII“ entsteht im Dezember „Der Gott der Stadt“. Er ist von Anfang an phantastische Wirklichkeit und wird nicht erst allmählich und durch Metaphern aus Realitätsfragmenten hinübererzählt:

Auf einem Häuserblocke sitzt er breit.
Die Winde lagern schwarz um seine Stirn.
Er schaut voll Wut, wo fern in Einsamkeit
Die letzten Häuser in das Land verirren.

Die Figuration von Tyrann/Moloch und der um ihn knienden Knechte kennen wir schon, sie ist sozusagen ausgearbeitet und kann hier wiederholt, ausgeweitet und pluralisiert werden: „Die großen Städte knien um ihn her“. Auch hier wird die Figuration vor das „Abendrot“ gestellt („vom Abend glänzt der rote Bauch dem Baal“), aber der Bauch des Dämons ist nun selbst schon rot, das Farbelement ist aus dem Abendrot herübergewandert und nicht nur ein Widerschein. Auch der Schall der Städte aus dem Opheliengedicht ist aufgenommen, aber nun ganz befreit von jeder realistischen Resttopik. Vor allem ist er, wie das Abendrot auch, ganz um den Dämon konzentriert und hineinorganisiert in die Figuration und deren Prozeß: „Der Kirchenglocken ungeheure Zahl / Wogt zu ihm auf aus schwarzer Türme Meer“. Auch die Stadtlandschaft von „Berlin VIII“ ist aufgenommen, aber aus ihrer Statik befreit, genau wie die Toten, die dort zwar die Marseillaise singen, aber dabei sitzen:

Wie Korybanten-Tanz dröhnt die Musik
Der Millionen durch die Straßen laut.
Der Schlote Rauch, die Wolken der Fabrik
Ziehn auf zu ihm, wie Duft von Weihrauch blaut.

Eine rauschhafte Orgie, in der sich Tanz, Lust und Untergangswut mischen, so im Dämon der Stadt wie bei den Millionen von Menschen, die ihn anbeten, auch wenn er sie zerstört.

Aber wenn wir so, wie ich das gerade getan habe, den zuletzt entstandenen „Gott der Stadt“ als die dynamische Weiterentwicklung der noch eher

statischen Gedichte „Berlin VIII“ und „Ophelia“ fassen, und auf diese Weise als eine Folge in der Zeit erzählen, bei der das Spätere das Frühere überwindet und ablöst, wollen wir nicht vergessen, daß man die Zeit auch als Spielraum von Varianten fassen kann. Und dann steht die stille der wilden Haltung zur Stadt, steht der Orgie der Zerstörung der postmortale Blick Opheliens auf die drohende Stadt gegenüber. Und auch der Erzähler hat diesen doppelten Blick auf die Stadt. Einmal mit dem Blick auf und von Ophelia aus erzählt er die Stadt, ein andermal erzählt er mit dem Blick auf die Tanzenden und von ihnen aus auf den Baal.

Die beiden Varianten werden auch nach dem Dezember 1910 weiterentwickelt: die stille, postmortale Variante mit den Gedichten „Die Morgue“ oder der „Tod der Liebenden“ (deren postmortalen Blick schon Baudelaire erzählt hat), aber auch im Gedicht „Krieg II“, das die Toten des Kriegs erzählt, während „Krieg“ die zerstörerische Wut und Lust universal als die wilde Variante ausarbeitet.

Die Kriegsgedichte Heyms sind lange und immer wieder als seismographische Vorwegnahme, als Prophetie des Ersten Weltkriegs interpretiert worden. Das ist ein beliebter Gemeinplatz für bedeutende Lyrik, aber er ist allenfalls eine Halbwahrheit, die mehr verbirgt als sie zeigt. Zum einen, weil diese Gedichte schon auf der Textoberfläche nicht die geringste Ähnlichkeit mit modernen Schlachten haben, sondern eher archaisch erzählt werden. Zum anderen, weil diese Gedichte in ihrer genetischen Tiefe einen gänzlich anderen Ursprung haben, nämlich die Erwartung, die Lust und Hoffnung auf den Krieg. Sie stellen Gebete dar, sie bitten Gott um die abräumende Gewalt des Krieges und andere Vernichtungsgewalten. Die zweite, kürzere Fassung des ersten „Gebet“-Entwurfs lautet:

Gebet

(Zweite Fassung/Entwurf)

Großer Gott, der du auf den Kriegsschläuchen sitztest,
 Vollbackiger du, der den Atem der Schlacht kaut.
 Laß heraus wie Sturm gegen Morgen den Tod,
 Gib uns Herr, Feuer, Regen, Winter und Hungersnot.

- 5 Daß das Kriegshorn wieder im Lande schallt,
 Daß die Äcker liegen mit Leichen voll,

Öde Zeit ist, wie ein Kranker das Jahr,
Herr gib uns das Feuer. Und reiche uns Prüfungen dar.

Dieses Gedicht spricht, denke ich, einmal wirklich sofort für sich selbst. Entstanden im September 1911, also in unmittelbarer Nähe zu den beiden Kriegsgedichten, folgt es zwei Entwürfen über „Unsere Zeit“, die diese als Lazarus und als Leichnam metaphorisieren, der höchstens noch „eine Made kreißt“. Das ist ein Motiv, das wir schon in „Paris se repeuple“ finden. Und hier hieß es auch von der explodierenden Stadt: „L’orage te sacra suprême poésie“ – „der Sturm wird dich zur höchsten Poesie verklären“. Das erinnert mich – mir ist aber nicht ganz klar, ob zu Recht – an die poetische Schlachtwut Körners: „Soll ich in der Prosa sterben? – / Poesie, du Flammenquell / Brich nur los mit leuchtendem Verderben.“

Wenn also etwas prophetisch war an diesen Gedichten, so war es gewiß nicht der moderne Krieg, sondern allenfalls eine zivilisationsmüde Mentalität, die in ihn münden konnte: eine erwärmte Erwartung, eine Begeisterung für den Krieg als Zerstörung der Prosa der Zivilisation, und das mochte wohl hier und da eingehen in eine Bereitschaft zum Krieg. Nur war es lange vor dem wirklichen Krieg zunächst ein poetischer Krieg, eine Geißel aus Strophen wie bei Rimbaud, der im Prosagedicht „Après le Déluge“, nach der mythischen alten Sintflut, ähnlich wie Heym darum bittet: „Gewässer und Traurigkeiten, steigt auf und laßt die Sintfluten sich wieder erheben.“

*

Georg Heym steht mit solchen Gedichten nicht allein da. Die berühmte, von Kurt Pinthus gleich nach dem Weltkrieg herausgegebene Sammlung *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung* (1920) beginnt mit einem Gedicht von Jakob van Hoddis (1887–1942):

Weltende

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,
In allen Lüften hallt es wie Geschrei.
Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei,
Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut.

- 5 Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
 An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
 Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.
 Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.

Das Gedicht erzählt eine ganze Reihe von Katastrophen und darunter die für den Weltuntergang klassische „Sintflut“. „Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen / An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.“ So der Beginn der zweiten Strophe, und nur die Benennung – die Meere hupfen statt heranzurollen oder heranzuwüten – gibt der Katastrophe eine leicht spielerische Bedeutung. Die Natur ist zwar gewaltig und gewalttätig, denn nicht nur das Meer, sondern gleich alle Meere dringen heran, die dicken Dämme zu zerdrücken und das Menschenwerk, das gegen sie schützen soll, zu zerstören. Aber die Natur ist auch mutwillig, was noch verstärkt wird durch die leicht anthropomorphisierende Metapher einer absichtlichen Handlung: Sie hupft heran, um zu zerdrücken. Das klingt so ähnlich wie das „Hei“ und „Ei“ der Fontaneschen Sturmhexen, die die gewaltige „Brück’ am Tay“ und den heroisch modernen Zentaur, den mit der Maschine verbundenen Lokomotivführer, in das große Wasser hinabblasen.

Aber nicht bloß das erzählte Meer handelt mutwillig zerstörerisch, das Gedicht selbst erzählt auf mutwillige Weise. „Die meisten Menschen haben einen Schnupfen“, so lautet die Zeile nach den brechenden Dämmen, und die Zeile darauf: „Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.“ Wenn Eisenbahnen von den Brücken fallen und Dämme zerdrückt werden, so sind das gewaltige Unglücke im Vergleich zu dem Schnupfen der Menschen, so daß seine Erwähnung wie ein Witz wirkt. Es wäre hingegen noch unverhältnismäßiger, wenn schon der Schnupfen von den Menschen als Katastrophe im zivilisierten Leben empfunden würde, ähnlich wie wenn nach dem angekündigten Weltende im Titel im ersten Vers nur dem Bürger vom Kopf der Hut herabfliegt, Inbegriff modisch zivilisierter Kleidung.

Die Maßstäbe dessen, was als Katastrophe zu gelten hat, geraten ins Wanken. Das ist eigentlich selbst eine Katastrophe, eine schlimme Verwirrung geltender Werte. Es entsteht ein groteskes Universum, wenn Unvereinbares und Unvergleichliches gleichgesetzt und zusammengesetzt wird. Entsetzen und Lachen, das im Halse steckenbleibt, ist die dazugehörige Haltung.

Grotesk ist auch das Verhältnis von Geschrei in allen Lüften und Hutverlust zu Beginn des Gedichts. „Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut“, lautet der erste Vers und verrückt an andere Stelle, was zusammengehört, nämlich der spitze Hut und der runde Kopf. Und das geschieht gleich noch einmal im nächsten Vers: „Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei“ – nicht etwa die Dachziegel, wie sich's gehören würde. Nicht bloß die erzählte Welt verrutscht und geht in Unordnung, sondern auch die Sprache, ihre festen Redewendungen und Zuordnungen. Damit zeigt das Gedicht, wie es sein katastrophisches Universum erzeugt. Es tut ja nicht so, als bildete es ab, was in der Welt geschieht; oder beglaubigt eine Vision, wie Johannes auf Patmos. Es stellt eine apokalyptische Kunstwelt aus eigener dichterischer Machtvollkommenheit her und stellt das zur Schau. Auch mit den artifiziellen Signifikanten, den Reimen, die zusammenreimen, was sichtlich nicht paßt, wie Hut – Flut und hupfen – Schnupfen.

Mit solch witziger Selbstbezüglichkeit und bewußter Künstlichkeit steht das Gedicht ziemlich allein in der Sammlung, auch wenn es mit seinem erzählten Geschehen, dem „Weltende“, gut in die Abteilung „Sturz und Schrei“ paßt und sie zu Recht eröffnet.

„Form ist Wollust, Friede, himmlisches Genügen, / Doch mich reißt es, Ackerschollen umzupflügen.“ So heißt es in einem Gedicht Ernst Stadlers (1883–1914), das Pinthus in die letzte Abteilung seiner Sammlung *Liebe den Menschen* eingeordnet hat – das genaue Gegenstück zur ersten Abteilung mit dem Titel „Sturz und Schrei“. Stadler, ein Elsässer, der die französische Moderne gut gekannt, übersetzt und als Dozent publik gemacht hat, setzt der Autonomie des Gedichts, ihrem Seligsein in sich selbst – wie Mörike das schon genannt hat –, setzt der Kunst als Elfenbeinturm und geborgenem Ort die offene Tat gegenüber (wenigstens im Gedicht). Aber das ist nur eine der schroffen Oppositionen dieses Gedichts. „Form will mich verschnüren und verengen, doch ich will mein Sein in alle Weiten drängen“, so lautet eine andere polemische Gegenüberstellung von Kunst und Leben, Enge und Weite, Friede und heroischer Tat, die in Deutschland jetzt üblich werden soll, obwohl doch das Leben recht eng ist, Gedichte gerade durch ihre Form große Offenheit und Weite erzeugen können. Stadler hat das mit seinen kunstvoll gefügten Langversen, zum Beispiel mit dem berühmten Gedicht „Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht“, selbst getan.

Am pathetischsten und zugleich fatalsten ist die Schlußopposition des Gedichts. „Form ist klare Härte ohn' Erbarmen, / Doch mich treibt es zu

den Dumpfen, zu den Armen.“ Selbstische, ästhetizistische Kunst, das mag es ja manchmal geben – hier war das wohl gegen ihren Protagonisten George gerichtet –, aber soziale Teilnahme muß nicht das Gegenteil von geformter Kunst sein. Alle diese Oppositionen konstruieren eine vorurteilsvolle Vereinseitigung der französischen *impassibilité*, wie sie Théophile Gautier für die Lyrik programmatisch gemacht oder Flaubert in seiner Erzählweise von *Emma Bovary* ausgebildet hat. Sie schloß natürlich Anteilnahme nicht aus, sie setzte nur unscharfe, konventionelle Sentimentalität außer Kraft und ermöglichte damit erst einen klaren und genaueren Blick und ein tieferreichendes Verständnis des Erzählers.

Stadler steht mit solchen Vereinseitigungen und Zuspitzungen gegen die Form in einer durch die deutsche Erlebnislyrik der Goethezeit eröffneten und herrschend gewordenen Tradition der Lyrik als einer Dichtung des großen subjektiven und ins Kosmische oder Nationale gesteigerten Gefühls. Er transponiert es ins Menschheitliche, in eine allgemeine Brüderlichkeit mit den Armen und Schwachen und Erniedrigten. Sie werden zu einem neuen Erhabenen, sowohl in diesem einen Gedicht, wie auch fast durchgehend in der von Pinthus zusammengestellten Lyrik.

So kann man mit Stadlers und van Hoddiss' Gedicht durchaus zwei Varianten moderner deutscher Lyrik typisieren, die sich – wie etwa beim späteren Brecht oder Benn – in ganzen *Œuvres* gegenüberreten können. Natürlich können sie sich auch in einzelnen Gedichten überlagern, so zum Beispiel in J. R. Bechers „Rosa Luxemburg“, das zugleich extrem artifiziell und von sozialistischem Pathos durchzogen ist. Oder in Brechts Gedichten seit Mitte der 20er Jahre, die genau umgekehrt Anteilnahme in einer kühl-analytischen Härte der Form und des Erzählens erzeugen.

*

Welche Erzählverfahren das sind, das habe ich schon an Rimbaud zu zeigen versucht. Auch van Hoddiss hat sie, wie Heym, Trakl, Ehrenstein und Benn, genutzt. Das will ich nun ausführlicher, aber mit einigen kleineren Exkursen noch genauer an „Weltende“ erläutern.

Charakteristisch an van Hoddiss' Gedicht ist – neben dem pluralen Erzählen – das hier gänzliche Zurücktreten des lyrischen Ichs. Wir kennen ja diese lyrische Ich-Erzählung seit dem deutschen Erlebnisgedicht, über Heine und Fontane hinweg bis zu Hofmannsthal und dem frühen Rilke als eine herr-

schende Form, in der das Ich entweder autodiegetisch seine eigene Geschichte oder homodiegetisch im Dabeisein die eines anderen erzählt. Oder ist die lyrische Ich-Erzählung gar so vorherrschend nicht, wie wir es immer so sicher annehmen? Es gibt ja durchaus neben der herrschenden Ballade eine ganze Reihe von Ich-losen, heterodiegetischen Erzählgedichten, deren narrative Strukturen, Genres und Traditionen noch kaum analysiert und klassifiziert sind. Vielleicht springen uns deshalb immer Rilkes unter dem Namen des Ding-Gedichts gehandelte Erzählgedichte (wie zum Beispiel „Hortensie“, „Panther“; und „Karussell“) als bemerkenswerte Neuheit ins Auge. Es sei denn, wir würden sie in den Modernismus symbolistischen Erzählens in Frankreich oder England einreihen. Aber schon bei Conrad Ferdinand Meyer (1825–1898) können wir, auch im deutschen Sprachraum, symbolistische oder Ding-Gedichte wie den „Römischen Brunnen“ oder „Zwei Segel“ finden und an den vielen Fassungen den Übergang von der Ich-Erzählung zur heterodiegetischen Er-Erzählung beobachten – Tendenzen und Varianten eines Wandels erzählerischer Verfahren. Mit großer Wahrscheinlichkeit kann man auch noch weiter zurück erste seltene Varianten dieser Art finden – wie zum Beispiel Eduard Mörikes (1804–1875), „Auf eine Lampe“, ein frühes Ding-Gedicht, dem man seine Herkunft aus dem Typ der älteren Anrufungs-Lyrik noch ansieht: „Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht auf die Fluren verteilt“ – so hatte weiter zurück Klopstock noch seinen „Zürcher See“ begonnen.

Auffällig aber – im Unterschied zum symbolistischen Ding-Gedicht mit seinem Innenblick etwa in den „Panther“ – ist das gänzliche Zurücktreten dieser gefühligeren Erzählmöglichkeit bei van Hoddis: „Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei.“ Der Erzähler nutzt deutlich die Möglichkeit nicht, die Gefühle seiner Figuren durch internen Blick zu erzählen. Man kann das entweder gefühllosen Zynismus nennen oder auch als eine Form von selbstrettender Distanz gegenüber den großen Schrecknissen einer neuen Zeit bewerten. Eine Art artifiziellen Stoizismus. Feststellbar ist auf jeden Fall ein Verfahren, das die Vorgänge an Menschen und menschlichen Leibern von außen betrachtet, so ähnlich wie man das mit Dingen tut.

Die Erzählung ohne den Innenblick verdinglicht also den Menschen, sie macht ihn zur *nature morte* – die genaue Umkehrung zum symbolistischen Gedicht, das die Dinge durch Innenblick oder emotionale Metaphern vermenschlicht hat. Wenn also im modernen Gedicht durch die Art des Erzählverfahrens Menschen zu Dingen oder zur *nature morte* werden, dann

wundert es auch nicht, daß im Gedicht selbst tote Figuren zum lyrischen Gegenstand werden und durch sparsam genutzten Innenblick Gefühle bekommen können, so wie das Baudelaire schon in „La mort des amants“ und Rimbaud in „Ophélie“ oder Heym mit der „Ophelia“ getan haben. Ontologisch ist das natürlich (oder soweit wir wenigstens zu wissen glauben) ganz unmöglich – aber narratologisch ist das überhaupt kein Problem: „Und eine Weide weint / Das Laub auf sie und ihre stumme Qual“, erzählt Heym von seiner Ophelia und gibt der Toten so das Gefühl der Qual, aber auch deren Stummheit, der er dann durch das Weinen der Weiden Ausdruck verleiht. Totengefühle bekommen auf diese Weise eine eigentümliche Ambivalenz von Gefrorenheit und Ruhe, von Bewegung und Ausdruck.

Das wird besonders klar und eigentümlich ergreifend, wenn die Erzählung mit ihrem sonst nur sparsam genutzten Innenblick ersetzt wird durch eine Ich- oder Wir-Erzählung von Toten, die nun allein durch dieses Verfahren mühelos über ihre Gefühle sprechen könnten. Georg Heym hat in seinem Gedicht „Die Morgue“ über viele Strophen hinweg die Toten über ihr vergangenes, gegenwärtiges und zukünftiges Leibsicksal sprechen lassen. Aber Gefühle erzählen sie kaum, sondern nur Vorgänge, die mit ihren Körpern geschehen oder geschehen werden. Das aber heißt, daß sie sich selbst wie von außen erzählen, mit externem Blick, der interne aber kaum genutzt wird. Deshalb entsteht keine Trauer, nicht einmal eine makabere Atmosphäre, sondern ein ruhiges Fragen, Wahrnehmen, Hingabe an das, was mit den toten Körpern geschieht: eine Schicksalsbereitschaft, wie sie während des Lebens schwer genug und in der Moderne sowieso selten geworden ist.

Solch narrativ erzeugte Ruhe ist in der Lyrik seit Baudelaires berühmtem Gedicht „La charogne“ die Erneuerung von Wahrnehmungen, denen alle Kreaturen und also auch wir unterworfen sind. Die zivilisatorische Gefühlsmodellierung hat sie mit Ekel und Schrecken besetzt, eine Folge des Wegschließens der Kranken und Toten aus der Familie in die Kranken- und Leichenhäuser, wo Fachpersonal sie dann sachgemäß und sachlich behandelt. Die moderne Lyrik bringt solche Trennungen, Arbeitsteilungen und damit verbundenen Gefühlsmodellierungen zurück in die Kommunikation. Das ist immer ein wenig schockierend, wenngleich der Schock durch Schönheit gedämpft wird. Zu den ästhetischen Verfahren der Dämpfung gehört auch das plurale Erzählen mit reduziertem Innenblick.

Eine ältere Zeit bis weit in das Barock hinein hat Sterben und Tod, Krankheiten und Epidemien, hat Krieg, Stadtbrände und Naturkatastrophen noch unmittelbarer erlebt und literarisch berührt. Der fortschreitende Prozeß der Zivilisation hat das alles zumindest in Europa zurückgedrängt und aus der Kommunikation verdrängt. Auch die Lyrik, und vor allem die deutsche Lyrik – ganz anders als die französische mit ihrer Innovation ästhetischer Häßlichkeit – ist bis weit ins 19. Jahrhundert hinein immer diskreter, immer penibler geworden, man denke zum Beispiel an C. F. Meyers vornehm-feine Darstellung der Greuel der Hugenottenverfolgung in seinem Gedicht „Die Füße im Feuer“. So sollte man die Lyrik seit Baudelaires „Charogne“ und Heyms „Morgue“ nicht etwa als geschmacklose Aas- und Leichengedichte empfinden und bewerten, sondern müßte im Gegenteil ihre kulturelle Leistung bewundern, das Zurückgedrängte neu wahrnehmbar zu machen und uns dadurch für uns selbst zu stärken.

Ich denke, Sie kennen Gottfried Benns (1886–1956) Gedicht „Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke“, das ja schon durch seinen Titel Angstgefühle auslöst. Das Gedicht gilt, allerdings nicht so sehr wie „Kleine Aster“, als zynisch, als bewußtes Erschreckenwollen des Bürgers (*épater le bourgeois*). Aber das ist, glaube ich, zu einfach. Man schiebt so ab, was das Gedicht mit seiner narrativen *impassibilité* wirklich leistet. Ein Mann – wohl der Arzt – erzählt einer Frau, was die beiden beim Gang durch die Bettenreihen sehen oder nicht sehen. Er erzählt das alles als intradiegetischer Erzähler: „Der Mann: Hier diese Reihe sind zerfallene Schöße ... // Komm, hebe ruhig diese Decke auf.“ Und obwohl damit der Mann zum Ich-Erzähler wird und dadurch grundsätzlich über den internen Blick auf sich selbst verfügen könnte, enthält er sich aller persönlichen Gefühle und erzählt mit externem Blick, was den Kranken in der Baracke geschieht und was man mit ihnen macht: „Manchmal wäscht sie die Schwester. Wie man Bänke wäscht.“

Der Vergleich, „wie man Bänke wäscht“, macht die Menschen, ähnlich wie Dachdecker, die „entzwei gehen“, zu Dingen. Aber natürlich ist das weder zynische Lyrik noch eine zynische Krankenbehandlung durch die Schwester – vielmehr ist es die kühle Sachlichkeit einer modernen Institution, wie sie zum Krankenhaus mit seinen seriellen, pluralen Prozessen gehört; oder zu Bürokratien und institutionellen Prozessen wie Verkehr und Krieg. Die modernen Verfahren pluralen Erzählens mit reduziert internem

Blick sind angemessene Innovationen der Lyrik und entstehen im Zusammenhang der Innovationen unserer modernen Welt.

Es mag mit dieser Art des Erzählens verbunden sein, daß solche Gedichte weniger protestieren als registrieren, daß also „Sturz und Schrei“, wie der Herausgeber die erste Abteilung der *Menschheitsdämmerung* genannt hat, weniger laut und pathetisch ausfällt, als man dem deutschen Expressionismus gemeinhin nachsagt. Daß sie eher ruhig, gelassen, mit einer gewissen Entlastung, ja manchmal sogar wie befreit erzählen von dem, was heute mit uns geschieht.

Der Erzähler nutzt also den Innenblick nicht – dafür verfügt er um so mehr über den umfassenden Überblick, wie van Hoddiss in seinem Gedicht auch. Er sieht, hört und erzählt, was in den Lüften, auf Dächern, in Straßen geschieht – also in der Stadt. Er sieht aber auch, was auf den Meeren und an den Küsten geschieht und überall im Lande, daß die Eisenbahnen von den Brücken fallen und die Menschen einen Schnupfen haben; oder daß die Fluten die Dämme überspülen und man das ruhig im Sessel in der Zeitung liest. So sieht er zugleich das Große und das Kleine und sieht es unvermittelt nebeneinander. Als hätte er keine Augen wie wir, die doch immer einen Fokus haben, einen Brennpunkt und eine in Nähe und Ferne organisierende Perspektive, einen Platz, von dem aus wir blicken. Der Erzähler hat das alles nicht, das heißt, er erzählt im genauen Sinne des Worts von Genette aus dem Nullfokus heraus.

Gegenüber der bisherigen Lyrik ist das ganz neu. Selbst die romantische Landschaft war bei aller Weite doch perspektiviert. Hier fällt die Perspektive weg, und der Horizont ist riesig. Deshalb ist der narratologische Ausdruck „Blick“ ein wenig irreführend; zwar versteht er sich als Kunstaussdruck durchaus abstrakt und allgemeiner, wie Genette ausdrücklich erklärt, aber behält trotzdem etwas von dem konkreten Sehen mit Augen. Und diese Landschaft von van Hoddiss kann man nicht sehen mit dem wirklichen, sondern nur mit dem künstlichen Auge.

Die Weite des Horizonts hängt zusammen mit der Pluralität der Figuren, Dinge, Vorgänge. „Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut“, das ist eine Ausnahme in diesem Gedicht, selbst wenn sie metonymisch oder exemplarisch verstanden sein will – aber so singular und symbolisch für alle gleichen Phänomene hat Lyrik bisher immer erzählt, hat sie den einzelnen Menschen in den Mittelpunkt gestellt mit seiner Individualität und nicht die Masse mit ihrer Pluralität und Gleichförmigkeit. „Die Menschen stehen

vorwärts in den Straßen / Und sehen auf die großen Himmelszeichen“, so beginnt Georg Heyms „Umbra vitae“, das gleich nach van Hoddiss’ „Weltende“ steht. Und so setzt sich auch die zweite Strophe fort: „Und alle Dächer sind voll Sternedeuter, / Die in den Himmel stecken große Röhren, / Und Zauberer, wachsend aus den Bodenlöchern, / Im Dunkel schräg, die ein Gestirn beschwören.“

Diese pluralen Zustände und Ereignisse können in einem einzigen Vers erzählt werden wie nahezu ausschließlich bei van Hoddiss. Sie können aber auch in einer Strophe gebündelt sein, wie hier bei Georg Heym. Manchmal dehnen sie sich sogar über mehrere Strophen aus: „Selbstmörder gehen nachts in großen Horden, / Die suchen vor sich ihr verlornes Wesen“, so beginnt die dritte Strophe in Heyms Gedicht; in der vierten zerfallen sie wie Staub, der noch eine Weile hält; und in der fünften liegen sie „unter Salbei und ... Dorne“. Das ergibt eine kleine Geschichte, die drei Strophen bündeln sie in drei Phasen. Danach setzt die nächste Strophe mit einer anderen Pluralität ein: „Die Meere aber stocken, in den Wogen / Die Schiffe hängen modernd und verdrossen.“ Und so geht es fort mit weiteren Strophen zu Bäumen, Sterbenden und Schatten. Sie alle stehen, jeder in seinem Vers oder seiner Strophe oder Strophengruppe abgeschlossen und je für sich. Es entsteht ein eigentümliches Nebeneinander der Dinge und Menschen im Raum, die alle dem gleichen Prozeß unterworfen sind. Die Strophen sind durch Isotopien, Analogien verknüpft, nicht durch Zeit und Abfolge in der Zeit. So entsteht auch keine gestufte Handlung und Geschichte einer einzelnen, individuellen Gestalt, wie das in „Ganymed“ oder „Auf dem See“, also im klassischen Gedicht, üblich war. Sondern es entsteht ein Raum gleichzeitiger und gleichartiger Prozesse. Ein eigentümliches Paradox der Moderne. Auch sind die Gruppen nicht durch Handlungen oder Beziehungen verbunden, sondern nur durch das gleiche Schicksal.

Das wird noch deutlicher, wenn man den Modus des Erzählens berücksichtigt. Erzählt wird im Präsens, also gleichzeitig, und somit narratologisch gesehen nicht vom Ende her, von dem aus man ja die ganze vorausgehende Geschichte prinzipiell überblickt. „Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen“: Sie kommen nicht – stehen – und gehen. Sie stehen in einer eigentümlich gefrorenen Bewegung nach vorn, ähnlich wie die stokkenden Wogen, in denen die Schiffe hängen. Sie werden durativ erzählt („Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.“); und das selbst dann, wenn es sich um starke Bewegungen handelt: Die Eisenbahnen fallen von

den Brücken. Von zielgerichteten Handlungen mit einigen Phasen und Folgen ist selten die Rede, und oft ersetzt ein Passiv das Aktiv. Ein merkwürdiger Befund, wenn man an den fast topisch gewordenen Aktionismus und die Dynamik des Expressionismus denkt. Vielleicht muß man hier noch genauer prüfen. Es könnte ja sogar sein, daß der Aktionismus des Erzählens und einiger seiner Protagonisten – sei es nun als Destruktion oder Restitution – nur die Reaktion auf den gefrorenen Zustand der allgemeinen Bewegung ist. Schon in Rimbauds „Paris se repeuple“ geht die Dynamik der Destruktion ganz allein vom Erzähler und der von ihm animierten dämonischen Hure Babylon aus, während sich die zurückkehrende Stadt re-etabliert. (Man vergleiche die gefrorene Hektik des im Kreise getriebenen Zirkus und den auch nur vielleicht erfolgenden Schrei dagegen in Kafkas Prosatext *Auf der Galerie*.)

Das doppelte Paradox – daß eine von Menschen gemachte Dynamik nicht anhaltbar, also ‚gefroren‘ ist; und daß also eine gesteigerte Dynamik dagegen sich aufmacht, aber vergeblich von vornherein und deshalb gestockt wie die Meere, in denen die Schiffe hängen – dieses sehr moderne Paradox, das natürlich in viele Varianten zerfällt, findet man im Korpus der Gedichte wieder, die Pinthus zusammengestellt hat. Das kann ich hier nicht weiter verfolgen, aber ich möchte abschließend darauf verweisen, daß Pinthus selbst eine Lösung gesucht hat durch die Form, die er dem Korpus gegeben hat – und daß er später beklagt, daß diese „Lösung“ keine Erlösungen gebracht hat. Das heißt, er hat sich im gleichen Paradox bewegt und verfangen.

Pinthus hat in der ersten Auflage von 1919 seinen Gedichten eine Ordnung gegeben, die nicht bloß eine thematisch gegliederte Anthologie ergab, sondern eine Stoßrichtung organisierte und eine regelrechte Geschichte mit Anfang, Mitte und Ende als Ziel hervorgebracht hat. „Sturz und Schrei“, so hieß, wie erwähnt, die erste Abteilung; sie wurde über die zweite, der „Erweckung des Herzens“ und die dritte von „Aufruf und Empörung“ in die letzte geführt, die „Liebe zu den Menschen“.

Das ist eine Geschichte von Leid und Untergang, die durch Sammlung und Aufruf zum Heil führt oder zumindest führen sollte oder könnte, also eine Abfolge von der Zerstörung zur Wiederherstellung der Menschheit. Eine *Menschheitsdämmerung* eben, nur daß sie anders als Richard Wagners *Götterdämmerung* nicht nur in den Untergang der alten, sondern auch in den Beginn einer neuen Welt führen sollte. Die „Stadt der Qualen wird“, wie Pinthus im Vorwort zur ersten Ausgabe schrieb, „zum beglückenden Tempel

der Gemeinschaft“. Natürlich war das ein gewaltiger Willensakt des Herausgebers, der den Gedichten durch Positionierung diese Bedeutung erst aufzwang.

Den späteren Betrachter wundert es nicht, wenn Pinthus im Nachklang der zweiten Auflage von 1922 seine Sammlung dann ein „Dokument dieser Epoche“ nennt, das „bedeutsamer ... im Zusammenbruch des Alten als im Erwachen des Neuen“ war. Ja er selbst erkennt in der von ihm gegebenen Form die konstruierte Geschichte des Heils, wenn er schreibt, daß dieses Buch „mehr als ich beim Zusammenfügen ahnen konnte“ Zeugnis geworden ist für eine „Generation, die fanatisch glaubte und glauben machen wollte, daß aus den Trümmern durch den Willen aller sofort das Paradies erblühen müsse“.

„Aber“, so fügt er hinzu, aus der allgemeinen Bewegung der jungen Stimmen und ihrer Sinfonie in seinem Buch sei auch nicht inzwischen die „große allgemeine neue Dichtung, von vielen als stark und weise ersehnt, entsprossen, weder den Nachkommen des alten Bürgertums, noch den anrückenden Massen der Proletarier“.

Abschluß und Ausblick

Feste Motive, Typen und Traditionen – wie man sie in der französischen Lyrik in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts oder der deutschen Lyrik des 18. Jahrhunderts bis in die Romantik hinein feststellen kann – haben sich anscheinend aus dem expressionistischen Bestand in der Weimarer Republik nicht herausbilden können. Warum solche Verdichtungen sich einmal bilden und ein andermal nicht, das wissen wir nicht so genau. Manches spricht dafür, daß es am Anfang einer besonderen Begabung bedarf, eine starke Form zu entwickeln, die einem Zeitbedürfnis entgegenkommt und deshalb von vielen aufgegriffen und fortgeführt wird. Das Erlebnisgedicht Goethes, seine und Schillers Balladen haben fortschreitende Reihen derart in Gang gebracht; oder Baudelaire, dessen verschiedene Typen moderner Stadtgedichte in Frankreich und weit darüber hinaus Wirkung gezeigt haben. Die dabei entstandenen modernen Erzählverfahren der *impassibilité* sind auch in Deutschland durch Heym hindurch weitergeführt worden: in Bertolt Brechts (1898–1956) lakonischer, referentieller, zunehmend engagierter und marxistisch gestützter Lyrik der Stadt, der politischen Ökonomie des Faschismus und Kriegs – oft als moritatenhafte, durchgezählte

Strophenfolge, die auch die alte Ballade wieder aufnahm, wie zum Beispiel in den Gedichten „Das Lied der Eisenbahntruppe von Fort Donald“, „Die Ballade vom Tod der Anna Gewölke-Gesicht“ oder „Unsere Erde zerfällt“ und auch bei seinem Antipoden Benn mit seiner abgekühlten, zunehmend artifiziellen *poésie pure* und ihrem betonten *l'art pour l'art*. Das waren zwei Richtungen, die immerhin ihrerseits Traditionslinien geschaffen haben, die erstere in der „DDR“, die letztere in der „BRD“. Aber nur nach dem Krieg, denn Brecht war im Exil und Benn nach kurzer Annäherung an den Nationalsozialismus in einer Art persönlichem Rückzugsraum. Denn das „Dritte Reich“ – und das freilich wissen wir sehr genau – hat der modernen Lyrik des Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit keine Tradition gegönnt. Es hat sie rücksichtslos unterbrochen und seine Dichter verfolgt. Man lese ihre Schicksale in den Kurzbiographien nach, die Pinthus seiner *Menschheitsdämmerung* beigefügt hat, als er sie in der Bundesrepublik 1959 noch einmal herausgegeben hat: nur noch als ein Denkmal des Aufbruchs wie seiner Zerstörung.

Natürlich ist es symptomatisch, daß Brecht dort und Benn hier weitergeschrieben und ihre je eigene Tradition mehr festgelegt als weiterentwickelt haben. Aber selbstverständlich haben diese beiden repräsentativen Gestalten ihre beiden Länder nicht dauerhafter in ihren Bahnen halten können. Auf jeder Seite der Grenze ist eine reiche, eigenartige Lyrik entstanden, die man nicht handstreichartig im Allgemeinen oder auch nur irgendwie exemplarisch erzählen kann.

Literatur- und Lyrikgeschichten haben dafür – wie für alle von uns behandelten früheren Zeiträume auch – Konventionen einer Erzählung ausgebildet, auf die man nicht verzichten möchte. So ordnen sich aus dem großen Geschehensraum durch Trennung leidlich einheitliche Zeitabschnitte, Richtungen und Genres heraus und erzählen dann deren gereinigte Geschichten; größere Dichter bekommen ihre je eigene Geschichte, und dazu gibt es eine große Fülle der verschiedensten Arten von Einzelinterpretationen. Ich habe das immer dankbar zur Kenntnis genommen, vor allem bei dem Versuch über die vaterländische Lyrik. Ja, ich habe mich mehr als ursprünglich geplant in solche Bahnen hinaustreiben lassen, weil ich die lyrische Variantenbildung mit ihrer inneren Dynamik und äußeren Brauchbarkeit in der Geschichte beobachten wollte. Aber im Zentrum stand trotzdem die Frage nach den erzählerischen Verfahren im Gedicht, und da sie dieses nicht allein beherrschen, allgemeiner nach dem Diskurs der Lyrik im Unterschied

zu anderen Diskursen; und damit auch nach der Leistung und Funktion von Lyrik im kulturellen Prozeß.

*

Die vier Vorlesungen waren an dieser Stelle zu Ende. Hätte mir noch eine fünfte zur Verfügung gestanden und mich gefordert, so hätte ich ein Problem angeschnitten, das sich in der Moderne seit der Großstadtlyrik nicht mehr abweisen lässt: wie und ob überhaupt das Gedicht in seiner charakteristischen Kürze und verknappenden Struktur mit den komplexen Einrichtungen und Vorgängen einer hochkomplexen Gesellschaft umgehen und sie bewältigen kann.

Ganz verzichten darauf und sich traditionell beschränken auf den Menschen, die Liebe, die Jugend, das Alter, die Krankheit oder den Tod oder auch das Reisen kann sie nicht. Denn alle diese traditionellen Themen der Lyrik sind ja in Wirklichkeit längst durchsetzt von den riesigen Apparaten, die wir selbst geschaffen haben, in denen wir leben und arbeiten, die deshalb unsere Erlebnisse und Ereignisse bestimmen, ja selbst unser Schicksal und unsere Identität inzwischen ausmachen. Die Medizin und die Krankenhäuser, die Wissenschaften, die Wirtschaft und die Medien, die Verwaltungen und der Staat – sie alle reichen in einer Weise in uns hinein, daß wir uns kaum noch anders begreifen können, als durch und durch von ihnen modelliert. So müssen wir umgekehrt auch sie mit ergreifen und durchdringen, wenn wir verstehen wollen, was mit uns passiert, ja was wir sind, und ob wir so sein oder bleiben wollen, wie wir gemacht werden.

Überfordert das den Diskurs der Lyrik? Sind so hochkomplexen Systemen und Prozessen nicht nur einigermaßen komplexe Diskurse außerhalb der Literatur gewachsen? Und wenn literarische Diskurse, dann doch am ehesten der Roman? Ein knappes Gespräch, das G. Janouch mit Franz Kafka geführt hat, mag hier weiterhelfen. Janouch erzählt von einem Bild von George Grosz, das das Kapital darstellt als einen dicken Mann mit Zigarre, der einem kleinen Manne im Nacken sitzt. Kafka nennt das die alte Ansicht von Kapital, die übliche Reduktion und Einseitigkeit; und er kennzeichnet dann selbst den Kapitalismus als ein System von Beziehungen, die von oben nach unten reichen und umgekehrt, von außen nach innen und von innen nach außen. So hat er hier abstrakt gefaßt, was er im Roman *Amerika* dann komplex und

konkret erzählt hat – aber ist die Verkürzung von Grosz nicht dennoch auch wertvoll?

Oder müssen wir wirklich allgemeiner glauben, daß nur komplexe Diskurse komplexen Systemen und Prozessen beikommen können? Können diese nicht auch wesentliche Gewichtungen und Aspekte verfehlen, die knappe Texte mit ihren notwendigen Verkürzungen wie etwa der metaphorischen oder metonymischen Erzählung schärfer hervortreten lassen, oder überhaupt erst neu in die Wahrnehmung bringen? Solche Kurztexte – Rimbaud hätte sie vielleicht *poème en prose* genannt – haben in der klassischen deutschen Moderne Robert Walser, Franz Kafka und Robert Musil erzählt. In der späteren DDR Günter Kunert und Heiner Müller.

Aber es gibt eine bis in die Antike zurückreichende Tradition dieser Texte als festes Genre: die Fabel vom Wolf und vom Lamm zum Beispiel, um an ein allbekanntes Exempel zu erinnern. Gellert, Lessing und Pfeffel haben an diese Tradition mit ihrer aufklärerischen Fabel angeknüpft, etwa mit den Erzählungen vom abgerichteten Bären. Lessings immer als Ringparabel benannte Geschichte im *Nathan* ist nichts anderes als eine solche Fabel in dramatischer Prosa, und ich habe gezeigt, wie Schiller mit seiner „Bürgschaft“ in ganz ähnlicher metonymischer Verkürzung die strophische Form der Ballade konstruiert und ein lyrisches Genre mit hervorgebracht hat, dessen Leistungsfähigkeit für komplexe Prozesse sicher größer ist, als viele seiner Exemplare vermuten lassen.

Ich wäre in einem kleinen Rückgriff auf Freiligraths „Von unten auf!“ eingegangen, auf Fontanes – ich glaube harmlos unterschätzte – Balladen „Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland“ oder „Die Brück’ am Tay“, um das angeschnittene Problem an diesen Texten zu erläutern. Ich hätte diese Reihe mit einer Ballade von Brecht fortgesetzt und eine andere eröffnet mit Heyms Gedicht „Der Krieg“, Albert Ehrensteins „Ares“ und Brechts „Der Gott des Kriegs“ sowie Heiner Müllers „Die Wunde Woyzeck“. Sehr systematisch, sehr stringent und textsortenrein wäre das nicht ausgefallen, man sieht es; aber was wir trotz der vielen vorzüglichen Arbeiten zur neueren Lyrik bisher kennen, das reicht trotzdem noch keineswegs aus zur Analyse des spezifischen Diskurses des Gedichts und daraus vielleicht allmählich gewinnbarer Klassifikationen und Genres.

Zu ihnen gehört das alte Rollengedicht. Hier hätte ich wohl mit Heines „Die schlesischen Weber“ begonnen, geendet aber mit dem Gedicht von

Paul Celan, das in die Abteilung „Todesfuge“ eingestellt ist oder sie sogar als einziges ausmacht, das aber selbst ohne Titel seine Stimme erhebt:

- Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
 wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
 wir trinken und trinken
 wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
- 5 Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
 der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar
Margarete
 er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift
seine Rüden herbei
 er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
 er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz
- 10 Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
 wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
 wir trinken und trinken
 Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
 der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar
Margarete
- 15 Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften
da liegt man nicht eng
- Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
 er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
 stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf
- Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
- 20 wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
 wir trinken und trinken
 ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
 dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen
- Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
- 25 er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
 dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
30 der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus
Deutschland

35 dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith.¹

¹ Paul Celan. *Gesammelte Werke*, Bd. 1 (Frankfurt/Main, 2000), 41/42.

Textausgaben

Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Mit Biographien und Bibliographien, neu hrsg. Kurt Pinthus (Hamburg 1959).

Die Dichter und der Krieg. Deutsche Lyrik 1914–1918, hrsg. T. Anz u. J. Vogel (München u. Wien, 1982).

Georg Heym. *Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe.* Bd. 1: Gedichte aus den Jahren 1910–1912, hrsg. u. bearb. Karl Ludwig Schneider u. Gunter Martens (Hamburg, 1964).

Literatur

Hugo Friedrich. *Die Struktur der modernen Lyrik* (Reinbek, ²²1996).

Klaus Lindemann. *europaLyrik 1775 – heute. Gedichte und Interpretationen* (Paderborn u. a., 1982).

Wolfgang Müller. „Rilke, Husserl und die Dinglyrik der Moderne.“ In: *Rilke und die Weltliteratur*, hrsg. M. Engel u. D. Lamping (Düsseldorf, 1999), 214-235.

Karl Ludwig Schneider. *Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers. Studien zum lyrischen Sprechstil des deutschen Expressionismus* (Heidelberg, ²1961).

Hispanoamerikanische Lyrik des 20. Jahrhunderts

Klaus Meyer-Minnemann

Das Adjektiv „hispanoamerikanisch“ und davon abgeleitet der Eigenname „Hispanoamerika“ zur Bezeichnung derjenigen Länder des amerikanischen Kontinents, in denen die spanische Sprache heute Nationalsprache (oder eine der Nationalsprachen) ist, hat sich erst nach der Unabhängigkeit der ehemals spanischen Kolonien in Amerika herausgebildet. Während der gut dreihundertjährigen Zugehörigkeit dieser Regionen zur spanischen Krone kannte man die beiden Ausdrücke nicht. Wohl aber entstand schon sehr bald nach der spanischen Eroberung in dem, was später einmal Hispanoamerika sein würde, eine Literatur in spanischer Sprache, die bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erste Anzeichen eines bewußten Eigencharakters im Rahmen der Gesamtheit der spanischsprachigen Literatur aufzuweisen begann. Dieser Eigencharakter verstärkte sich in und mit den Unabhängigkeitskriegen in Hispanoamerika zu Beginn des 19. Jahrhunderts und wurde für das Selbstverständnis der Autoren im spanischsprachigen Teil des großen Kontinents bestimmend.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt sich in Hispanoamerika eine neue literarische Schreibweise, die in enger Verbindung zur zeitgenössischen, insbesondere französischen literarischen Avantgarde steht und mit ihren Neuerungen ein kongenialer Ausdruck der sich entfaltenden Modernität vieler spanischsprachiger Länder des amerikanischen Kontinents sein will. Diese Schreibweise erhält sehr bald den Namen *Modernismo*. Einer ihrer wichtigsten Vertreter, der die hispanoamerikanische Literatur, vor allem aber die Lyrik, über Jahrzehnte hinaus prägen wird, ist der aus Nicaragua stammende Rubén Darío (1867–1916). Ein schmales Bändchen mit dem Titel *Azul* (1888), zu deutsch „Blau“, das neben Prosa einige Gedichte enthält und in das zwei Jahre später weitere Gedichte aufgenommen werden, sowie der darauf folgende Gedichtband *Prosas profanas* (1896), „Weltliche Prosen“, begründen seinen Ruhm. Im Jahre 1905, Darío lebt zu

dieser Zeit in Spanien, erscheint von ihm ein weiterer Band mit Gedichten, der den für die damalige Zeit nicht untypischen Titel *Cantos de vida y esperanza*, „Gesänge von Leben und Hoffnung“, man denke etwa an Stefan Georges *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod* (1901), trägt. Diesem Gedichtband entstammt das Sonett „Caracol“, das im folgenden vorgestellt werden soll:

Caracol

A Antonio Machado

En la playa he encontrado un caracol de oro
 macizo y recamado de las perlas más finas;
 Europa le ha tocado con sus manos divinas
 cuando cruzó las ondas sobre el celeste toro.

- 5 He llevado a mis labios el caracol sonoro
 y he suscitado el eco de las dianas marinas,
 le acerqué a mis oídos y las azules minas
 me han contado en voz baja su secreto tesoro.

- 10 Así la sal me llega de los vientos amargos
 que en sus hinchadas velas sintió la nave Argos
 cuando amaron los astros el sueño de Jasón;
 y oigo un rumor de olas y un incógnito acento
 y un profundo oleaje y un misterioso viento ...
 (El caracol la forma tiene de un corazón).

Es handelt sich um ein Sonett mit epigrammatischer Zuspitzung, in dem eine kleine Geschichte erzählt wird. Der Gebrauch der Tempora der Vergangenheit in den beiden Quartetten zeigt an, daß der Sprecher des Gedichts die Geschichte aus der Rückschau erzählt. Dabei macht er keinen Unterschied zwischen dem einfachen Perfekt, das zwei Mal verwendet wird, und dem zusammengesetzten Perfekt, das er vier Mal gebraucht und das grammatisch einen Bezug zum Zeitpunkt des Sprechens herstellt. Mit den Terzetten tritt dann ein Tempuswechsel ein: Das, was in der Vergangenheit sich ereignet hat, wird nun als Gegenwärtiges erzählt. Ereignis und Erzählen fallen zusammen. Jetzt zeigt sich, daß der überwiegende Ge-

brauch des zusammengesetzten Perfekts in den vorangehenden Quartetten schon zum Gebrauch des Präsens hinführt.

Die kleine Geschichte, die der Sprecher des Sonetts erzählt, scheint zunächst recht banal zu sein, nimmt aber schon im zweiten Vers eine ungewöhnliche Wendung. Der Sprecher erzählt, er habe am Meeresstrand eine Schnecke gefunden, genauer gesagt ein Muschelhorn, mit dem es eine besondere Bewandnis hat. Es ist nämlich aus massivem Gold und mit feinsten Perlen verziert. Europa habe es mit ihren göttlichen Händen berührt oder ihm Töne entlockt, als sie die Wogen auf dem himmlischen Stier überquerte. Für das volle Verständnis des Sonetts ist wichtig, daß das spanische Verb *tocar* sowohl „berühren“ als auch ein Instrument „spielen“ bedeuten kann und daß es in dem Gedicht so eingesetzt wird, daß die Doppeldeutigkeit der Bedeutung unaufgelöst bleibt.

Der Sprecher des Sonetts weist also dem Muschelhorn im ersten Quartett eine doppelt kostbare Eigenschaft zu. Zum einen ist das Muschelhorn aus edelstem Material. Zum anderen besitzt es einen sehr großen ideellen Wert. Mit dem Hinweis darauf, daß Europa das Muschelhorn berührt beziehungsweise ihm Töne entlockt habe, wird der Mythos vom Raub Europas durch Zeus an der Küste Kleinasiens aufgerufen. In den *Metamorphosen* II, 846 ff. erzählt Ovid, daß Europa, nachdem sie den wunderbaren Stier berührt und ihn schließlich bestiegen hatte, zagend zum verlassenen Ufer zurückblickte, während sie in der Rechten ein Horn hielt („dextra cornum tenet“) und ihre Linke sich gegen den Rücken des Stieres stemmte. Von den Hörnern des anmutigen Stieres war zuvor gesagt worden, sie seien wie von Künstlerhand gemacht, „reiner im Licht durchschimmernd als edle Gesteine“ („puraque magis perlucida gemma“). Das kostbare Muschelhorn, das der Sprecher des Sonetts am Meeresstrand gefunden hat, ist also göttlichen Ursprungs. In ihm verschmelzen materielle und ideelle Einmaligkeit.

Im zweiten Quartett erzählt der Sprecher sodann, daß er das klingende Muschelhorn („el caracol sonoro“) an den Mund gesetzt und ihm Töne entlockt habe. Das Echo der Weckrufe des Meeres, von dem er spricht, verweist auf den Muschelhörnerschall der Tritonen, jener Begleiter des Meeresgottes Poseidon, die auch die Göttin Aphrodite, die Schaumgeborene, umgaben. Danach, so der Sprecher des Sonetts, habe er in das Muschelhorn hineingehört, und „die blauen Stollen“ („las azules minas“), das heißt die Windungen des Horns, haben ihm mit leiser Stimme ihren geheimen Schatz verraten. Tatsächlich vernimmt man, wenn man in ein Muschelhorn hinein-

horcht, ein leises Rauschen, das mit dem Hörnerschall der Tritonen kontrastiert.

Man kann sich nun hier fragen, ob das am Strand gefundene doppelt kostbare Muschelhorn nicht eine symbolische Bedeutung besitzt und die Antwort wagen: Ja, es besitzt eine solche Bedeutung. Das Muschelhorn symbolisiert die Dichtung: Sie ist doppelt kostbar in Bezug auf ihren göttlichen Ursprung. Es tönt aus der Dichtung, wenn man sich in ihr ausdrückt, und sie offenbart ihre Geheimnisse, wenn man in sie hineinhorcht. Dabei ist klar, daß das Sichausdrücken in der Dichtung und das In-die-Dichtung-hinein-Horchen zum Ergebnis stets etwas Besonderes haben: das Echo des weckenden Hörnerschalls des Meeres (man könnte an eine metonymische Anspielung auf Debussys symphonische Dichtung *La mer* denken, spräche nicht die Chronologie der Entstehung des Sonetts dagegen) oder den geheimnisvollen Schatz des leisen Rauschens, der wiederum dem Hineinhorchenden erzählt wird („me han contado ... su secreto tesoro“).

Bläst man in das Muschelhorn, so das erste Terzett, in dem, wie gesagt, Ereignis und Erzählen zusammenfallen, so hört man also etwas, nimmt etwas wahr. Der Sprecher sagt:

Así la sal me llega de los vientos amargos
que en sus hinchadas velas sintió la nave Argos
cuando amaron los astros el sueño de Jasón

Das, was vom Sprecher des Sonetts wahrgenommen wird und als der geheime Schatz der blauen Stollen des Muschelhorns verstanden werden kann, ist das Salz der bitteren, will sagen unberechenbaren, widrigen Winde, die das Schiff *Argo* in seinen geblähten Segeln spürte, als die Sterne Jasons Traum liebten. Jasons Traum? Das ist natürlich eine Anspielung auf die Argonautensage, und es drängt sich die Frage auf, warum hier an diese Sage im Zusammenhang mit dem geheimnisvollen Rauschen des Muschelhorns erinnert wird.

Schauen wir zurück! Bekanntlich wurde Jason von seinem Vater Pelias beauftragt, nach Kolchis zu fahren, um den Geist des Phrixos und das Goldene Vlies von Kolchis, das am äußersten östlichen Ende der damals bekannten Welt lag, nach Griechenland zu holen. Jason ließ ein Schiff bauen, die *Argo*, und brach mit zahlreichen Gefährten nach Kolchis auf. Unter

diesen Gefährten befand sich auch Orpheus, der thrakische Sänger und mythische erste Dichter überhaupt, der während der Argonautenfahrt seine Leier ertönen ließ und den Argonauten damit aus zahlreichen Gefahren half, unter anderem dadurch, daß er den Gesang der Sirenen übertönte. Mit dem Salz der bitteren, widrigen Winde, welche die Argonautenfahrt begleiteten, kommt eine Art Nachhall des Gesangs des Orpheus im Rauschen des Muschelhorns zu dem Sprecher, der damit Apoll, dem Schutzgott des Orpheus und der Dichtung, unterstellt wird. Orpheus wurde, wie die Mythen berichten, von den Mänaden des Dionysos, dem Widersacher Apollons, zerrissen, die das wilde, zügellose Lärmen gegenüber der Euphonie des orphischen Gesangs repräsentierten.

Doch nicht nur der Nachhall des Gesangs des Orpheus gelangt zu dem Sprecher, indem er in das Muschelhorn hineinhört. Er hört noch mehr, wie das zweite Terzett zeigt:

y oigo un rumor de olas y un incógnito acento
y un profundo oleaje y un misterioso viento...
(El caracol la forma tiene de un corazón)

Der Sprecher hört Wellenrauschen und einen unbekanntem Ton und tiefen Wellengang und einen geheimnisvollen Wind ... Er hört sich selbst, denn tatsächlich ist ja das, was wir hören, wenn wir in eine Meeresschnecke hineinhörchen, das Pulsieren unseres Blutes. Deshalb hat das Muschelhorn, wie es im letzten Vers des Sonetts heißt, die Form eines Herzens.

Der in Klammern gesetzte Schlußvers des Sonetts stellt die epigrammatische Zuspitzung des Gedichts dar. Mit dieser Zuspitzung verjüngt sich das Sonett gemäß seinem Aufbau in besonderer Weise nach unten, wie sich ein Herz in seiner traditionellen verbildlichten Form nach unten verjüngt (4:4:3:2:1). Das Sonett „Caracol“ fungiert damit als sprachliche Ikonisierung der bildlichen Gestalt des Herzens. Gleichzeitig ist das Sonett „Caracol“ jedoch insgesamt auch eine Ikonisierung, das heißt Verbildlichung des Muschelhorns, der Meeresschnecke. Die beiden Quartette stellen den oberen Teil des Muschelhorns mit seinen Windungen dar, die Terzette einschließlich ihrer epigrammatischen Zuspitzung seine Verjüngung nach unten. Zwischen der Besonderheit des Muschelhorns einerseits: es ist aus massivem Gold und verziert mit Perlen und es ist göttlicher Herkunft, und

andererseits der Form des Sonetts und ihrer sprachlichen Ausgestaltung besteht eine enge Korrespondenz. Diese Korrespondenz zeigt sich neben der Ikonisierung des Muschelhorns durch die Form des Sonetts in der sogenannten Sekundär- oder Überstrukturierung seines sprachlichen Ausdrucks. Diese Sekundär- oder Überstrukturierung läßt sich auf allen Ebenen des sprachlichen Ausdrucks feststellen: auf der phonematischen, der morphematischen, der syntaktischen und der lexematischen Ebene.

Für das Verständnis des Sonetts „Caracol“ ist nun wichtig festzuhalten, daß sein Verfasser Rubén Darío ein hispanoamerikanischer Dichter ist. Nach der Poetik, die dem Sonett zugrunde liegt und die es im übrigen selbst ausspricht, soll der Sprecher des Gedichts mit dem Autor identifiziert werden. Das Hineinhorchen in das Muschelhorn als Hineinhorchen in die Dichtung ist nichts anderes als ein Hineinhorchen des Dichters in sich selbst und die Entdeckung eines geheimnisvollen anderen, Unbekannten, das der Dichter, wenn er das Muschelhorn an die Lippen setzt, zum Ausdruck bringt.

Das Muschelhorn, das heißt die Dichtung, hat die Form eines Herzens. Das Herz, syntaktisch durch seine Endstellung im Schlußvers hervorgehoben, ist die Metonymie des Dichters, die im Teil, dem traditionell zentralen Teil des Menschen, das Ganze ausdrückt, den Menschen selbst. Zugleich ist das Herz aber auch eine Metapher, die für das geheimnisvolle andere, das Unbekannte im Menschen steht, das Wellenrauschen und den unbekanntem Ton, den tiefen Wellengang (die Dünung) und den geheimnisvollen Wind, den die Dichtung – und nur sie – zum Ausdruck bringen kann. Diese Auffassung ist romantischen Ursprungs und die Poetik, die dem Sonett „Caracol“ von Rubén Darío zugrunde liegt, verdankt sich im wesentlichen der Romantik, und zwar dem Geist der englischen und deutschen Romantik, wie man hinzufügen kann.

Vom Standpunkt des Autors ist die Geschichte, die der Sprecher des Sonetts erzählt, fiktiv. Gleichzeitig jedoch soll sie das Verhältnis der hispanoamerikanischen Dichtung zur europäischen Lyrik darstellen. Der Sprecher, der für den Autor steht, findet ein überaus kostbares Muschelhorn am Meeresstrand, anders gesagt, er findet die Dichtung, die göttlichen Ursprungs ist und von Europa berührt, beziehungsweise zum Klingen gebracht wurde. Als Hispanoamerikaner findet er das Muschelhorn im Westen von Europa, wohin es in einer Art *translatio poesis* getragen worden ist. Dieser Gedanke, daß die Dichtung von Europa nach Amerika gekom-

men ist (beziehungsweise kommen soll), findet sich schon zu Beginn der hispanoamerikanischen Unabhängigkeit in dem Langgedicht *Alocución a la poesía* (1823), „Anrede an die Dichtung“, von Andrés Bello (1781–1865). Darío greift den Gedanken Bellos auf, drückt ihn aber in einer neuen Schreibweise aus.

Gehen wir einen Schritt weiter in der Geschichte der hispanoamerikanischen Lyrik des 20. Jahrhunderts. Die historischen Avantgardebewegungen, die sich selbst ausdrücklich als Avantgarde verstehen, erreichen Hispanoamerika bald nach der Verkündung des ersten futuristischen Manifests, das Anfang 1909 lärmend die Ablösung von allem Hergebrachten in der Kunst und Literatur einläutet. Mit dem Anspruch, die Modernität des historischen Moments zu repräsentieren, treten sie an die Stelle des *Modernismo*. Der erste hispanoamerikanische Dichter, der sich als Repräsentant einer neuen Avantgarde begreift, ist der Chilene Vicente Huidobro (1893–1948). Gegen Ende des zweiten Jahrzehnts des zwanzigsten Jahrhunderts wird er zum Schöpfer des *Creacionismo* (vom spanischen Verb „crear“, erschaffen). Sein gut zehn Jahre jüngerer Landsmann Pablo Neruda (1904–1973) allerdings, der der berühmteste hispanoamerikanische Dichter des Jahrhunderts werden soll, findet erst relativ spät zur zeitgenössischen Avantgarde. Seine Anfänge sind zunächst noch deutlich von der Poetik des *Modernismo* bestimmt. Ab Mitte der 20er Jahre jedoch beginnt er Gedichte zu schreiben, die den mittlerweile auf dem ganzen Kontinent verbreiteten Impuls der Avantgardebewegungen aufnehmen. Nerudas wichtigster Beitrag zur historischen Avantgarde, der zu einem guten Teil surrealistische Züge aufweist, findet sich in den beiden Bänden der *Residencia en la tierra* (1933, 1935), zu deutsch „Aufenthalt auf Erden“, die gegen die sich auch in spanischer Sprache entfaltende Lyrik der *poésíe pure* die Konzeption einer unreinen Dichtung (*poesía sin pureza*) vertreten. Mit dem spanischen Bürgerkrieg und dem darauf folgenden Zweiten Weltkrieg wird Nerudas Lyrik politischer, wie die Gedichte aus *España en el corazón* (Spanien im Herzen) von 1937 und der *Tercera Residencia* (Dritter Aufenthalt) zehn Jahre später zeigen. Im Jahre 1950 erscheint Nerudas monumentaler, aus insgesamt fünfzehn „Gesängen“ bestehender *Canto general*, der die Natur, die Geschichte und die Menschen Lateinamerikas zum Thema hat. Das folgende Gedicht „Los puertos“ stammt aus dem vierzehnten „Gesang“ des *Canto general*, der den Titel *El gran océano* (*Der große Ozean*) trägt.

Los puertos

- Acapulco, cortado como una piedra azul,
cuando despierta, el mar amanece en tu puerta
irisado y bordado como una caracola,
y entre tus piedras pasan peces como relámpagos
5 que palpitan cargados por el fulgor marino.
- Eres la luz completa, sin párpados, el día
desnudo, balanceado como una flor de arena,
entre la infinidad extendida del agua
y la altura encendida con lámparas de arcilla.
- 10 Junto a ti las lagunas me dieron el amor
de la tarde caliente con bestias y manglares,
los nidos como nudos en las ramas de donde
el vuelo de las garzas elevaba la espuma,
y en el agua escarlata como un crimen hervía
- 15 un pueblo encarcelado de bocas y raíces.
Topolobampo, apenas trazado en las orillas
de la dulce y desnuda California marina,
Mazatlán estrellado, puerto de noche, escucho
las olas que golpean tu pobreza
- 20 y tus constelaciones, el latido
de tus apasionados orfeones,
tu corazón sonámbulo que canta
bajo las redes rojas de la luna,
- Guayaquil, sílaba de lanza, filo
- 25 de estrella ecuatorial, cerrojo abierto
de las tinieblas húmedas que ondulan
como una trenza de mujer mojada:
puerta de hierro maltratado
por el sudor amargo
- 30 que moja los racimos,
que gotea el marfil en los ramajes
y resbala a la boca de los hombres
mordiéndolo como un ácido marino.

- 35 Subí a las rocas de Mollendo, blancas,
árido resplandor y cicatrices,
cráter cuyo agrietado continente
sujeta entre las piedras su tesoro,
la angostura del hombre acorralado
en las calvicies del despeñadero,
40 sombra de las metálicas gargantas,
promontorio amarillo de la muerte.
- Pisagua, letra del dolor, manchada
por el tormento, en tus ruinas vacías,
en tus acantilados pavorosos,
45 en tu cárcel de piedra y soledades
se pretendió aplastar la planta humana,
se quiso hacer de corazones muertos
una alfombra, bajar la desventura
como marca rabiosa hasta romper
50 la dignidad: allí por los salobres
callejones vacíos, los fantasmas
de la desolación mueven sus mantos,
y en las desnudas grietas ofendidas
está la historia como un monumento
55 golpeado por la espuma solitaria.
Pisagua, en el vacío de tus cumbres,
en la furiosa soledad, la fuerza
de la verdad del hombre se levanta
como un desnudo y noble monumento.
- 60 No es sólo un hombre, no es sólo una sangre
lo que manchó la vida en tus laderas,
son todos los verdugos amarrados
a la ciénaga herida, a los suplicios,
al matorral de América enlutada,
65 y cuando se poblaron con cadenas
tus desérticas piedras escarpadas
no sólo fue mordida una bandera,
no fue sólo un bandido venenoso,
sino la fauna de las aguas viles

- 70 que repite sus dientes en la historia,
atrevesando con mortal cuchillo
el corazón del pueblo desdichado,
maniatando la tierra que los hizo,
deshonrando la arena de la aurora.
- 75 Oh puertos arenosos, inundados
por el salitre, por la sal secreta
que deja los dolores en la patria
y lleva el oro al dios desconocido
cuyas uñas rasparon la corteza
80 de nuestros dolorosos territorios.
- Antofagasta, cuya voz remota
desemboca en la luz cristalizada
y se amontona en sacos y bodegas
y se reparte en la aridez matutina
85 hacia la dirección de los navíos.
- Rosa reseca de madera, Iquique,
entre tus blancas balaustradas, junto
a tus muros de pino que la luna
del desierto y del mar han impregnado,
90 fue vertida la sangre de mi pueblo,
fue asesinada la verdad, deshecha
en sanguinaria pulpa la esperanza:
el crimen fue enterrado por la arena
y la distancia hundió los estertores.
- 95 Tocopilla espectral, bajo los montes,
bajo la desnudez llena de agujas
corre la nieve seca del nitrato
sin extinguir la luz de su designio
ni la agonía de la mano oscura
100 que sacudió la muerte en los terrones.
- Desamparada costa que rechaza
el agua ahogada del amor humano,
escondido en tus márgenes calcáreas

como el metal mayor de la vergüenza.

- 105 A tus puertos bajó el hombre enterrado
a ver la luz de las calles vendidas,
a desatar el corazón espeso,
a olvidar arenales y desdichas.
Tú cuando pasas, quién eres, quién resbala
110 por tus ojos dorados, quién sucede
en los cristales? Bajas y sonríes,
aprecias el silencio en las maderas,
tocas la luna opaca de los vidrios
y nada más: el hombre está guardado
115 por carnívoras sombras y barrotes,
está extendido en su hospital durmiendo
sobre los arrecifes de la pólvora.

- Puertos del Sur, que deshojaron
la lluvia de las hojas en mi frente:
120 coníferas amargas del invierno
de cuyo manantial lleno de agujas
llovió la soledad en mis dolores.
Puerto Saavedra, helado en las riberas
del Imperial: las desembocaduras
125 enarenadas, el glacial lamento
de las gaviotas que me parecían
surgir como azahares tempestuosos,
sin que nadie arrullara sus follajes,
dulces desviadas hacia mi ternura,
130 despedazadas por el mar violento
y salpicadas en las soledades.

- Más tarde mi camino fue la nieve
y en las casas dormidas del Estrecho
en Punta Arenas, en Puerto Natales,
135 en la extensión azul del aullido,
en la silbante, en la desenfrenada
noche final de la tierra, vi las tablas
que resistieron, encendí las lámparas
bajo el viento feroz, hundí mis manos

140 en la desnuda primavera antártica
y besé el polvo frío de las últimas flores.

Aufgerufen werden in diesem langen Gedicht aus Elfsilbern einige Hafenstädte am großen Ozean, dem Pazifik. Es sind hispanoamerikanische Städte, von Mexiko bis in den tiefen Süden Chiles am Ende des Kontinents. In der Figur des Sprechers der Verse, der auch in diesem Fall den Autor repräsentiert und dessen Empfindungen und Erfahrungen in ihrer Einmaligkeit nur so, wie das Gedicht sie ausspricht, zur Anschauung kommen sollen, verschmelzen die antiken Konzeptionen des *poeta vates*, des *poeta doctus* und des *poeta exul*. Aus ihnen formt Neruda im *Canto general* eine changierende Sprecherinstanz, die mal die eine, mal die andere Konzeption konkretisiert. Hatte die *poesía pura* in den 20er und frühen 30er Jahren in der Nachfolge Mallarmés eine dezidiert antiromantische Konzeption für die Dichtung vertreten und es darauf angelegt, sowohl den emotionalen Ausdruck wie auch den referentiellen Gehalt von Dichtung zu tilgen, so kehren mit Neruda das Gefühl, das den lyrischen Sprecher bei seinem Sprechen bewegt (und damit das romantische Paradigma der dichterischen Rede) zusammen mit der Beziehbarkeit des Gesagten auf etwas außerhalb seiner selbst in die Lyrik zurück.

Im Unterschied zu ihrer Reduktion in der *poesía pura* bedeutet Nerudas Sprachverwendung seit *Residencia en la tierra* eine bewußte Ausweitung der dichterischen Sprachmittel. Kein Wort der Sprache, nichts, was Wörter bezeichnen können, wird aus der Dichtung ausgeschlossen. Entscheidend für den dichterischen Gehalt ist die jeweilige Sicht des Dichters auf die Welt, die sich in einem unverwechselbaren Verknüpfen der Wörter, die diese Welt bezeichnen, manifestiert. Nerudas Kennzeichen im *Canto general* ist der nie versiegende Strom ungewöhnlicher Bilder, die mit bestimmten Eigennamen verbunden werden, wie die Ruinen von Machu Picchu in *Alturas de Macchu Picchu*, dem berühmtesten „Gesang“ des Werkes („Höhen von Macchu Picchu“, die Orthographie ist eine Eigenart Nerudas), oder die Namen pazifischer Hafenstädte, wie in dem Gedicht „Los puertos“. Mit der literarischen Avantgarde der zwanziger und frühen 30er Jahre verbindet diese Bilder, daß man bei ihnen im eigentlichen Sinne nicht mehr von Metaphern sprechen kann, insofern die „übertragene“ Bedeutung eines als Metapher verwendeten sprachlichen Ausdrucks nicht mehr auf einen anderen

Ausdruck, den es ersetzt, zurückführbar ist. Wenn es in dem Gedicht über die mexikanische Hafenstadt Acapulco heißt:

Acapulco, cortado como una piedra azul,
cuando despierta, el mar amanece en tu puerta
irisado y bordado como una caracola

dann will dieses Bild nicht mehr aufgelöst werden in ein anderes, das uns die gewohnte Ansicht von Acapulco bietet. Vielmehr sollen wir das Bild so aufnehmen, wie der Sprecher des Gedichts es sprachlich erschafft, und mit ihm die Stadt Acapulco verbinden. Unter Wahrung des referentiellen Gehalts, den der Eigenname Acapulco einschließt, entsteht damit im besonderen Blick des Dichters auf die Welt eine neue Ansicht von der Wirklichkeit.

Diese Wirklichkeit ist für den Neruda des *Canto general* jedoch gleichzeitig auch immer die Geschichte der Unterdrückung des Menschen durch den Menschen in Vergangenheit und Gegenwart mit einer Hoffnung auf die Aufhebung der Unterdrückung in der Zukunft. In „Los puertos“ zeigt sich das insbesondere im Aufrufen der chilenischen Hafenstädte Pisagua, Antofagasta, Iquique und Tocopilla. In Pisagua gab es ein berühmtes Gefängnis, in das der chilenische Staatspräsident Gabriel González Videla (1946–1952) politische Gefangene verbringen ließ. Dieser González Videla, dessen Wahlkampf Neruda mit organisiert hatte, war zunächst dank einer Koalition aus Liberalen, Radikalen und Kommunisten an die Macht gekommen. Im Zuge des beginnenden Kalten Krieges, der sehr bald auch Chile erreichte, hatte er jedoch mit den Kommunisten gebrochen und die Kommunistische Partei Anfang 1948 verbieten lassen. Neruda verlor daraufhin seine Immunität als kommunistischer Senator, nachdem er die politische Kehrtwendung des Präsidenten im chilenischen Senat angeklagt hatte. Große Teile des *Canto general*, so auch *El gran océano*, entstanden, als Neruda in Chile im Untergrund lebte, ehe er Anfang 1949 über die Grenze nach Argentinien floh.

Während in den Versen, die Pisagua, „letra del dolor“ (Buchstabe des Schmerzes), aufrufen, das Bild eines Gefängnisses aus Stein und Einsamkeiten, „de piedra y soledades“, entsteht, in dem die „planta humana“, die menschliche Pflanze, zertreten werden sollte:

- 60 No es sólo un hombre, no es sólo una sangre
 lo que manchó la vida en tus laderas,
 son todos los verdugos amarrados
 a la ciénaga herida, a los suplicios,
 al matorral de América enlutada,
 65 y cuando se poblaron con cadenas
 tus desérticas piedras escarpadas
 no sólo fue mordida una bandera,
 no fue sólo un bandido venenoso,
 sino la fauna de las aguas viles
 70 que repite sus dientes en la historia,
 atravesando con mortal cuchillo
 el corazón del pueblo desdichado,
 maniatando la tierra que los hizo,
 deshonrando la arena de la aurora

gilt die Nennung der Städte Antofagasta, Iquique und Tocopilla der Arbeit im Hafen in der morgendlichen Dürre, dem vergossenen Blut des Volkes und dem trockenen Schnee des Salpeters, der in den Wüsten des Nordens von Chile gewonnen wird. Mit den Häfen des Südens hingegen verbinden sich Erinnerungen des Sprechers an die sandigen Mündungen des Imperial, an das eisige Klagen der Möwen und später an die blaue Weite des (Wind-) Geheuls in der pfeifenden, entfesselten letzten Nacht am Estrecho de Magallanes. Neruda verbrachte seine Kindheit und Jugend in Temuco, im Süden Chiles. Das Ende der Welt an der Südspitze Chiles lernte er auf späteren Reisen kennen. Die Sicht auf die langen Küsten seiner Heimat und das Meer findet sich auch an vielen anderen Stellen von *El gran océano*. Sie schließt die Antarktis und die Osterinsel, die zu Chile gehört, ein.

Neben und nach Neruda durchziehen zwei große Traditionslinien die hispanoamerikanische Lyrik des 20. Jahrhunderts: Auf der einen Seite findet man die Traditionslinie des Surrealismus, der, obwohl ihm ideologisch entgegengesetzt – der Surrealismus gehörte zur undogmatischen, von der Kommunistischen Partei seit den 30er Jahren erbittert bekämpften Linken –, viele Anknüpfungspunkte zum Werk Nerudas besitzt. Der Surrealismus repräsentiert die Fortsetzung des mit Lautréamont und Rimbaud in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beginnenden Prozesses der Entbindung

der dichterischen Imagination von einem auf rationalistische Welterfahrung gestützten Sprechen, die sich vor allem in einer amimetischen Bildlichkeit äußert. Auf der anderen Seite findet sich die Traditionslinie der nordamerikanischen Lyrik, insbesondere der Lyrik von Ezra Pound, die zu der sogenannten *poesía conversacional*, der auf der Umgangssprache fußenden Dichtung, führt. Auch Neruda kannte schon die Integration von Umgangssprache in die dichterische Rede. So gibt es im *Canto general* Rollengedichte, in denen einzelne Figuren, die oft das einfache Volk repräsentieren, zu Wort kommen. Solche Rollengedichte stehen bei Neruda im Dienst der Darstellung der Unterdrückung des Menschen durch den Menschen. Im allgemeinen wird jedoch bei ihm das Umgangssprachliche durch die der Alltagserfahrung fremde Bildlichkeit eines besonderen Blicks auf die Welt im strömenden Sprechen überlagert.

Eines der Kennzeichen der von der nordamerikanischen Lyrik ausgehenden Traditionslinie ist das alternierende Hineinnehmen von Splittern fremder Rede in den eigenen Text, für das sich schon sehr früh ein Beispiel bei dem mexikanischen Dichter José Juan Tablada (1871–1945) findet. Durch dieses Hineinnehmen von Fremdem erhält das Gedicht eine Vielstimmigkeit, die ihm den Charakter einer Art Collage verleiht. Spätestens seit der Mitte des Jahrhunderts haben sich die meisten hispanoamerikanischen Dichter dieser Technik bedient. So auch der Mexikaner Octavio Paz (1913–1998) in einem kurzen Gedicht aus dem Band *Ladera este* (1969), dessen Titel „Östlicher Abhang“ den Inhalt der Gedichte dieser Sammlung, die die Begegnung des Autors mit dem indischen Subkontinent verarbeitet, versinnbildlichen soll.

Madurai

En el bar del British Club
 –sin ingleses, *soft drinks*–
Nuestra ciudad es santa y cuenta
 me decía, apurando su naranjada,
 5 *con el templo más grande de la India*
 (Minakshi, diosa canela)
y el garage T.S.V. (tus ojos son dos peces.)
el más grande también en el subcontinente:
 Sri K. J. Chidambaram,

10 *yo soy familiar de ambas instituciones.*
 Director de The Great Lingam Inc.,
 Compañía de autobuses de Turismo.

Der Titel „Madurai“ bezieht sich auf den Namen einer südindischen Stadt, die einen riesigen, berühmten Tempel beherbergt, der der fischäugigen Muttergöttin Minakschi und dem Gott Schiwa geweiht ist. Statt jedoch den Tempel in einem besonderen dichterischen Blick auf die Welt in seiner Einzigartigkeit zu evozieren, verknüpft der Sprecher Attribute der Göttin Minakschi mit Fetzen einer Unterhaltung in einem (ehemals) britischen Club, in der das (großartige) Einst – der Tempel – und das banale Jetzt – die Garage T.S.V., die größte des Subkontinents – zusammengebunden werden. Die Fremdeinschübe des Gedichts sind kursiv gesetzt, nicht aber die Eigennamen wie „The Great Lingam Inc., Compañía de Autobuses de Turismo“, in dem der Ausdruck „Lingam“, der erigierte Phallus, Symbol des Gottes Schiwa, und der Name des Reisebusunternehmens ironisch ineinandergeschoben werden.

Paz hat die Technik der Collage schon früh verwendet, wie man an einigen Gedichten der Sammlung *Libertad bajo palabra* (Freiheit unter dem Wort) erkennen kann, eine Sammlung, die zuerst 1949 erschien und mehrfach in veränderten Versionen wieder aufgelegt wurde. Doch seine vielschichtige Dichtung geht nicht in der Benutzung dieser Technik auf. Vielmehr hat auch die Begegnung mit dem Surrealismus die Dichtung von Octavio Paz entscheidend geprägt. Ein Beispiel dafür ist *Águila o sol* (1951), eine Sammlung von oneirischen Prosatexten und Geschichten, deren Titel den im mexikanischen Spanisch existierenden Ausdruck für „Kopf oder Zahl“ bei der Frage an den Zufall aufgreift, bei der man eine Münze hochschnellen und wieder fallen läßt. Die Verarbeitung von Redensarten, aus denen wie bei einer surrealistischen Frottage neue Bedeutungen gewonnen werden, ist ein weiteres Kennzeichen der Lyrik von Octavio Paz, deren zentrale Themen die Liebe und die Poesie sind, die vor allem in einigen Langgedichten in Ketten von surrealistisch gefärbten Bildern behandelt werden.

Ein anderes wichtiges Thema der Dichtung von Octavio Paz ist die Freiheit des Menschen und ihre Verstrickung in Ideologie und Konventionen. Seit den 70er Jahren tritt zu diesem Thema die autobiographische Reflexion, in der sich der Autor dem gelebten Leben stellt. Während Paz sich

in den 60er Jahren in engem Kontakt zur brasilianischen *poesia concreta* vor allem auch mit visuellen Aspekten der Dichtung beschäftigt hat, gewinnt nun das auditive Element von Dichtung wieder an Bedeutung. Ein Beispiel dafür ist das Gedicht „Como quien oye llover“ (Wie man es regnen hört) aus dem Gedichtband *Árbol adentro* (In mir der Baum) von 1987, in dem ein dichtes Geflecht von semantischen und phonischen Parallelismen die Verse bestimmt:

Como quien oye llover

Óyeme como quien oye llover,
ni atenta ni distraída,
pasos leves, llovizna,
agua que es aire, aire que es tiempo,
5 el día no acaba de irse,
la noche no llega todavía,
figuraciones de la niebla
al doblar la esquina,
figuraciones del tiempo
10 en el recodo de esta pausa,
óyeme como quien oye llover,
sin oírme, oyendo lo que digo
con los ojos abiertos hacia adentro,
dormida con los cinco sentidos despiertos,
15 llueve, pasos leves, rumor de sílabas,
aire y agua, palabras que no pesan:
lo que fuimos y somos,
los días y los años, este instante,
tiempo sin peso, pesadumbre enorme,
20 óyeme como quien oye llover,
relumbra el asfalto húmedo,
el vaho se levanta y camina,
la noche se abre y me mira,
eres tú y tu talle de vaho,
25 tú y tu cara de noche,
tú y tu pelo, lento relámpago,
cruzas la calle y entras en mi frente,

pasos de agua sobre mis párpados,
 óyeme como quien oye llover,
 30 el asfalto relumbra, tú cruzas la calle,
 es la niebla errante en la noche,
 es la noche dormida en tu cama,
 es el oleaje de tu respiración,
 tus dedos de agua mojan mi frente,
 35 tus dedos de llama quemán mis ojos,
 tus dedos de aire abren los párpados del tiempo,
 manar de apariciones y resurrecciones,
 óyeme como quien oye llover,
 pasan los años, regresan los instantes,
 40 ¿oyes tus pasos en el cuarto vecino?
 no aquí ni allá: los oyes
 en otro tiempo que es ahora mismo,
 oye los pasos del tiempo
 inventor de lugares sin peso ni sitio,
 45 oye la lluvia correr por la terraza,
 la noche ya es más noche en la arboleda,
 en los follajes ha anidado el rayo,
 vago jardín a la deriva
 – entra, tu sombra cubre esta página.

Es handelt sich bei dem Gedicht um die Anrede eines Sprechers in der Abenddämmerung an die schlafende Geliebte. Auffällig an dieser Anrede ist die fünffache Wiederholung des Gedichttitels in der Aufforderung: „Óyeme como quien oye llover“. Der Ausdruck „como quien oye llover“ (wie man es regnen hört) meint im Spanischen eigentlich ein Nichthören, etwas, das an einem vorbeirauscht, ohne daß man darauf achtet. In der surrealistischen Tradition des Bloßlegens der wörtlichen, eigentlichen Bedeutung von Redensarten wird die Bedeutung des Ausdrucks hier in ihr Gegenteil verkehrt. Statt um ein Vorbeihören geht es um ein Zuhören im Schlaf. „Óyeme como quien oye llover“ (Hör mich, wie man es regnen hört), sagt der Sprecher zur Geliebten, „ni atenta ni distraída“ (weder aufmerksam noch abwesend), sondern anders, hörend was der Sprecher sagt, ohne bemüht zuzuhören. Aus der Situation der anbrechenden Nacht und des Regens – wie man es regnen hört – entwickelt sich in den Versen ein Netz von

Beziehungen, das durch phonische und semantische Wiederholungen und Kontraste gekennzeichnet ist. Im Hintergrund läßt sich eine Stadtlandschaft erahnen, eine Straßenecke, naßglänzender Asphalt, eine Allee, während im Vordergrund der Sprecher sich an die Geliebte wendet und redend schreibt.

Zu einer jüngeren Generation als Octavio Paz gehört der ebenfalls aus Mexiko-Stadt stammende Lyriker José Emilio Pacheco (* 1939), der sich auch als Erzähler und Essayist einen Namen gemacht hat. Bekannt geworden ist er mit Gedichtbänden wie *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (Frag mich nicht, wie die Zeit vergeht) aus dem Jahr 1969 oder *Irás y no volverás* (Du wirst gehen und nicht zurückkommen) von 1973, in denen sich sowohl die Darstellung intimer Erfahrungen als auch die Auseinandersetzung mit den Folgen gesellschaftlicher Entwicklungen finden. Das Gedicht „Malpaís“ stammt aus dem Gedichtband *Los trabajos del mar* (Die Mühsale des Meeres), der 1983 veröffentlicht wurde. Es handelt von der Zerstörung der Natur durch den Menschen:

Malpaís

Malpaís: Terreno árido, desértico e ingrato; sin agua ni vegetación; por lo común cubierto de lava.

Francisco J. Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*

- Ayer el aire se limpió de pronto
y renacieron las montañas.
Siglos sin verlas. Demasiado tiempo
sin algo más que la conciencia de que allí están,
5 circundándonos.
Caravana de nieve de Iztaccíhuatl.
Cúpula helada
o crisol de lava en la caverna del sueño,
nuestro Popocatepetl.
- 10 Ésta fue la ciudad de las montañas.
Desde cualquier esquina se veían las montañas.
Tan visibles se hallaban que era muy raro
fijarse en ellas. Verdaderamente
nos dimos cuenta de que existían las montañas
15 cuando el polvo del lago muerto,

- los desechos fabriles, la cruel ponzoña
 de incesantes millones de vehículos,
 la mierda en átomos
 de muchos más millones de explotados,
 20 bajaron el telón irrespirable
 y ya no hubo montañas.
- Contadas veces
 se deja contemplar azul y enorme el Ajusco.
 Aún reina sobre el valle pero lo están acabando
 25 entre fraccionamientos, taladores y, lo que es peor,
 incendiarios.
 Por mucho tiempo
 lo creímos invulnerable. Ahora sabemos
 de nuestra inmensa capacidad destructiva.
- 30 Cuando no quede un árbol,
 cuando todo sea asfalto y asfíxia
 o malpaís, terreno pedregoso sin vida,
 esta será de nuevo la capital de la muerte.
- En ese instante renacerán los volcanes.
 35 Vendrá de lo alto el gran cortejo de lava.
 El aire inerte se cubrirá de ceniza.
 El mar de fuego lavará la ignominia
 y en poco tiempo se hará de piedra.
 Entre la roca brotará una planta.
- 40 Cuando florezca tal vez comience
 la nueva vida en el desierto de muerte.
- Allí estarán, eternamente invencibles,
 astros de ira, soles de lava,
 indiferentes deidades,
 45 centros de todo en su espantoso silencio,
 ejes del mundo, los atroces volcanes.

Der Ausdruck „malpaís“ im Titel des Gedichts, der später wieder aufgegriffen wird – „o malpaís, terreno pedregoso sin vida“ (oder *malpaís*, steiniger Boden ohne Leben) – bezieht sich auf die Stadt Mexiko (Ciudad de Méxi-

co), die in einem großen Talkessel von einst außergewöhnlicher Schönheit liegt. Umgeben von Bergen, die nach Südwesten und Süden von beträchtlicher Höhe sind – der höchste ist der Ajusco – umschließen sie nach Osten und Südosten die beiden majestätischen Vulkane Iztaccíhuatl und Popocatepetl, 5.230 Meter beziehungsweise 5.465 Meter hoch. Früher waren die Vulkane fast immer zu sehen, doch die Luftverschmutzung über Mexikostadt hat sie unsichtbar gemacht. Nur selten noch zeigen sie sich dem Betrachter. Manchmal allerdings wird die Luft klar und die Berge werden wiedergeboren. „Siglos sin verlas“, sagt der Sprecher, den umgangssprachlichen Ausdruck „siglos sin verte“ (Ich hab’ dich eine Ewigkeit nicht gesehen) aufgreifend: eine große Zeitspanne mit nicht mehr als dem Bewußtsein, daß sich dort die Berge befinden. Allerdings ist das Gedicht, das sich durch eine syntaktische Nüchternheit auszeichnet, nicht nur umgangssprachlich. Es finden sich später auch Metaphern wie „astros de ira“ (Zornessterne) oder „soles de lava“ (Lavasonnen), die an die Sprachverwendung Nerudas erinnern.

Auch für „Malpaís“ gilt, daß der Sprecher des Gedichts den Autor repräsentiert. Und auch hier erzählt der Sprecher retrospektiv eine Geschichte („Ayer el aire se limpió de pronto“ – Gestern wurde die Luft plötzlich klar) und gibt einen Zustandsbericht oder genauer gesagt zwei: einen für die Vergangenheit („Ésta fue la ciudad de las montañas“ – Dies war die Stadt der Berge) und einen für die Gegenwart („Contadas veces / se deja contemplar azul y enorme el Ajusco“ – Selten läßt sich, / blau und gewaltig, der Ajusco betrachten). Doch dann wird die Erzählung prospektiv: „Cuando no quede un árbol, / cuando todo sea asfalto y asfixia“, wenn kein Baum mehr bleibt, wenn alles Asphalt und Erstickung ist, dann wird Mexiko wieder zur Hauptstadt des Todes werden, die Vulkane wieder zum Leben erwachen. Man kann in diesem prospektiven Erzählen im Gedicht eine Wiederaufnahme der Konstruktion des *poeta vates* erkennen, der sehend die Zukunft kündigt. Mexiko als Stadt des Todes ist wahrscheinlich eine Anspielung auf das vorspanische Tenochtitlán der Azteken, auf dessen Haupttempel dem Gott Huitzilopochtli zur Wahrung der kosmischen Ordnung Menschenopfer dargebracht wurden.

Einen Ausblick auf das 21. Jahrhundert bietet das Gedicht „Carta a Huidobro“ des chilenischen Dichters Gonzalo Rojas (geboren 1917). In seiner Jugend hatte Rojas in Huidobros Haus in Santiago verkehrt und sich später immer wieder mit dem Begründer der hispanoamerikanischen Avantgarde

der Zwischenkriegszeit auseinandergesetzt. Doch auch Rimbaud und der Surrealismus zogen ihn in ihren Bann. Im Jahre 1948 veröffentlicht Rojas den Gedichtband *La miseria del hombre* (Das Elend des Menschen), dem 1964 *Contra la muerte* (Gegen den Tod) folgt. Den Durchbruch zu internationalem Ruhm bringt 1977 noch im venezolanischen Exil die Veröffentlichung von *Oscuro* (Dunkel), einer Sammlung, die alte und neue Gedichte von Rojas vereint. Dieses Prinzip einer Verbindung von schon veröffentlichten Texten mit noch Unveröffentlichtem zu immer neuen Konstellationen wird ein wesentliches Gestaltungsprinzip des Werkes von Gonzalo Rojas bleiben. Die „Carta a Huidobro“ (Brief an Huidobro) erscheint zunächst 1994 separat, zusammen mit einem weiteren unveröffentlichten Gedicht. Zwei Jahre später wird sie von Rojas in die Sammlung *Río turbio* (Trüber Fluß) aufgenommen:

Carta a Huidobro

1. Poca confianza en el XXI, en todo caso algo pasará,
morirán otra vez los hombres, nacerá alguno
del que nadie sabe, otra física
en materia de soltura hará más próxima la imantación de la Tierra
- 5 de suerte que el ojo ganará en prodigio y el viaje mismo será vuelo
mental, no habrá estaciones, con sólo abrir
la llave del verano por ejemplo nos bañaremos
en el sol, las muchachas
perdurarán bellísimas esos nueve meses por obra y gracia
- 10 de las galaxias y otros nueve
por añadidura después del parto merced
al crecimiento de los alerces de antes del Mundo, así
las mareas estremecidas bailarán airosas otro
plazo, otro ritmo sanguíneo más fresco, lo que por contradanza hará
- 15 que el hombre entre en su humus de una vez y sea
más humilde, más
terrestre.
2. Ah, y otra cosa sin vaticinio, poco a poco envejecerán
las máquinas de la Realidad, no habrá drogas
- 20 ni películas míseras ni periódicos arcaicos ni

–disipación y estruendo– mercaderes del aplauso ignominioso, todo
 eso
 envejecerá en la apuesta
 de la creación, el ojo
 25 volverá a ser ojo, el tacto
 tacto, la nariz éter
 de Eternidad en el descubrimiento incesante, el fornicio
 nos hará libres, no
 pensaremos en inglés como dijo Darío, leeremos
 30 otra vez a los griegos, volverá a hablarse etrusco
 en todas las playas del Mundo, a la altura de la cuarta
 década se unirán los continentes
 de modo que entrará en nosotros la Antártica con toda su fascinación
 de mariposa de turquesa, siete trenes
 35 pasarán bajo ella en múltiples direcciones a una velocidad
 desconocida.

3. Hasta donde alcanzamos a ver Jesucristo no vendrá
 en la fecha, pájaros
 de aluminio invisible reemplazarán a los aviones, ya al cierre
 del XXI prevalecerá lo instantáneo, no seremos
 40 testigos de la mudanza, dormiremos
 progenitores en el polvo con nuestras madres
 que nos hicieron mortales, desde allí
 celebraremos el proyecto de durar, parar el sol,
 ser –como los divinos– de repente.

Mit der „Carta a Huidobro“ zieht Rojas in Form eines prospektiven Erzählens eine genealogische Linie zu einem seiner Vorgänger. Warum dieser Blick auf das 21. Jahrhundert in Zusammenhang mit Huidobro? Huidobro hatte sich stets als Dichter des Zukünftigen verstanden, als ein Dichter, der mit seinem Werk in die Zukunft weist. In einem kurzen Aufsatz zum 100. Geburtstag Huidobros bezeichnet ihn Rojas, der sich schon mit *Oscuro* in die Nachfolge Huidobros gestellt hatte, deshalb auch als den „jüngsten unserer Dichter“.

Die auf das 21. Jahrhundert gerichteten Prophezeiungen der „Carta a Huidobro“ haben – anders als bei José Emilio Pacheco – jedoch einen spie-

lerischen Charakter. Dieser spielerische Charakter weist auf das Ludische der frühen Avantgardebewegungen zurück, das sich insbesondere auch bei Huidobro findet. Bei allem Ludischen hat die „Carta a Huidobro“ aber auch eine ernsthafte Seite. Sie ist eine Parodie auf die Zukunftshoffnungen der Menschen und die Verheißungen der Futurologen. Sie ist ihre ironische Kritik. Dem Begriff des unbegrenzt Machbaren und Erwarteten stellt sie das Absurde gegenüber. Im sprachlichen Ausdruck mischt sie Umgangssprachliches ins Imaginäre und bedient sich mit großer Kunst dem Verfahren der Trennung von Vers- und Satzgrenze, das allen Gedichten von Rojas ihren unverwechselbaren Rhythmus verleiht.

Die freie, strömende Imagination des Dichters, die mit Rimbauds „Le Bateau ivre“ ihren Anfang nahm, scheint mit der „Carta a Huidobro“ von Gonzalo Rojas in einer absurden Prophezeiung für das 21. Jahrhundert gleichsam zu ihrem Ende gekommen zu sein. Was einst aus der unerträglichen Realität herausgelöst worden war dank der Entfaltung der dichterischen Phantasie im Tode und jenseits des Todes, wird in der „Carta a Huidobro“ an das zu erwartende Leben zurückgebunden in einer schönen neuen, aber eben auch absurden Welt, deren Realisierung *so* kaum zu erwarten steht.

Textausgaben

- Rubén Darío. *Poesías completas*. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez, Plancarte; aumentada con nuevas poesías y otras adiciones por Antonio Oliver Belmas (Madrid, 1968).
- Rubén Darío. *Gedichte*. Vorwort von Ernesto Cardenal. Auswahl, Übertragung u. Nachwort von Curt Meyer-Clason (Oberschleißheim, 1983).
- Pablo Neruda. *Obras completas*. Edición y notas de Hernán Loyola. 5 Bde. (Barcelona, 1999–2002).
- Pablo Neruda. *Das lyrische Werk*, hrsg. Karsten Garscha. 3 Bde. (Darmstadt u. Neuwied, 1984–1986).
- Octavio Paz. *Obra poética (1935–1988)* (Barcelona, 1990).
- Octavio Paz. *Vrindavan und andere Gedichte aus dem Osten*. Spanisch u. deutsch, übertr. Fritz Vogelgsang u. Rudolf Wittkopf (Frankfurt/Main, 1994).
- Octavio Paz. *In mir der Baum, Gedichte*. Spanisch u. deutsch, übertr. Rudolf Wittkopf (Frankfurt/Main, 1990).
- José Emilio Pacheco. *Alta traición, antología poética*. Selección y prólogo de José María Guelbenzu (Madrid, 1985).
- Gonzalo Rojas. *Obra selecta*. Selección, prólogo, cronología, bibliografía y variantes de Marcelo Coddou (Caracas, 1997).

Literatur

- Gustav Siebenmann. *Die lateinamerikanische Lyrik 1892–1992* (Berlin, 1993).
- Ders. *Poesía y poéticas del siglo XX en la América Hispana y El Brasil: historia, movimientos, poetas* (Madrid, 1997).

Anhang

Hispanoamerikanische Lyrik des 20. Jahrhunderts

Ruben Darío: Muschel

Die goldene Muschel, die am Strand ich fand,
 war festgefügt aus feinsten Perlenwänden,
 Europa streifte sie mit göttlichen Händen,
 als auf dem Himmelsstier sie Wogen überwand.

5 Ich hob die tönende Muschel an den Mund
 und lockte so des Meeresweckrufs Hall,
 ich lieb mein Ohr, und schon tat mir der Schall
 der blauen Stollen verhülltes Kleinod kund.

10 So weht das Salz mich an aus bitteren Winden,
 die blähten einst der Argonauten Segel,
 als Sterngebilde liebten Iasons Traum;

den Flutstrom hör ich Unbekanntes künden
 nach Wind- und Wellengang geheimer Regel ...
 (Die Muschel – eines Herzens Form und Raum.)¹

Pablo Neruda: Die Häfen

Acapulco, wie ein blauer Stein gehauen,
 wenn du erwachst, von neuem schimmert vor
 deiner Tür
 regenbogenfarben, wie eine Muschel gerändert das Meer,
 5 zwischen deinen Steinen huschen Fische wie Blitze hin,
 die, mit Meeressglanz geladen, zucken.

¹ Übersetzung von Curt Meyer-Clason. In: Rubén Darío. *Gedichte*. Vorwort von E. Cardenal, Übertragung u. Nachwort von Curt Meyer-Clason (Oberschleißheim, 1983).

- 10 Du bist lidlos das vollkommene Licht, wie eine
Strandblume schwebend, der nackte Tag
zwischen der entrollten Unendlichkeit der Wasser
und der von irdenen Lampen erleuchteten Höhe.
- 15 In deiner Nähe schenkten die Lagunen die Liebe mir
des heißen Tags mit Tieren und Mangrovewäldern,
die Nester, Knorren gleich, an den Ästen, von denen
der Flug der Reiher Schaum in die Höhen trug,
und im Scharlachwasser wie ein Verbrechen wimmelte
gefangen ein Volk von Mäulern und Wurzeln.
Topolobampo, kaum angedeutet an den Ufern
des milden und kahlen meerhaften Kalifornien,
20 Mazatlán, sternübersätes, Hafen der Nacht, ich lausche
den Wogen, die an deine Dürftigkeit schlagen
und an deine Gestirne, dem Herzschlag
deiner leidenschaftlichen Sängerschöre,
deinem somnambulen Herzen, das da
unter den roten Netzen des Mondes singt.
- 25 Guayaquil, Lanzensilbe, äquatorialen
Sternbildes Klinge, geöffneter Riegel
der feuchten Finsternis, die wie die durchnäßte
Haarflechte einer Frau hinwagt:
eiserne Pforte, verdorben
30 durch den bitteren Schweiß,
der die Trauben netzt,
der Elfenbein ins Laubwerk träuft
und zum Mund des Menschen rinnt
ätzend wie Meeressäure.
- 35 Ich erklomm die Felsen von Mollendo, die weißen,
nichts als ausgedörrter Glanz und Narben,
Krater, dessen zerschrundene Welt
seinen Schatz zwischen den Steinen festhält,
enger Raum des Menschen,
40 ins kahle Geröll des Steilhangs gezwängt,
Schatten der metallischen Schluchten,
des Todes gelbes Kap.

Pisagua, Schriftzug des Schmerzes, vom Leiden
befleckt, in deinen leeren Ruinen,
45 an deinen grausigen Felsenböschungen,
in deinem Kerker aus Stein und Verlorenheit
man trachtet auszurotten das Menschengewächs,
man wollte da einen Teppich wirken
aus toten Herzen, das Unglück erniedrigen
50 als Zeichen der Tollheit bis zur Vernichtung
der Menschenwürde: dort, in den salzbefallenen
öden Gassen bewegen Gespenster
des Jammers ihre Ponchos,
und in den nackten schimpflichen Erdschrunken
65 steht, berannt vom einsamen Wogenschaum,
als Monument die Geschichte.
Pisagua, in deine Gipfelleere aber,
in die tosende Einsamkeit ragt die Macht
der Wahrheit des Menschen
60 wie ein lichtetes und edles Monument.

Nicht nur ein Mensch, nicht nur ein Blut ist es,
das an deinen Hängen das Leben befleckte,
alle Henker sinds, fest dem Sumpf
der Wunden verhaftet, den Todesstrafen,
65 dem Dornestrüpp Amerikas, trauerbefallen,
und als dein wüstes und schroffes Gefels
mit Ketten sich anfüllte,
wurde nicht nur eine Fahne zerfetzt,
da war rachgierig nicht nur ein Bandit,
70 sondern die ganze Fauna der schändlichen Gewässer,
sie wieder ihre Zähne zeigt in der Geschichte,
das Herz des unglücklichen Volkes
mit tödlicher Klinge durchbohrend,
die Erde in Fesseln legend, die sie hervorgebracht,
75 den Kampfplatz der Morgenröte schändend.

O sandige Häfen, überschwemmt
vom Salpeter, vom verborgenen Salz,
das die Leiden beläßt im Vaterland
und fortträgt das Gold zum unbekanntem Gott,

80 dessen Klauen die Erdkruste aufbrechen
unsrer leidgewohnten Gebiete.

Antofagasta, deine ferne Stimme
mündet ins kristallharte Licht
und sammelt sich an in Säcken und Lagergewölben
85 und wird in der Dürre des Morgens verteilt
in Richtung der Handelsschiffe.

Ausgedorrte hölzerne Rose, Iquique,
zwischen deinen weißen Balustraden, an
deinen Pinienwällen, die das Mondlicht
90 der Wüste und des Meeres durchtränkte,
wurde meines Volkes Blut vergossen,
wurde die Wahrheit gemordet, die Hoffnung
zermalmt zu blutigem Fleisch:
zugeweht vom Tribsand ward das Verbrechen,
95 und die Ferne verschlang das Geröchel.

Gespentisches Tocopilla, unterhalb der Hügel,
unter der Kahlheit voll scharfer Spitzen
rinnt des Salpeters trockener Schnee,
ohne das Licht seiner Bestimmung zu verlöschen
100 noch die Agonie der dunklen Hand,
die der Tod in den Erdklumpen geschüttelt.

Verlassene Küste, die du das gequälte
Wasser zurückweist der menschlichen Liebe, die
sich verbirgt an deinen kalkigen Uferrändern
105 wie das Metall der größten Schande.
Zu deinen Häfen nieder stieg der überlebende Mensch,
das Licht zu schau'n der verkauften Straßen,
das beklommene Herz von der Last befreien,
Sandwüsten zu vergessen und Mißgeschicke.
110 Der du da vorübergehst, wer bist du, was gleitet
durch deine strahlenden Augen, was geht vor sich
in den spiegelnden Scheiben? Niedersteigst du und lächelst,
du schätzt das Schweigen im Holz,
berührst das glanzlose Silber der Scheiben
115 und weiter nichts: der Mensch wird bewacht

von fleischfressenden Schemen und Eisenstangen,
liegt hingestreckt in seinem Spital, schlummernd
auf der Sprengladungen Felsenriffen.

- 120 Häfen des antarktischen Südens, die den
Blätterregen abstreifen auf meine Stirn;
herbe Koniferen des Winters,
aus deren Born voll von grünen Nadeln
auf meine Schmerzen niederströmte die Einsamkeit.
Puerto Saavedra, eiserstarrt an den Ufern
125 des Imperial: die Mündungen
versendet, der eisige Klageschrei
der Möwen, die mir aufzuschweben schienen
wie stürmische Orangenblüten,
ohne daß ihre Wipfel jemand eingewiegt;
130 süße Verirrte hin zu meiner Zärtlichkeit,
versprengt vom gewaltigen Meer,
besprüht in den Einsamkeiten.

- Später war mein Weg der Schnee,
und in den schlafenden Häusern der Meeresenge
135 in Punta Arenas, in Puerto Natales,
in des Sturmgeheuls blauer Erstreckung,
in der sausenden, der entfesselten
fernletzten Nacht der Erde sah ich die Planken,
die widerstanden, entzündete die Lampen ich
140 unter dem grausamen Wind, tauchte meine Hände
in den kahlen antarktischen Frühling
und küßte der letzten Blumen kalten Staub.²

² Übersetzung von Erich Arendt. In: Pablo Neruda. *Das lyrische Werk*, hrsg. Karsten Garscha, 3 Bde. (Darmstadt u. Neuwied, 1984–86).

Octavio Paz: Madurai

- In der Bar des British Club
 – *soft drinks*, keine Engländer –
Unsere Stadt ist heilig und bedeutend
 sagte mir, seinen Orangensaft austrinkend,
 5 *hat den größten Tempel Indiens*
 (Minakshi, Göttin des Zimt)
und die T. S. V. Garage (deine Augen sind zwei Fische)
auch die größte auf dem Subkontinent:
 Sri K. J. Chidambaram,
 10 *ich bin beiden Institutionen verbunden.*
 Direktor von The Great Lingam Inc.,
 Touristenbus-Unternehmen.³

Octavio Paz: Wie man es regnen hört

- Hör mich, wie man es regnen hört,
 weder aufmerksam noch abwesend,
 die leichten Schritte des Rieselregens,
 Wasser, das Luft ist, Luft, die Zeit ist,
 5 noch ist der Tag nicht gegangen,
 noch ist die Nacht nicht gekommen,
 Schemen des Nebels,
 die um die Ecke biegen,
 Schemen der Zeit
 10 in der Bucht dieser Pause,
 hör mich, wie man es regnen hört,
 ohne mich zu hören, hör, was ich sage,
 die Augen nach innen geöffnet,
 ein Schlafen mit wachen Sinnen,
 15 Regen, leichte Schritte, Gemurmel von Silben,
 Luft und Wasser, schwerelose Worte:

³ Übersetzung von Rudolf Wittkopf. In: Octavio Paz. *Vrindavan und andere Gedichte aus dem Osten. Spanisch u. deutsch*, übertr. Fritz Vogelgsang u. Rudolf Wittkopf (Frankfurt/Main, 1994).

was wir waren, was wir sind,
 die Tage und die Jahre, dieser Augenblick,
 gewichtlose Zeit, gewaltige Bürde,
 20 hör mich, wie man es regnen hört,
 es glänzt der nasse Asphalt,
 der Dampf steigt auf und zieht dahin,
 die Nacht öffnet sich, blickt mich an,
 du bist's und deine Dunstgestalt,
 25 du und dein Nachtgesicht,
 du und dein Haar, ein langsamer Blitz,
 du überquerst die Straße, findest Einlaß in meiner Stirn,
 Schritte aus Wasser auf meinen Lidern,
 hör mich, wie man es regnen hört,
 30 der Asphalt glänzt, du kommst über die Straße,
 es ist der schweifende Nebel der Nacht,
 die schlummernde Nacht in deinem Bett,
 es ist die Dünung deines Atems,
 deine Finger aus Wasser netzen meine Stirn,
 35 deine Finger aus Feuer versengen meine Augen,
 deine Finger aus Luft öffnen die Lider der Zeit,
 ein Quell von Visionen und neuem Leben,
 hör mich, wie man es regnen hört,
 die Jahre vergehen, die Augenblicke kehren wieder,
 40 hörst du deine Schritte im Nebenzimmer?
 weder hier noch dort: du hörst sie
 in einer anderen Zeit, eben jetzt,
 hör die Schritte der Zeit,
 Erfinderin schwebender Orte,
 45 hör, wie der Regen über die Terrasse läuft,
 schon ist die Nacht mehr Nacht in der Allee,
 im Laubwerk hat der Blitz genistet,
 ein schemenhafter Garten treibt dahin
 – komm herein, dein Schatten bedeckt dieses Blatt.⁴

⁴ Übersetzung von Rudolf Wittkopf. In: Octavio Paz. *In mir der Baum. Gedichte. Spanisch u. deutsch*, übertr. Rudolf Wittkopf (Frankfurt/Main, 1990).

José Emilio Pacheco: Malpaís

Malpaís: öder, wüstenartiger und unergiebigter Boden;
 ohne Wasser und Vegetation; gewöhnlich mit Lava bedeckt.
 Francisco J. Santamaría, *Wörterbuch der Mexikanismen*

- Gestern wurde die Luft plötzlich klar,
 und die Berge erwachten zu neuem Leben.
 Eine Ewigkeit hatte ich sie nicht gesehen. Zu lange war da
 weiter nichts als das Bewußtsein, daß sie dort sind
 5 und uns umgeben.
 Karawane aus Schnee der Iztaccíhuatl.
 Eisige Spitze
 oder Lavatiegel in der Höhle des Schlafes,
 unser Popocatépetl.
- 10 Dies war die Stadt der Berge.
 Von jeder Ecke aus sah man die Berge.
 So sichtbar waren sie, daß man sie nur selten
 beachtete. Tatsächlich
 bemerkten wir die Existenz der Berge,
 15 als der Staub des toten Sees,
 der Fabrikmüll, das grausame Gift
 der unablässigen Millionen Fahrzeuge,
 der Dreck in Atomen
 von weit mehr Millionen Ausgebeuteter,
 20 den stickigen Vorhang fallen ließen,
 und es keine Berge mehr gab.
- Selten
 läßt sich, blau und gewaltig, der Ajusco betrachten.
 Noch herrscht er über das Tal, aber sie sind dabei, ihn zu
 zerstören
- 25 durch Baugrundstücke, Holzfäller und, schlimmer,
 Brandstifter.
 Lange Zeit
 hielten wir ihn für unverwundbar. Jetzt kennen wir
 unsere unermeßlich zerstörerische Fähigkeit.

- 30 Wenn kein Baum mehr übrig bleibt,
wenn alles Asphalt und Ersticken ist,
oder *malpais*, steiniger Boden ohne Leben,
wird dies wieder die Hauptstadt des Todes sein.

In diesem Augenblick werden die Vulkane wieder zum Leben
erwachen.

- 35 Von hoch oben wird das große Gefolge aus Lava kommen.
Die leblose Luft wird von Asche erfüllt sein.
Das Meer aus Feuer wird die Schande wegwaschen
und in kürzester Zeit zu Stein erstarren.
Im Fels wird eine Pflanze ausschlagen.
- 40 Wenn sie erblüht, beginnt vielleicht
das neue Leben in der Todeswüste.

Dort werden sie sein, ewig unbesiegbar,
Zornessterne, Lavasonnen,
gleichgültige Gottheiten,

- 45 Mittelpunkte überall in ihrer schrecklichen Stille,
Achsen der Welt, die riesigen Vulkane.⁵

Gonzalo Rojas: Brief an Huidobro

- 1 Wenig Vertrauen ins 21. Jahrhundert, auf jeden Fall wird etwas
geschehen,
die Menschen werden wieder sterben, irgendjemand wird geboren,
von dem niemand etwas weiß, andere physikalische Gesetze
hinsichtlich der Loslösung werden die Magnetkraft der Erde
spürbarer machen,
- 5 so daß das Auge reicher wird an Wundern und die Reise selbst ein
Gedankenflug, es wird keine Jahreszeiten geben, nur durch
Aufdrehen
des Sommerhahns, zum Beispiel, werden wir
in der Sonne baden, die Mädchen
werden jene neun Monate wunderschön bleiben aufgrund

⁵ Unveröffentlichte Übersetzung von Daniela Pérez y Effinger.

10 der Galaxien und weitere neun
 noch obendrein nach der Entbindung dank
 des Wachstums der Lärchen, die schon vor der Welt bestanden, so
 werden die erbebenden Gezeiten anmutig in einem anderen
 Takt tanzen, einem anderen, frischeren Blutrhythmus, was im
 Kontertanz bewirkt,
 15 daß der Mensch endlich in seinen *Humus* eintritt und
 bescheidener,
 irdischer wird.

2. Ach, und noch etwas ohne Prophezeiung, nach und nach werden
 die Maschinen der Wirklichkeit altern, es wird weder Drogen
 20 noch schäbige Filme noch veraltete Zeitungen geben noch
 – Verschwendung und Prunk – Händler des schändlichen Beifalls, all
 das
 wird im Einsatz
 der Schöpfung altern, das Auge
 25 wird wieder Auge sein, das Berühren
 Berührung, die Nase Äther
 der Ewigkeit in unaufhörlicher Entdeckung, das Huren
 wird uns frei machen, nicht
 auf Englisch werden wir denken, wie Darío sagte, wir werden
 30 wieder die alten Griechen lesen, man wird wieder etruskisch
 sprechen
 an allen Stränden der Welt, in der Zeit des vierten
 Jahrzehnts werden sich die Kontinente verbinden,
 so daß die Antarktis mit all ihrer Faszination
 eines Türkisschmetterlings in uns eindringen wird, sieben Züge
 35 werden in viele Richtungen mit unbekannter Geschwindigkeit unter
 ihr hindurchfahren.

3. Soweit wir es überblicken, wird Jesus Christus
 in dieser Zeit nicht kommen, Vögel
 aus unsichtbarem Aluminium werden die Flugzeuge ersetzen, schon
 am Ende
 des 21. Jahrhunderts wird das Augenblickliche vorherrschen,
 wir werden nicht

40 Zeugen des Wandels sein, schlafen werden wir
als Vorfahren im Staub bei unseren Müttern,
die uns sterblich machten, von dort aus
werden wir den Plan preisen, fortzuleben, die Sonne anzuhalten,
und – wie die Göttlichen – plötzlich zu sein.⁶

⁶ Unveröffentlichte Übersetzung von Daniela Pérez y Effinger.

Keine europäische Lyrik: Ein Blick nach China*

Michael Friedrich

Sag was könnt' uns Mandarinen,
Satt zu herrschen, müd zu dienen,
Sag was könnt' uns übrig bleiben
Als in solchen Frühlingstagen
Uns des Nordens zu entschlagen
Und am Wasser und im Grünen
Fröhlich trinken, geistig schreiben
Schaal' auf Schaale, Zug in Zügen?

Kein geringerer als Goethe schrieb diese Zeilen. Das erste Gedicht aus dem Zyklus *Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten* von 1827 weist deutliche Anklänge an Chinesisches auf: die Mandarine, das Schreiben „Zug in Zügen“, in Schriftzeichen also, vielleicht auch die eigentümlichen Vierergruppen der beiden Schlußverse.¹ Nur wenige Ergebnisse der Auseinandersetzung mit chinesischer Dichtung sind so gelungen wie dieser Zyklus, die Cantos Ezra Pounds vielleicht oder die Nachdichtungen von Günther Eich. Aber nicht um die Wirkungen chinesischer Dichtung im europäischsprachigen Raum soll es im Folgenden gehen, sondern um die chinesische Lyrik selbst.

Das ist beileibe kein leichtes Unterfangen, zumal allein die schiere Menge des aus drei Jahrtausenden überlieferten Materials jeden Versuch eines Gesamtüberblicks verbietet. Was läßt sich also als exotische Beigabe zu einer Vorlesungsreihe über die europäische Lyrik von der ältesten ungebrochenen dichterischen Tradition, die wir kennen, mitteilen? Eine Anre-

* Heinz Hillmann und Peter Hühn danke ich für die Einladung an den Nichtnarratologen, für zahlreiche Hinweise sowie für Nachsicht mit dem Unvermögen, sie alle zu beherzigen.

¹ Günther Debon. *China zu Gast in Weimar* (Heidelberg, 1994), 199–240.

gung aufnehmend, werde ich in lockerer, aber durchaus nicht zufälliger Folge einige Werke vorstellen, welche um Grenzsituationen kreisen: Alleinsein, Alter, Tod. Hierbei folge ich der Tradition und werde fast ausschließlich Texte vorstellen, die noch heute jeder gebildete Chinese kennt, die also trotz Schwankungen des Geschmacks ‚überlebt‘ haben. Zumeist stammen sie aus der ‚goldenen Zeit‘ der chinesischen Dichtung unter den Tang, die von 618 bis 906 regierten. Allein aus dieser Zeit sind rund 50.000 Gedichte überliefert – man vergleiche mit dem guten alten Europa. Die Auswahl ist keinesfalls repräsentativ; manche Beobachtungen mögen allerdings Gültigkeit auch über die wenigen Beispiele hinaus besitzen.

Zunächst allerdings werde ich einige Hintergründe verdeutlichen und da, wo es erforderlich ist, Exkurse einstreuen. Schließlich werde ich ein Gedicht genauer betrachten, das besonders geeignet ist, Subtilitäten chinesischer Lyrik vor Augen zu führen.

*

Um mit einer Gegenüberstellung zu beginnen:

Fern und nah

Dein Blick
auf mir,
dein Blick auf der Wolke
Wie fern
5 du erst warst
und dann mir
wie nah²

Der Text erschien 1979 und stammt von Gu Cheng (1956–1993), der nach der sogenannten Kulturrevolution (amtlich: 1966–1976) zu veröffentlichen begann. Die Übersetzung entspricht weitgehend dem Original, das seiner-

² Peter Hoffmann. „Über die Vergleichbarkeit“. In: Jürgen Wertheimer u. Susanne Göße (Hg.). *Zeichen lesen, Lese-Zeichen* (Tübingen, 1999), 323 (in Gegenüberstellung mit „So fern“ von Wolfgang Bächler).

seits ebenso gut als Übersetzung eines europäischen Werkes aus dem 20. Jahrhundert durchgehen könnte. Gu Cheng rebellierte mit seinen Werken gegen den revolutionären Realismus jener Zeit, ähnlich wie sich in den 1920er Jahren junge Dichter von westlichen Vorbildern anregen ließen, um die als Fesseln empfundenen Regeln der traditionellen Dichtkunst zu sprengen. Ganz anders Mao Zedong (1893–1976), der Große Vorsitzende. Er bedient sich traditioneller Formen und Topoi, hat sie allerdings, seinen ideologischen Vorgaben entsprechend, radikal geändert:

Aufstieg zum Lu-shan

1. Juli 1959

Berg, der aufsteigt, aufgestockt neben dem Yangzi Ufer;
Höhenweg aufspringend, Grün an Grün, die vierhundert Windungen.
Kalt bleibt der Blick hinüber zum Meer, die Ansicht der Welt;
Hitzig der Wind, bläst Regenschauer über den Flußhimmel.

- 5 Wolken quern die Neun Arme, treiben zum Gelben Kranich;
Wellen hinunter nach San Wu, sprühender weißer Dunst.
Tao der Beamte – unbekannt, wohin er gegangen;
Pfersichblütenquelle – kann man dort Feld bestellen?³

Dieses Gedicht dürfte ohne Kenntnis der Geographie und der literarischen Tradition kaum verständlich sein: Südlich des Yangzi liegt der Lu-Berg, eigentlich ein Mittelgebirge, das schon früh für seine Klöster und Tempel bekannt war. 400 Windungen hat nicht etwa ein Fußweg, sondern die 1953 fertiggestellte Autostraße. Von oben sieht emotionslos das Auge gen Osten in Richtung Meer und weiter auf die ganze Welt, wobei ein heißer Wind Regen vor sich hertreibt. In Vers 5 wendet sich der Blick erst nach Norden und dann nach Westen in Richtung Wuhan, dessen Wahrzeichen seit altersher der Turm des Gelben Kranichs ist, wo einst ein Unsterblicher auf diesem Reittier gelandet sein soll, wo aber auch im Jahre 1911 der Aufstand stattfand, an dem das Kaiserreich zugrunde ging. Rückläufig folgt der Blick in Vers 6 wiederum den Wellen nach Osten, die vom Sturm himmelwärts

³ Modifiziert nach Joachim Schickel. *Mao Tse-tung: 37 Gedichte* (München, 1967), 36, 133–134.

gepeitscht werden. Bereits unweit des Lu-Berges streift der Blick offenbar Pengze, den Amtssitz des Tao Yuanming (365–427). Genannt wird er selbst nicht, bildet aber in der für die Gattung typischen Wendung vom dritten zum letzten Verspaar nun den Ausgangspunkt für eine Reflexion:

Tao war ein kleiner Beamter gewesen, der aufgrund der Unfähigkeit eines Vorgesetzten seinen Posten aufgegeben und sich auf seinen Landsitz zurückgezogen haben soll. Er weigerte sich, erneut ein Amt anzunehmen und, wie eine Quelle weiß, „sein Rückgrat vor einem Dorftrottel für fünf Scheffel Reis den Tag zu beugen“. Tao gilt ferner als Begründer der Dichtung von „Feld und Garten“, einer Bukolik *more sinico*, ferner schrieb er einen Prosatext über die Pfirsichblütenquelle. Erzählt wird hierin, wie ein Fischer zufällig ein irdisches Paradies entdeckte, in dem die Menschen noch nach alten Gepflogenheiten lebten und nichts von den Wirren der Gegenwart wußten. Als er es später wieder aufsuchen wollte, fand er es nicht mehr. Den Weg gewiesen hatten ihm auf einem Fluß treibende Pfirsichblüten, daher der Name.⁴

Nun ist das Gedicht des Mao auf den Tag genau datiert. Ob das Datum historisch korrekt ist, läßt sich nicht überprüfen, ebensowenig wie die Frage zu beantworten ist, ob der Autor selbst es hinzugesetzt hat. Bemerkenswert ist es allemal: Zehn Tage zuvor soll Chruschtschow einseitig das Abkommen über die Unterstützung des chinesischen Atomwaffenprojektes gekündigt haben. Und einen Tag später, am 2. Juli 1959, begann die Lushan-Konferenz, auf der unter Führung des Verteidigungsministers Peng Dehuai eine Generalkritik an der radikalen wirtschaftspolitischen Linie des sogenannten Großen Sprungs nach vorn stattfand. Obwohl Mao sich durchsetzen konnte, mußte er doch Korrekturen seines Kurses hinnehmen. Man meint nun, Mao habe sich selbst mit dem Beamten Tao verglichen – wie dieser sich auf seinen Landsitz zurückgezogen habe, sei jener in die Volkskommunen gegangen, um sich nicht dem „Dorftrottel“ Chruschtschow beugen zu müssen. Mit der rhetorischen Frage am Ende sei zugleich eine scharfe Grenze zu traditionellen Paradiesvorstellungen gezogen: Für die Gegenwart zählte einzig die Produktion. Das hat einiges für sich, vernachlässigt jedoch die ersten sechs Verse. Sehen wir sie noch einmal genauer an.

⁴ Karl-Heinz Pohl (Hg.). *Tao Yuanming: Der Pfirsichblütenquell* (Köln 1985), 202–208.

Der Titel klingt ganz traditionell und unverfänglich; es gibt hunderte, wenn nicht tausende Gedichte, die einen Aufstieg im Titel ankündigen. Auch das Vokabular ist traditionell: Ohne zu wissen, daß die neue, bequeme Straße 400 Serpentina hat, würde man von einem Fußweg ausgehen. Damit aber bereits ist die alte Figur des Bergsteigens hintergangen, denn das war allemal mühsam, selbst wenn man in einer Sänfte getragen wurde; und die Vokabel „aufspringend“ erinnert wohl nicht zufällig an den gegen das sowjetische Modell gerichteten Großen Sprung. Sehr traditionell ist auch der Parallelismus membrorum: „kalter Blick“ und „heißer Wind“. Auch dieser wird jedoch gegen die Tradition gewendet, denn auf dem Gipfel eines Berges hat man entweder über die Nichtigkeit des Menschenlebens oder die Erhabenheit der Natur zu sinnieren. Hier aber wird kühlen Blicks die Welt in Augenschein genommen, wie es einem Herrscher gebührt. Während der Kaiser aber, im Norden sitzend, „sein Gesicht nach Süden wendet“, schaut der Sprecher hier umgekehrt von Süden auf das Land. Im Kontrast zum distanzierten Blick ist der Wind, besser: Sturm, der die gewaltigen Wasser des Yangzi himmelwärts jagt, heiß. Der kühle Blick nimmt all dies und das gewaltige Ausmaß des Unwetters zur Kenntnis; ganz traditionell scheinen natürliche Gewitter die politischen der Lushan-Konferenz zu präfigurieren.

Erst in den Schlußversen erwähnt der Sprecher überhaupt einen Menschen, einen Dichter, dessen Nachruhm nicht zuletzt auf Amtsverzicht und Rückzug aus der Gesellschaft beruht. Wenn hier behauptet wird, man wisse nicht, wohin er gegangen sei, wird er aus Perspektive der politischen Macht annulliert. Ähnlich wird im letzten Vers einer der beständigen Topoi chinesischen Dichtens, die Pfirsichblütenquelle, in sein Gegenteil verkehrt: Nicht um ein Paradies, in dem die Zeit stehengeblieben ist, geht es, sondern darum, das Feld zu bestellen und entschlossen den Sozialismus aufzubauen. Einerseits bietet die feste traditionelle Form und Bedeutung des Gedichts eine Einordnung und Bestärkung der eigenen Lage in einer schwierigen Übergangssituation – andererseits bewirkt der kritische Umgang mit dem literarischen Erbe Distanz sowohl zur Tradition als auch zu westlichen modernen Darbietungsformen.

Mindestens ebenso bemerkenswert wie das traditionelle Sprachgewand ist die Form. Es handelt sich um ein Regelgedicht mit acht Versen im Neuen Stil, eine Form, die im 5. Jahrhundert – vielleicht in Anlehnung an die damals über den Buddhismus vermittelte Sanskritpoetik – entwickelt wurde und sich bis ins

20. Jahrhundert so großer Beliebtheit erfreute, daß man sie gern „klassisch“ nennt. Da viele der folgenden Beispiele in dieser oder einer daraus abgeleiteten Form geschrieben sind, sei sie an einem Beispiel genauer betrachtet, zumal aufgrund der Eigenheiten der chinesischen Sprache hier Elemente eine Rolle spielen, die wir aus den europäischen Sprachen nicht kennen.

Das heute gesprochene Neuhochchinesisch hat vier Töne, die im Zuge des Sprachwandels aus dem Mittelchinesischen entstanden sind. Damals gab es zwei Register, ein Hochton- und ein Tieftonregister mit je vier Konvertönen. Stimmlose Konsonanten im Anlaut führten zu Hochton, stimmhafte zu Tiefton. Etwa die Hälfte der meist einsilbigen Wörter wurde im ebenen Ton gesprochen, die anderen teilen sich unregelmäßig auf die übrigen drei Töne auf. Dies führte dazu, daß man eine Opposition zwischen ebenen und schiefen Tönen ansetzte und hieraus strenge Regeln für die Komposition ableitete. Nur wenige Dichter haben sich sklavisch an die Normen gehalten, sie jedoch gerade in den Abweichungen vorausgesetzt. Ein frühes Beispiel aus der Mitte des 6. Jahrhunderts bietet ein Gelegenheitsgedicht des Yu Jianwu (etwa 487–551) in Fünfwortversen:

In Attendance at a Banquet

Bathed in the Way, I meet a veritable sage,	DDLLD	O A O B x ¹
Raising our goblets, I join with leading worthies;	LLDDL	O B O A y(R)
Kindly breezes reveal a lovely scene.	LLLD r	O B O A x ²
Auspicious influence moves propitious clouds.	DDDLL	O A O B y(R)
5 Yellow leaves rustle on autumn trees,	L D L L e	O A O B x ³
Dark Lotuses sink into the cold pond;	LLDDL	O B O A y(R)
My fate does not deserve the royal favor,	LLDD r	O B O A x ²
Which I swear to repay in this life.	DDDLL	O A O B y(R)

L = A = Ebenton; D = B = Schiefton; O = optional; (R) = Reim;
 Schieftöne: x¹ = d = fallend; x² = r = steigend; x³ = e = eingehend; Ebenton = y.⁵

⁵ Victor H. Mair u. Tsu-lin Mei. „The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody“. In: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 51 (1991), 375–470, hier 407.

Der Text ist kein Meisterwerk und wurde wohl für den Thronprinzen geschrieben, der ein Bankett gab. Ersichtlich dürfte sein, daß diese Form ein gut Teil Handwerk verlangt: Neben der Beherrschung der Regeln für die Klanggestalt ist dies vor allem ein weitgehender Parallelismus *membro-rum*. Da bereits die formalen Elemente einen strengen Parallelismus vorsehen, wie das rechte Schema zeigt, wird in solchen Fällen dieser hier zum Strukturmerkmal schlechthin. Schon frühe Kritiker warfen den Vertretern des Neuen Stils vor, gegen den natürlichen Fluß der Sprache zu dichten und die Form über den Inhalt zu stellen. In der Tat aber korrespondiert der literarische Parallelismus der kosmologischen Figur von der Bipolarität alles Seienden (Yin und Yang) oder der Harmonie von Gleich und Ungleich. Auch wenn manche Dichter kaum Gebrauch vom Parallelismus *membro-rum* machen, bleibt er doch bis in die jüngste Vergangenheit erstaunlich präsent und kann sehr subtile Gestalt annehmen; in der späten Kaiserzeit unterscheiden Handbücher mehr als ein Dutzend verschiedene Arten.⁶

Das Regelgedicht wurde an Fürstenhöfen entwickelt und war unter den Tang Bestandteil der Staatsprüfungen, so daß sich alle Mitglieder der Elite, das heißt auch Beamte und solche, die es werden wollten, dieser Disziplin unterziehen mußten. Ein Literaturkritiker notiert um 1200:

Da die Tang die Gebildeten auf Grund ihrer Gedichte [zum Staatsdienst] heranzogen, widmete man sich [der Dichtung] in einem Spezialstudium: Deshalb reicht die Dichtung unserer Dynastie nicht [an jene] heran!⁷

Neben den bei höfischen und anderen gesellschaftlichen Anlässen verlangten Gelegenheitsgedichten sowie solchen, die das unstete Leben im Staatsdienst und im weitesten Sinne die politische Situation thematisieren, wächst zur Zeit der Tang auch die Zahl derjenigen über ‚lyrische‘ Themen, über Stimmungen und Gefühle, aber auch über Landschaften und Sujets aus der Natur, woran sich bis in die späte Kaiserzeit nur wenig ändert; Dich-

⁶ Debon. *Chinesische Dichtung*, 124–127; Wolfgang Kubin. „Die chinesische Dichtkunst von den Anfängen bis zum Ende der Kaiserzeit“. In: Ders. (Hg.). *Geschichte der chinesischen Literatur*, Bd. 1 (München, 2002) 102–104.

⁷ Günther Debon. *Ts'ang-lang's Gespräche über die Dichtung* (Wiesbaden, 1962), 86 (Transliteration angepaßt).

tung von Frauen ist selten. Man nahm freilich immer wieder gern Anregungen aus der anonymen Volksliteratur auf, der sich mehrere ebenfalls bis in die späte Kaiserzeit beliebte Gattungen verdanken.

Für China scheint zu gelten, daß literarische Gattungen auch nach ihrer ersten Blüte nicht verschwinden, sondern mit erstaunlicher Konstanz die Zeiten überdauern. Die große Zahl von als vorbildlich geltenden Werken aus der Zeit der Tang wurde schon im 11. Jahrhundert als drückende Last der Tradition empfunden, so daß immer wieder Versuche unternommen wurden, das Verhältnis zwischen eigenen Werken und denen der Alten sowohl theoretisch als auch praktisch neu zu bestimmen.⁸ Die Anfänge theoretischer Überlegungen, erst zur Kritik von Literaten, dann zu Literaturkritik und Ästhetik lassen sich bis ins 3. Jahrhundert nach Christus zurückverfolgen. Die Aufwertung der Dichtung unter den Tang führte nicht nur zu einem Aufschwung der Literaturkritik, sondern auch von Anthologien und Handbüchern, die handwerklichen Aspekten des Dichtens dienten.⁹

Größere Anforderungen noch als das achtzeilige Regelgedicht stellt dessen halbierte Form, der Vierzeiler oder das „abgeschnittene Regelgedicht“, wie es im Chinesischen heißt. Mit nur 20 Wörtern in Fünfwortversen und 28 in Siebenwortversen verlangt es größte Reduktion und Beschränkung auf das Wesentliche. Ein ebenso einfaches wie gelungenes Werk des Dichters Liu Zongyuan (773–819) mag das verdeutlichen:

Fluß im Schnee

Nun ist erstarrt der Vögel scheuer Flug auf allen Fluren.

Verweht von Schnee auf allen Wegen sind der Menschen Spuren.

- 3 Ein alter Mann allein in seinem Kahn, mit dichtem Schilfbehang
und weitem Hut,
sitzt einsam noch und angelt in der verschneiten Flut.¹⁰

⁸ David Palumbo-Liu. *The Poetics of Appropriation* (Stanford, 1993) zum Dichter Huang Tingjian (1045–1105).

⁹ Wichtige Texte in Stephen Owen. *Readings in Chinese Literary Thought* (Cambridge, MA, 1992), ferner Volker Klöpsch. *Die Jadesplitter der Dichter* (Bochum, 1983).

¹⁰ Günther Debon. *Mein Weg verliert sich fern in weißen Wolken. Chinesische Lyrik aus drei Jahrtausenden* (Heidelberg, 1988), 133.

Der Sprecher erzählt präsentisch, was er sieht – eine leblose Schneelandschaft, in der sich nichts mehr rührt. Doch da bemerkt er den alten Angler, der wohl zunächst aufgrund seiner Reglosigkeit gar nicht aufgefallen war, gleichsam Teil der reglosen Natur ist. Über den Sprecher erfahren wir ebensowenig wie über den Ort, es wird ‚objektivierend‘ erzählt. Indem der Sprecher so verfährt, lenkt er allerdings die Wahrnehmung des Lesers in stärkstem Maße, zwingt ihn gleichsam, mit seinen Augen zu sehen. Hierdurch wiederum präformiert er den Sinn, den ein Leser dem Text beilegen mag. Zunächst wird die Empfindung größter Einsamkeit vermittelt, dann kommt die Überraschung, daß da doch einer sich der statischen Tätigkeit des Angelns hingibt und offenbar das Wetter nicht scheut. Die naheliegende Frage warum er das tut und wer er ist, stellt der Text nicht. Die Beobachtung, der Mann sei alt, sowie die Betonung des Alleinseins (allein in Vers 3, einsam in Vers 4) erlaubt jedoch den Schluß, der Mann sei ohne Familie oder Gönner, die ihn vor solcher Fron bewahrten. Dem anzunehmenden schweren Schicksal steht die implizierte Gelassenheit entgegen – Fischer sind seit der klassischen Zeit ein Topos für selbstgenügsame Weltflüchtige, die sich von der menschlichen Gesellschaft an den Rand der wilden Natur zurückziehen. Das Gedicht modelliert formal und semantisch einen antithetischen Parallelismus von erstarrter, stiller Landschaft und menschlicher, stiller Tätigkeit – daneben auch in der „Stille“ einen analogen Parallelismus.

Schon vor Herausbildung der Form des Regelgedichtes waren freilich tonale Elemente formbildend und wurden auch nach Einführung des Neuen Stils in Werken des Alten Stils weiterhin gebraucht. Ein Werk des Shen Yue (441–513) ist besonders kunstvoll¹¹ :

¹¹ Übersetzer: Richard B. Mather (Transliteration angepaßt), zitiert mit den Schemata nach Helga Sönnichsen. *Beobachtungen zur Prosodie in der shi-Dichtung Shen Yues (441–513)* (Hamburg, 2004), 127–128.

沈約·宿東園 *Spending the Night in the Eastern Garden*

- | | |
|----------|--|
| 1 陳王門雜道 | The street where Ts'ao Chih watched the fighting cocks, |
| 2 安仁采樵路 | The road where P'an Yüeh gathered firewood – |
| 3 東郊豈異昔 | The Eastern suburb – has it changed from yesteryear? |
| 4 聊可閒余步 | Let me at leisure wander there again. |
| 5 野徑既盤紆 | Trails through the wilds are twisting in and out, |
| 6 荒阡亦交互 | And weed-grown footpaths cross and recross back and forth. |
| 7 槿籬疏復密 | Hibiscus hedgerows – sparse and dense; |
| 8 荊扉新且故 | The thornwood gates – both old and new. |
| 9 樹頂鳴風羅 | In treetops moan the windy gusts; |
| 10 草根積霜露 | At grass roots gather frost and dew. |
| 11 驚麋去不息 | The furtive deer moves on and does not rest; |
| 12 征鳥時相顧 | Migrating birds from time to time look back. |
| 13 茅棟嘯愁鴉 | From a thatched ridgepole shrills the mournful owl; |
| 14 平岡走寒兔 | On level moor runs by the shivering hare. |
| 15 夕陰帶層阜 | The evening dark enfolds the layering hills; |
| 16 長煙引輕素 | Long mists draw out light silken skeins. |
| 17 飛光忽我道 | The fleeting daylight suddenly oppresses me; |
| 18 豈止歲云暮 | Is it the year alone that's ending now? |
| 19 若蒙西山藥 | If only I could get the West Hill herbs, |
| 20 顏齡倘能度 | My failing years might still be made to last! |

1	陳王門雜道	d'jèn jiwang t'əu' kiei d'əu'	--'-'	--^--^	
2	安仁采樵路	'ən n'zjèn ts'əi' dz'jəu' luo'	--'-'	--^--^	
3	東郊豈異昔	tung kau k'jei' j' sjäk	--''^	--^--^	
4	聊可閑余步	lieu k'a' yän jwo b'uo'	'-'--'	--^--^	
5	野徑既盤紆	ja' kieng' kjei' b'uän' ju	''''--	--^--^	
6	荒阡亦交互	ɣwäng ts'ien jäk kau yuo'	--^--'	--^--^	
7	極籬疏復密	kjèn' ljie' sjwo b'jəu' mjət	'--''^	--^--^	
8	荆扉新且故	kjɔng pjwej sjèn ts'ja' kuo'	---''	--^--^	
9	樹頂鳴風颯	žu' tieng' mjwɔng pjung pjəu'	''''--	--^--^	
10	草根積霜露	ts'əu' kan tsjak sjang' luo'	'-^--'	--^--^	
11	驚鷹去不息	kjɔng kjwèn k'jwo' puət sjək	--'^^	--^--^	
12	征鳥時相顧	tsjäng tieu' žj' sjang' kuo'	'-'--'	--^--^	
13	茅棟嘯愁鴟	mau tung' sieu' dz'jəu' tsj	-'''--	--^--^	
14	平岡走寒兔	b'jwɔng käng tsəu' yän t'uo'	--'-'	--^--^	
15	夕陰帶層阜	zjak' jəm' tai' dz'əng' b'jəu'	^-'-'	--^--^	
16	長煙引輕素	d'jang' 'ien jèn' k'jäng' suo'	--'-'	--^--^	
17	飛光忽我遒	pjwej kwäng ɣuət ngä' dz'jəu'	--^--'	--^--^	
18	豈止歲云暮	k'jei' tsj' sjwäi' jjuan' muo'	'''''	--^--^	
19	若蒙西山藥	n'zjak' mung' siei' şän' jək	^--''^	--^--^	
20	頽齡尚能度	d'uəi' lieng' ts'jang' nong' d'uo'	--'-'	--^--^	

Das erste Schema zeigt die Verteilung der Konturtöne, das zweite diejenige nach Schief- und Ebentönen. Die daraus abgeleiteten formalen Entsprechungen einzelner Verse oder Verspaare korrespondieren mit dem Inhalt und sind genau durchkomponiert. Die ersten 16 Verse bilden eine Ringkomposition von dreimal vier Versen, die von je zweien umschlossen werden. An den Nahtstellen erscheint jeweils die gleiche tonale Struktur (Anceps). Die letzte Strophe ist deutlich abgesetzt, nimmt aber im letzten Vers tonal eben jene Struktur wieder auf.

Das Gedicht schrieb Shen Yue wohl gegen Ende seines Lebens in melancholischer Stimmung. Der Sprecher erinnert sich an frühere Dichter, die er in den Eingangsversen zitiert, dann an frühere Mußestunden (Vers 3–6). In den Versen 7–10 nehmen Bilder und Zeichen des Verfalls und Untergangs zu, um in den Versen 11–14 ein bedrohliches Ausmaß zu erreichen. Diese korrespondieren somit spiegelbildlich mit der früheren Position im Ring, wo von früheren Mußegängen die Rede war. Vers 15 und 16 schließen den Ring mit düsterer Abendstimmung, die auch für den Lebensabend stehen kann, und kontrastieren wiederum mit den ersten beiden. Die Nacht noch vor sich, gerät der Sprecher ins Grübeln und hat den Tod vor Augen – nur durch ein Wunderkraut scheint ihm noch Rettung möglich.

Im Folgenden werde ich nur noch en passant auf die formalen Eigenschaften der Texte eingehen und komme auf das Alleinsein zurück. Es hat in der chinesischen Tradition sowohl positive als auch negative Aspekte. Das Bild des Einsiedlers, der sich aus der Gesellschaft zurückgezogen hat und meist genügsam am Rande des kultivierten Landes oder ganz in der wilden Natur lebt, ist zwiespältig. Einerseits kann er ein Ideal von Freiheit und Ungebundenheit verkörpern, andererseits kann er auch für Einsamkeit und Ausgeschlossenheit stehen, vor allem dann, wenn die Abgeschiedenheit nicht freiwillig erfolgt, sondern durch Verbannung oder politische Mißstände erzwungen ist.¹² Prototyp des letzteren ist die legendenumwobene, aber wohl historische Gestalt des Qu Yuan, der um 300 vor Christus lebte. Er soll mehrfach loyale Kritik an seinem Fürsten geübt haben, dafür bei diesem

¹² Wolfgang Bauer. The Hidden Hero: Creation and Disintegration of the Ideal of Eremitism. In: Donald J. Munro (Hrsg.). *Individualism and Holism* (Ann Arbor, 1985), 157–197.

von Verleumdern in Verruf gebracht und endlich in den unwirtlichen Süden verbannt worden sein, wo er sich nach längerem Umherwandern schließlich in den Miluo-Fluß stürzte. Zuvor soll er das berühmte Langgedicht *Begegnung mit dem Leid* verfaßt haben, worin der Sprecher den gesamten Kosmos durchstreift, um einen würdigen Fürsten zu finden, schließlich aber doch bei einem Blick vom Himmel auf seine Heimat von Heimweh ergriffen wird und auf die Erde zurückkehrt. Zwei Auszüge daraus:

- 41 Ich bin mir wohl bewußt, daß Redlichkeit nur bringt Verderben, ach!
Doch ich ertrüg es nicht, von ihr zu lassen je.
Dich rief zum Zeugen ich, neunfacher Himmel, ach!
Und niemand als der Göttlich-Holde war der Grund.
- 45 Im Anfang noch hat er mit mir ein Wort gesprochen, ach!
Doch dann gereut' es ihn und er ging fort mit andern.
Nicht schmerzt die Trennung mich um meinetwillen, ach!
Mich quält des Göttlich-Holden wandelbarer Sinn.
- ...
- 57 Die Menschen alle drängen sich nach vorn in Gier und Geilheit, ach!
Sie werden niemals satt des Wünschens und Begehrens.
Sich selbst verzeihn sie stets und messen andere Menschen, ach!
Ein jeder labt sein Herz an Neid und Mißgunst.
- 61 So stürmen sie voran in wildem Jagen, ach!
Das ist es nicht, wohin mein eignes Herz sich drängt.
Und langsam bin ich alt, bin schon am Gipfel, ach!
Mich ängstigt, daß ich keinen Namen hinterlasse.
- 65 Des Morgens trink ich Tau, der von Magnolien ist gefallen, ach!
Des Abends eß ich Chrysanthemenblätter, die verstreut.
Wenn nur vergönnt mir ist, daß ich mein Fühlen wahr und schön
mir kann erhalten, ach!
Soll es mich kränken nicht, ob ich in Kummer darbe!

13

...

¹³ Günther Debon. *Chinesische Dichtung* (Leiden u. a., 1989), 220–221.

Ein etwas späterer Text läßt den Qu Yuan sagen: „Die ganze Welt ist in Schmutz versunken, ich allein bin rein.“¹⁴ Das durch Verbannung bewirkte, also unfreiwillige Alleinsein verstärkt nur noch den Stolz auf die eigene moralische Überlegenheit. Es ist allerdings verbunden mit der negativen Seite des Ausgeschlossenenseins von eben jener Welt, in der allein die eigenen Qualitäten zur Geltung kommen können. Der Tradition zufolge hat Qu Yuan dieses Dilemma durch seine Selbsttötung gelöst. Es gab andere Darstellungen.

*

Wang Wei (701–761) war, rückblickend, einer der ‚großen‘ Dichter des 8. Jahrhunderts und schrieb ein Gedicht, worin die leidvolle Seite des unfreiwilligen Einsiedlertums verhalten angedeutet wird:

Abschied

Vom Pferd gestiegen, biete ich dir Wein.
Gib mir nun um Dein Reiseziel Bescheid!
Du sagst: „Mir ist im Leben nichts gelungen,
such Ruhe drum in der Bergeinsamkeit.“

- 5 Geh deines Wegs, ich will nicht weiter fragen.
Die weißen Wolken endet keine Zeit ...¹⁵

Der Sprecher erweist dem offenbar zufällig getroffenen Reisenden seine Ehrerbietung, indem er ihm einen Trunk anbietet und ihn nach dem Ziel seiner Reise fragt. Dem war der Erfolg im Leben, will wohl heißen in der Politik, versagt geblieben, weshalb er sich nun in die Berge zurückzieht. Der Sprecher bescheidet sich mit dieser Antwort und äußert verständnisvollen Trost: Wie die weißen Wolken ist der Einsiedler nun frei von äußeren Zwängen. Vom selben Autor stammen zwei weitere Werke, in denen er von sich zu erzählen scheint. Nach einer Karriere mit Höhen und Tiefen hatte er

¹⁴ Wolfgang Bauer. *Das Antlitz Chinas. Die autobiographische Selbstdarstellung in der chinesischen Literatur von ihren Anfängen bis heute* (München, 1990), 60.

¹⁵ Volker Klöpsch. *Der seidene Faden. Gedichte der Tang* (Frankfurt/Main u. Leipzig, 1991), 54.

sich in seinen letzten Jahren auf seinen ausgedehnten Landsitz in sicherer Entfernung von der Hauptstadt zurückgezogen und verleiht in den Gedichten seiner letzten Jahre der Freude über die gewonnene Freiheit Ausdruck:

Der Landsitz im Südgebirge

Seit ich ein Mann bin, liebe ich den Weg,
am Südgebirge steht mein Alterssitz.
Kommt Lust mich an, schweif ich allein umher:
Dies Glücksgefühl teilt sich sonst keinem mit.

- 5 Dort wo die Quellen enden, setz ich mich,
die aufsteigenden Wolken zu betrachten.
Begegnet mir im Wald der Alte, wird
Geschwätzt, gelacht – ohne der Zeit zu achten!¹⁶

Der Sprecher, hier wohl mit dem Bild identisch, das der Autor von sich vermitteln möchte, erzählt heiter und gelassen von seiner lebenslangen Liebe zum „Weg“, das ist der Rechte Weg oder das Höchste Prinzip sowohl der Religionen als auch des Konfuzianismus. Auf seinem Alterssitz vergnügt er sich damit, allein spazierenzugehen und die Natur zu genießen. Vers 5 deutet an, daß er hoch in die Berge aufsteigt, die Wolken in Vers 6 verkörpern die Ungebundenheit. Und dort, weit entfernt von der menschlichen Welt, trifft er ab und an einen Alten, vielleicht einen Einsiedler, mit dem er sich zwanglos und so lange, wie es beliebt, unterhält. Eine Idylle, abgeklärt. Deutlicher noch wird dies in einem weiteren Text:

Im Bambushain

- Allein sitz ich im dunklen Bambushain,
schlag die Zither und pfeife lang.
3 Tief hier im Wald ist niemand, der drum weiß –
Der helle Mond nur kommt, zu leuchten mir.¹⁷

¹⁶ Klöpsch, 77–78.

¹⁷ Modifiziert nach Klöpsch, 74.

Der Sprecher hat einen Ausflug zur Halle des Bambushains unternommen, einem der zahlreichen Pavillons des Anwesens von Wang Wei. Dort vergnügt er sich mit dem Spiel der Zither, traditionell eine von den Gelehrten geübte Kunst. Wenn er dabei „lang pfeift“, stellt er sich als einer der taoistischen Heiligen oder Unsterblichen dar, die als Einsiedler in den Wäldern leben und, wenn ihnen etwas gefällt, eben lange pfeifen. Daß niemand von seiner Freude weiß, scheint ihn zu beglücken, und den Mond nimmt er, einer Konvention folgend, gern als Gefährten. Eines seiner großartigsten Gedichte ist nach Ansicht mancher kurz vor dem Tode geschrieben:

Hirschgehege

- Bergeinsamkeit, so weit das Auge reicht,
 es hört allein das Ohr noch, wie man spricht.
 3 Den tiefen Wald durchdringt der Abendsonne Widerschein,
 der sich im dunklen Grün des Mooses bricht.¹⁸

Auch das Hirschgehege ist Teil des Alterssitzes von Wang Wei. Das Gedicht ist äußerst kunstvoll gebaut und zeichnet sich auch inhaltlich durch große Raffinesse aus: Die ersten beiden Verse, beide formal subjektlos, erzählen von dem, was der Sprecher sieht und hört, wobei der Kontrast zwischen den Sinnen nicht größer sein könnte: Das Auge sieht niemanden, doch das Ohr hört den Klang von Stimmen. Der Sprecher wendet sich in Vers 3 und 4 nun wieder der Natur zu und sieht in mehrfacher Vermittlung das Licht der Abendsonne, die für Abschied und Trennung steht: Ihre Strahlen werden offenbar durch Wolken gebrochen, gelangen aber bis zum Moos im dichten Wald herab, wo sie vom Tau reflektiert werden. In den ersten beiden Zeilen wird deutlich, daß Menschen in der Nähe sein müssen, aber nicht zu sehen sind – vielleicht sind es Bedienstete, die im Hirschgehege nach dem Rechten sehen, oder aber der Sprecher weilt in oder vor einem Gebäude, in dem sich noch andere aufhalten. Die Distanz zu den Menschen in der Nähe wird unterstrichen durch das glitzernde Moos, aber auch hier herrscht Distanz. Denn die Quelle des Lichtes ist nicht zu sehen, nur ihre mehrfach gebrochene Wirkung. Vielleicht hat der dem Buddhis-

¹⁸ Modifiziert nach Klöpsch, 74.

mus zugetane Autor hier einen Lehrsatz vor Augen gehabt, demzufolge das Wahre Sein noch im unscheinbarsten Wesen präsent ist, und schöpft daraus Gelassenheit für seinen Lebensabend.

Für die eben besprochenen Gedichte gilt freilich wie für die meisten ihrer Zeit, daß der implizite Autor hinter dem Sprecher just diese Eindrücke vermitteln will. Konventionelle Rollen und Haltungen laden zu Selbstidentifikationen ein, die ihrerseits nicht selten mit jenen spielen oder sie kritisch überbieten.

Ein zweiter bedeutender Dichter der Tang hat in seinen Werken ein ganz anderes Bild seiner selbst hinterlassen. Li Bo (701–762), der auch bei uns durch seine Sauflust bekannt geworden ist, galt schon zu Lebzeiten als Genie, machte sich aber durch sein vorlautes Wesen und mangelnden Respekt vor der Etikette bei Hofe unbeliebt und wurde mehrfach verbannt. Er soll sich als auf die Erde verbannten Unsterblichen bezeichnet haben und spricht in einem berühmten Vers von einer Welt „jenseits dieser Welt“. Ob der mit alchemistischer Esoterik vertraute Autor dies wörtlich meinte, läßt sich nicht klären; spätere Tradition nimmt an, er habe die Welt der Dichtung gemeint. Die allerdings apokryphe Legende seines Todes ist auch bei uns bekannt: Als er allein und volltrunken in einem Boot saß, wollte er den hellstrahlenden Mond umarmen, verwechselte ihn jedoch mit seinem Spiegelbild im Wasser, fiel hinein und ertrank. Auf einer seiner Reisen schrieb er das folgende Werk im Alten Stil:

Gesang auf dem Strom

- Magnolienruder lassen uns
im Boot aus Ebenholz stromabwärts gleiten.
- 2 Jadene Flöten, goldbeschlagene
 Schalmein tönen zu beiden Seiten.
- 3 Der Sängerrinnen holde Fracht, und tausend Becher
 des süßen Weins im Krug bewahrt:
- 4 So folgen wir dem Gang der Wellen,
 verhalten hier, dort in verwegener Fahrt.

- 5 So flogen einst Unsterbliche gen Himmel,
wenn sie der gelbe Kranich trug;
- 6 So folgten auf dem Meer die jungen Männer
arglosen Sinns dem Mövenflug.
- 7 Wie Mond und Sonne leuchtend hangen,
erstrahlt des Qu Ping Liederwerk.
- 8 Die königlichen Prunkterrassen
sind Hügel jetzt im leeren Berg.
- 9 Wenn ich den Pinsel in Verzückung fälle,
erzittern die Fünf Heiligen Berge rings.
- 10 Ist mein Gedicht vollendet, braust ein Lachen;
bis zu der Genien Eiland dringts.
- 11 Verdienst und Ruhm, Reichtum und Ehre,
wenn die sich ewig gründen ließen –
- 12 Im Han die Wasser müßten gleich
bergauf, nach dem Nordwesten fließen!¹⁹

In dem für ihn charakteristischen „reckenhaft-unbändigen“ Stil besingt er eine Fahrt, die offenbar auf der Barkasse eines Mächtigen unternommen wurde. Das Boot ist wie die Musikinstrumente aus kostbarstem Material; es trägt Sängerinnen und reichlich Wein. Man läßt sich treiben, wie es der Stimmung entspricht, und ab Vers 5 wimmelt es dann von hyperbolischen Anspielungen. Die lustige Gesellschaft wird mit Unsterblichen verglichen, die gen Himmel fliegen; ihre Unbeschwertheit und taoistische Absichtslosigkeit wird mit dem Verweis auf einen taoistischen Text unterstrichen: Täglich ruderten ein paar junge Männer aufs Meer, um mit den Möwen zu spielen. Eines Tages bat sie ihr Vater, ihm eine Möwe mitzubringen. Als sie am nächsten Morgen aufs Meer hinausfuhren, kamen die Vögel nicht mehr herab. Die Moral: Der Mensch sei frei von Absichten. Ab Vers 7 wendet sich der Sprecher der Dichtkunst zu. Mit den kosmischen Lichtquellen vergleicht er das Werk des Qu Yuan – hier mit anderem Namen Qu Ping genannt – und hält dem den Verfall der königlichen Macht entgegen, unter der jener gelitten hatte. In nicht geringer Anmaßung erkennt er dem eigenen Werk bergerschütternde Wirksamkeit zu, das

¹⁹ Debon. *Chinesische Dichtung*, 242–243 (Transliteration angepaßt).

eigenen Werk bergerschütternde Wirksamkeit zu, das *Freudenlachen* darüber dringe bis zum Wohnsitz der Unsterblichen. Der kosmische Rang der Dichtung des Qu Yuan wird zwar nicht bestritten, jedoch unter Hinweis auf die heitere Ausgelassenheit des Sprechers balanciert. Die letzten beiden Verse unterstreichen erneut die Vergänglichkeit irdischen Ruhms durch den Vergleich mit dem bergauf fließenden Fluß Han. In der Überhöhung des ewigen Wertes der Dichtung wird zugleich dem Mächtigen, auf dessen Barkasse die Gesellschaft sich befindet, ein Seitenhieb versetzt – prophezeit ihm doch der Sprecher Anonymität nach dem Tode und nimmt unausgesprochen ewigen Ruhm für sich selbst in Anspruch.

Von Li Bo nun haben wir, einem glaubwürdigen Zeitgenossen zufolge, tatsächlich ein Sterbe Gedicht, wiederum im Alten Stil:

Im Angesicht des Endes

Der große Vogel Peng
Erschütterte das All auf seinen Zügen.
Bezwungen war der Himmel fast,
Als ach! die Kräfte jählings ihm versiegen.

5 Sein letzter Flügelhauch
Bewegt die Menschen noch in Ewigkeit.
Zum Baum des Sonnenaufgangs treibt er hin.
Ach! hangen bleibt sein weitgebauschtes Kleid.

9 Und findet es dereinst
Ein Nachgeborener und bringt der Welt die Kunde –
Da Zhongni tot,
Wer wird dann weinen wohl aus Herzensgrunde?²⁰

Sehr distanziert erzählt der Sprecher die Geschichte des Riesenvogels Peng, der in einem Aufschwung vom Nordpol zum Südpol fliegen konnte. Doch auch er kam ans Ende seiner Kräfte und starb – wie alles Lebendige einmal enden muß. Die Verse 7 und 8 spielen auf einen Text in der Nachfolge des

²⁰ Debon. *Chinesische Dichtung*, 247 (Transliteration angepaßt); Sterbe Gedichte bei Jean-Pierre Diény (Hg.). *Paul Demiéville: Poèmes chinois d'avant la mort* (Paris, 1984).

Qu Yuan an. In der Schicksalsklage des Autors aus dem 2. Jahrhundert vor Christus heißt es: „Von meinen Kleidern bin beschränkt ich und verstrickt; / Das All nicht groß genug, daß ich mich frei bewege: / Zur Rechten streift mein Rock den Buzhou-Berg; / Zur Linken bleibt mein Ärmelbausch im Fusang-Baume hängen.“²¹ Das Gewand, eine beliebte Metapher für die sowohl verhüllende als auch enthüllende Funktion der Sprache, insbesondere der dichterischen, mag zwar gefunden werden, doch lebt kein Würdiger mehr, der alles Leid, welches es bedeckt hatte, würdigen könnte. Der meist als Taoist bezeichnete Li Bo nennt hier Zhongni, also Konfuzius.

Ein dritter ‚großer‘ zeitgenössischer Dichter, der in bewundernder und fürsorgender Freundschaft mit Li Bo verbunden war, findet indes keine Erwähnung: Du Fu (712–770), der manchen bis heute als der größte chinesische Dichter schlechthin gilt. Von ihm sind zwei Gedichte über Träume von Li Bo überliefert, in einem weiteren macht er sich Sorgen um den Freund:

Am Ende der Welt denke ich sorgenvoll an Li Bo

Ein kalter Wind erhebt sich am Ende der Welt –
 Wohin nur mögen deine Gedanken jetzt gehen?
 Die ziehende Wildgans, wann endlich ist sie am Ziel?
 Von herbstlichem Wasser schwellen die Flüsse und Seen.

- 5 Die Kunst des Wortes haßt des Schicksals Gunst,
 Dämonen freuen sich, den Wanderer zu verschlingen.
 Sprich dich aus dort mit des Geächteten Seele:
 Ein Gedicht in den Miluo sollst du als Opfer ihr bringen!²²

(geschrieben 759)

Li Bo war gerade einmal wieder verbannt worden, und Du Fu hatte lange nichts vom Freund gehört. Der kalte Wind kündigt Unheil, was mag der Freund wohl denken? Die Wildgans steht mit ihren jahreszeitlichen Zügen hier für den ersehnten Brief – die Herbstfluten mögen ihn verzögert haben. Vers 5 tröstet: Wahre Dichtkunst entsteht aus Mißerfolg und Unglück (ein

²¹ Debon. *Chinesische Dichtung*, 247 (Transliteration angepaßt).

²² Klöpsch, 156.

Topos auch der Literaturkritik); Vers 6 warnt vor Gefahren im wilden Süden. Die Schlußverse trösten erneut: Wie der große Qu Yuan zwar politisch erfolglos blieb, aber doch in seinem Werk überdauerte, so könne es auch dem gleichgesinnten Freund gehen. Und so möge er denn an dem Fluß, wo sich Qu Yuan ertränkte, diesem ein Gedicht zum Opfer bringen.

Sechs Jahre später beklagt Du Fu selbst sein Los, das neben Höhen auch leidvolle Tiefen beinhaltet:

In einer Reisenacht beschreibend, was ich fühle

Vom leichten Wind geregt das Ufergras.
 Der schwanke Mast; ich bin allein im Boot.
 Über der weiten Ebene hängen die Sterne,
 Und auf dem großen Strom hin flutet der Mond.

- 5 Hat je die Kunst des Wortes Ruhm mir beschieden?
 Hab alt und krank, des Amtes ledig, gelebt,
 Umhergetrieben – wem könnt ich mein Dasein
vergleichen?
 Der Möwe, die zwischen Himmel und Erde schwebt.²³

(geschrieben 765)

Die einsame Nacht auf dem Yangzi wird in den ersten vier Versen beschrieben, woraufhin der Dichter in der zweiten Hälfte sein Los beklagt. Die Dichtkunst habe ihm keinen Ruhm gebracht, und so lebe er schon seit längerem ohne Amt und in Armut. Umhergetrieben fühlt er sich und sucht einen Vergleich. Ihm fällt die Möwe ein, die wir, ebenfalls von einer Bootsfahrt her, aus dem Gedicht von Li Bo kennen. Du Fu vollzieht allerdings einen Perspektivwechsel: Wird die Möwe traditionell durch die innere Reinheit von Menschen angezogen, so identifiziert sich hier über den Vergleich der Sprecher mit dem Vogel. Die unerwartete Wendung adelt den Klagenden: Zwar führt er ein unstetes Leben wie die Möwe im Wind, doch zeigt seine Gegenwart wie die des Vogels moralische Reinheit an. Und wenn es gerade niemanden gibt, der diese Gegenwart verdiente, so ist das

²³ Debon. *Chinesische Dichtung*, 251.

nicht die Schuld des Dichters. Die Einsamkeit ist ein zentrales Thema in den 1.456 überlieferten Gedichten des Du Fu: Knapp 400 Mal kommen die wichtigsten drei Wörter für Alleinsein vor.²⁴

Noch einmal zwei Jahre später, also drei Jahre vor seinem Tod, plagten ihn schon düstere Ahnungen, die er selbst besänftigt:

Was ich im Innern fühle

Vor den Drei Herrschern noch, im Altertum,
Da füllte man den Bauch; sonst gab es kein Begehren.
Warum hat man die Knotenschnur erfunden?
Wir sind getaucht in Leim und Lack seither.

- 5 Das Unglück schuf er, der das Feuer schuf.
Dann folgte der Chronist und Sittenrichter.
Denn schau: je heller strahlt der Lampe Licht,
Wird das Geschwärm der Motten um so dichter.
- 9 Jenseits der Welt laß wandern ich den Geist.
Tief unter mir liegt alles traurig-öde.
Bin mit dem Wahren Sein am Ende eins.
Zielt darauf nicht des Goldenen Buddha Rede?²⁵

(geschrieben 767)

Mit zahlreichen Anspielungen auf taoistische Texte verdammt er den Zivilisationsprozeß, der von ursprünglicher Harmonie fortgeführt habe und nun zum beklagenswerten Zustand geführt hat, in dem das immer heller strahlende Licht durch „das Geschwärm der Motten“ (Zeile 8) immer mehr verdunkelt wird. Unter dem Strich mag dann freilich alles beim Alten geblieben sein, womit sich bereits eine Wende zum Versöhnlichen abzeichnet. Wiederum in taoistischer Sprache läßt er den Geist jenseits der Welt wandern, die ihm aus dieser Sicht „traurig-öde“ erscheint. Die letzten beiden Verse wechseln nun in buddhistische Terminologie und verheißen „am Ende“ Einheit mit dem Absoluten, darauf ziele doch auch die Rede des

²⁴ Ebd., 51.

²⁵ Ebd., 251.

Buddha. Vielleicht schon das Ende vor Augen, tröstet sich der meist als Konfuzianer betrachtete Du Fu mit religiösen Wendungen.

Ein Späterer schreibt zum Werk des Du Fu, darin gebe „es kein einziges Wort, das ohne (literarisches) Herkommen wäre“; allein Mangel an Bildung sei dafür verantwortlich, daß man ihn für den Schöpfer der betreffenden Ausdrücke halte.²⁶ Selbst wenn diese apodiktische Behauptung nicht zutreffen sollte, berührt sie doch ein Merkmal seiner Dichtung, das in unterschiedlichem Maße auch bei den meisten Zeitgenossen zu finden ist: der Anschluß an die literarische Tradition durch Zitat und Anspielung, ein „literarischer Ahnendienst“. Besonderheiten dieser Tradition sowie der chinesischen Sprache haben zu ganz eigenen Weisen der Kontextualisierung geführt, die erst allmählich erkannt und begrifflich gefaßt werden.²⁷

*

Zum Schluß sei nun ein Gedicht des Wang Wei etwas genauer betrachtet. Es kann vielleicht noch einmal verdeutlichen, welche Schätze die reiche Tradition der chinesischen Dichtung birgt. Sie zu heben, ist nicht immer einfach: Was den Alten selbstverständlich war, muß von uns heute mühsam erschlossen werden. Die Arbeit lohnt die Mühe – nicht nur dem Literaturwissenschaftler, sondern auch dem Liebhaber:

Kormorandamm

- Jäh in den roten Lotos taucht er hinab;
Heraus schnellt er, übers klare Gewässer sich schwingend.
3 Allein steht er da – wie aus dem Ei geschlüpft! –,
Hält einen Fisch im Schnabel, auf dem alten Floße.²⁸

²⁶ Debon. *Ts'ang-lang's Gespräche*, 37, Anm. 180.

²⁷ Debon. *Chinesische Dichtung*, 205–206, ferner 106: „Metaphorische Zitate“, 110–111: „Musterbild-Metapher“.

²⁸ Modifiziert nach Ulrich Unger. „Grundsätzliches zur formalen Struktur von Gedichten der T'ang-Zeit“. In: Roderich Ptak u. Siegfried Englert (Hg.). *Ganz allmählich. Festschrift für Günther Debon* (Heidelberg, 1986), 274. Die folgenden Bemerkungen sind weitgehend der Darstellung Ungers verpflichtet.

Die vier Verse sind formal subjektlos, was im Chinesischen möglich ist, wenn das Subjekt als bekannt vorausgesetzt werden kann oder ein Subjekt nicht erforderlich ist. Eine ‚starke‘ Form des Personalpronomen der 1. Person, welche auch den Plural bezeichnen kann, findet sich häufig schon in volkstümlichen oder sich volkstümlich gebenden Liedern aus der ersten Hälfte des ersten Jahrtausends vor Christus; ein singularisches Ich nimmt in *Begegnung mit dem Leid* die zentrale Stelle ein. Auch in Regelgedichten können Pronomina der 1. Person vorkommen, gerade hier aber wird gern von der Möglichkeit Gebrauch gemacht, das Subjekt auszulassen, sicherlich auch, um die wenigen zur Verfügung stehenden Silben bestmöglich zu nutzen, zumal in den meisten Fällen Sprecher oder impliziter Autor mit dem Verfasser identifiziert werden. Formale Subjektlosigkeit mag freilich auch auf Effekte abzielen, etwa auf Schaffung einer „Art Über-Ich, in das der Leser sich einschließen kann“.²⁹

Ohne den Titel, Kormorandamm, hätten wir keinen Anhaltspunkt, wer es ist, der hier einen Fisch fängt, mühelos ließe sich auch lesen: „Jäh in den roten Lotos taucht *es* hinab; / Heraus schnellt *es*, übers klare Gewässer sich schwingend ...“ und so fort. Der Titel gibt aber nicht das Subjekt vor, sondern nur den Ort des Geschehen. Der Hörer muß also selbst den Schluß ziehen, es handele sich um einen Kormoran, ebenso hat er selbst das Bild zu synthetisieren, wie der – nicht genannte! – schwarze Vogel in die roten Blüten schießt.

Die narrative Sequenz der Verse entspricht einer kinematographischen: In Vers 1 ist es der Kormoran, der sich in den Lotos stürzt; in Vers 2 taucht er wieder auf und schwebt über dem Wasser; in Vers 3 steht er einsam oder allein (beides ist möglich) da, was mit einem Hinweis auf seine Erscheinung kommentiert wird (so naß wie gerade ausgeschlüpft), und in Vers 4 erfährt man endlich auch, wo er steht: auf einem alten Floß, offenbar gerade seinen Fang verspeisend. Da es am Anfang hieß, „jäh“ stürze er sich hinab, muß der Kormoran vor seinem Beutezug ebenso unbeweglich dagestanden haben wie danach. Werfen wir nun einen Blick auf die Verteilung der Töne:

²⁹ Debon. *Chinesische Dichtung*, 166.

und die letzten beiden Wörter noch heute fast gleich klingen: zha xiang, zha shang. Vielleicht deuten sie an, daß der Kormoran nach seinem Beutezug genau an den gleichen Ort zurückgekehrt ist, von dem er aufflog. Diese formalen Mittel werden von den Dichtern mit mehr oder minder großer Freiheit genutzt, wobei sich nicht immer ausmachen läßt, was Kalkül ist. Für Wang Wei, den Dichter des Kormorandammes, dürfen wir ein solches jedoch unterstellen.

Das Gedicht scheint eine kleine, alltägliche Geschichte zu erzählen: Ein Kormoran fängt einen Fisch. Der Sprecher fokussiert auf den Vogel, nur einmal, im dritten Vers, entfährt ihm fast, so möchte man meinen, ein Kommentar, der auch dadurch hervorsticht, daß er ein zweisilbiges Wort enthält. Es gibt freilich Hinweise darauf, daß der Text mehr will als nur die Geschichte erzählen. Auffällig ist die Abwesenheit von Menschen, nur das alte Floß und der Name der Lokalität, Kormorandamm, deuten auf vormalige Anwesenheit hin. So ist anzunehmen, daß der Kormoran nicht von Menschen zum Fischfang abgerichtet wurde, sondern sich selbst einen Platz auf dem Gefährt gesucht hat, das seine Besitzer wohl schon vor längerer Zeit aus unbekanntem Gründen verlassen haben.

Auffällig ist ferner der Beginn des dritten Verses: „Allein steht er da“. Die Wendung „Alleinstehen“ zitiert den taoistischen Klassiker Laozi, Kapitel 25:

Es ist ein Ding, ungestalt vollkommen,
Geboren vor Himmel und Erden;
Still, einsam,
Steht allein, unwandelbar;
Geht im Kreis und wanket nicht –
Man könnte sagen: die Mutter der Welt.
Ich weiß keinen (Ruf-)Namen dafür;
Ich gebe ihm den Großjährigkeitsnamen: Tao,
Und notgedrungen mache ich ihm einen Rufnamen: Ta.³²

Das ewige und absolute Tao wird also wie ein neugeborenes Kind behandelt: Man gibt ihm einen Namen. Doch kann es nur in einer Rückwendung

³² Übersetzung und das folgende nach Ulrich Unger. In: Hao-ku 18 (1988), 137.

benannt werden: Menschen erhalten *erst* ihren Rufnamen und *dann*, nach Erreichen des entsprechenden Alters, den Großjährigkeitsnamen. Die Namensgebung geht also zeitlich vom Späteren zum Früheren. Die rückläufige Kreisbewegung des Tao wird in der Namensgebung sprachlich nachvollzogen und nähert sich im zeitlichen Modus dem Ursprung, der doch überzeitlich ist. Das uralte Neugeborene – scheinbar ein Paradox.

Das Alleinstehen des Tao weist es als unabhängig und autonom aus, etwas später heißt es im Laozi, alles richte sich nach einem Höheren: der Mensch nach der Erde, diese nach dem Himmel und dieser nach dem Tao – das Tao aber richte sich nach sich selbst. Noch heute wird „Alleinstehen“ für unabhängig im politischen Sinne gebraucht. Der gleich darauf folgende Sprecherkommentar drückt Irritation aus – vielleicht, weil alles so schnell ging? Kaum im Wasser, steht er schon wieder da, und erst bei genauerem Hinsehen wird erkennbar, daß er einen Fisch im Schnabel hält. Doch der ist gleich geschluckt, und wie der Gleichklang der letzten beiden mit den ersten beiden Wörtern andeutet, wird der Kormoran womöglich gleich erneut hinabtauchen. Zunächst aber steht er ebenso reglos da wie *vor* dem Abtauchen – auch hier also eine Rückwendung.

Der Sprecher scheint präsentisch (Tempora gibt es im Chinesischen nicht, und Perfektmarker werden nicht gebraucht) ein Geschehen zu erzählen, das trotz aller Jähheit Allgemeingültigkeit besitzt. Sprachlich fällt ihm dazu ein Epitheton des Absoluten aus der Tradition ein. Und so wie der taoistische Klassiker paradox formuliert: „*Steht* allein, unwandelbar; / *Geht* im Kreis und wanket nicht“, so wirkt auch der Kormoran auf den Sprecher. Die Bewegung macht nur einen Moment aus, dann steht er wieder allein – klatschnaß wie ein Neugeborenes, obwohl die Jähheit der Bewegungen den erfahrenen Jäger verrät.

Man darf also wohl schließen, daß der den Sprecher kontrollierende implizite Autor diesen trotz aller Distanz und Fokussierung auf den Vogel in Wahrheit *seine* Eindrücke vom Geschehen erzählen läßt, eine kurze Geschichte alltäglicher Erleuchtung also über die Identität von Ewigkeit und Vergänglichkeit. Wang Wei war ein Laienbuddhist, der mit Sicherheit den taoistischen Text kannte und ihn vielleicht auch mit einem buddhistischen Lehrsatz verband, demzufolge Nirvana und Samsara oder Wirklichkeit und Schein für den Erwachten identisch sind.

Literatur

- Reinhard Emmerich (Hg.). *Chinesische Literaturgeschichte* (Stuttgart, 2004).
- Volker Klöpsch u. Eva Müller (Hg.). *Lexikon der chinesischen Literatur* (München 2004).
- John Minford u. Joseph S. M. Lau (Hg.). *Classical Chinese Literature. An Anthology of Translations*, vol. 1: *From Antiquity to the Tang Dynasty* (New York u. Hong Kong, 2000).
- William H. Nienhauser (Hg.). *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature* (Bloomington, 1986), vol. 2 (Bloomington, 1998).
- Burton Watson (Hg.). *The Columbia Book of Chinese Poetry from Early Times to the Thirteenth Century* (New York, 1984).

Beitragende

Michael Friedrich (*1955). Professor für Sprache und Kultur Chinas, Universität Hamburg (seit 1994). Arbeitsgebiete: chinesische Geistesgeschichte, chinesischer Buddhismus, Schrift und Sprache, Rezeption der chinesischen Kultur in Europa (*Chang Tsai: Rechtes Auflichten/Cheng-meng*, zus. m. M. Lackner u. F. Reimann, 1996; *Botschaften an die Götter: Religiöse Handschriften der Yao*, zus. m. T. Höllmann, 1999; „Chiffren oder Hieroglyphen? Die chinesische Schrift im Abendland“, 2003).

Christine Gölz (*1964). Wissenschaftliche Assistentin am Institut für Slavistik, Universität Hamburg (seit 1999). Arbeitsgebiete: Poetik der russischen Moderne, Geschlechterdiskurs zur Jahrhundertwende 19./20. Jahrhundert, Semiotik der sowjetischen Kindheit, Autortheorien im slavischen Funktionalismus (*Anna Achmatova – Spiegelungen und Spekulationen*, 2000; „Das ABC der russischen Katastrophen: Tat’jana Tolstajas Roman ‚Kys‘“, 2004; „Buratino – der russische Pinocchio: Zur Geschichte eines importierten Nationalhelden“, 2005).

Heinz Hillmann (*1934). Professor für neuere deutsche Literatur, Universität Hamburg (1974–2000). Arbeitsgebiete: Aufklärung, Kafka, BRD- und DDR-Literatur, Feenmärchen, Liebessemantik, Rezeption und Literaturtheorie (*Alltagsphantasie und dichterische Phantasie*, 1977), allgemeine Textanalyse, Erzählweisen und Geschichten seit Altem Testament und Antike, auch in der politischen Rede (Wilhelm II.) und der Lyrik.

Peter Hühn (*1939). Professor für englische Literatur, Universität Hamburg (1983–2005). Arbeitsgebiete: empirische Rezeptionsforschung, Lyriktheorie, englische Lyrik (*Geschichte der englischen Lyrik*, 2 Bde., 1995), Narrativik des Kriminalromans („Der Detektiv als Leser“, 1998), Systemtheorie und Literaturwissenschaft, Narratologie und Lyrik (*Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry*, zus. m. J. Kiefer, 2005).

Gerhard Lohse (*1934). Privatdozent am Institut für Griechische und Lateinische Philologie, Universität Hamburg. Arbeitsgebiete: frühgriechisches Epos und Tragödie, Rezeptionsgeschichte der Antike, insbesondere die griechische Tragödie auf der modernen Bühne, Wissenschaftsgeschichte (*Untersuchungen zu Homerzitatzen bei Platon*, 1963; „Klassische Philologie und Zeitgeschehen. Zur Geschichte eines Seminars in der Zeit des Nationalsozialismus“, 1991; *Erstes Bruno Snell-Symposium der Universität Hamburg [1994]*, 2003).

Klaus Meyer-Minnemann (*1940). Professor für Romanische Philologie, Universität Hamburg (seit 1978). Arbeitsgebiete: französische, spanische und hispanoamerikanische Literaturen (*Der spanisch-amerikanische Roman des Fin de Siècle*, dt. 1979, span. 1997; *Avantgarde und Revolution*, 1987), Narratologie.

Tim F. Schramm (*1940). Professor für Neues Testament am Fachbereich Evangelische Theologie, Universität Hamburg (seit 1972). Arbeitsgebiete: Evangelienforschung, Gleichnisse Jesu, Biblische Hermeneutik, insbesondere Psychologische Exegese und Bibliodrama (*Unmoralische Helden: Anstößige Gleichnisse Jesu*, zus. m. K. Löwenstein, 1986; *Bibliodrama als lebendiger Gottesdienst*, zus. m. E. Kubitza, 2003; „Die Bibel ins Leben ziehen: Bewährte ‚alte‘ u. faszinierende ‚neue‘ Methoden lebendiger Bibelarbeit“, 2003).